

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EWERTON DE SÁ KAVISKI

ROMANCE E IRONIA: JOSÉ DE ALENCAR REVISITADO

CURITIBA

2016

EWERTON DE SÁ KAVISKI

ROMANCE E IRONIA: JOSÉ DE ALENCAR REVISITADO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação

Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Kaviski, Ewerton de Sá

Romance e ironia: José de Alencar revisitado / Ewerton de Sá Kaviski – Curitiba, 2016.

422 f.; 29 cm.

Orientador: Fernando Cerisara Gil

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

TERMO DE APROVAÇÃO



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima sexagésima, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando **EWERTON DE SÁ KAVISKI**. No dia doze de julho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, no anfiteatro 1100, 11.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Fernando Cerisara Gil, Presidente, Maria Cecília Bruzzi Boechat, Pedro Dolabela Chagas, Benito Martinez Rodriguez e Antonio Augusto Nery designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada “**ROMANCE E IRONIA: JOSÉ DE ALENCAR REVISITADO**”, apresentada por **EWERTON DE SÁ KAVISKI**. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Fernando Cerisara Gil retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia doze de julho de dois mil e dezesseis.


Dr Fernando Cerisara Gil


Dr^a Maria Cecília Bruzzi Boechat


Dr. Pedro Dolabela Chagas


Dr. Benito Martinez Rodriguez


Dr. Antonio Augusto Nery


Ewerton de Sá Kaviski

Aos meus avós, Sissi e seu Chico, pelo afeto e ensinamentos.

Ao Fernando Gil, pelos ensinamentos e afeto.

AGRADECIMENTOS

A realização da presente tese deve muito a diversas pessoas, que contribuíram das mais diversas formas para que o trabalho fosse levado a termo. Nesse sentido, agradeço

aos meus avós, que, desde sempre, deram-me todo o suporte necessário;

ao meu orientador, Fernando C. Gil, que, além da generosidade acadêmica, tem sido o meu maior interlocutor nos últimos anos;

à banca de qualificação, Pedro Chagas e Renata Telles, e à banca examinadora, Antônio Nery, Benito M. Rodriguez, Maria Cecília Boechat e Pedro Chagas, que proporcionaram um debate instigante;

à professora Karin Volobuef, que debateu com muito cuidado o meu projeto de doutoramento;

aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, que contribuíram direta ou indiretamente para a escrita desta tese;

a Maria Luísa C. Fumaneri, que foi uma amiga valiosa em vários sentidos durante todo o percurso de escrita;

ao amigo Zama Caixeta, que me proporciona sempre debates instigantes e põe-me a pensar sobre métodos e pressupostos em nossos tradicionais encontros para uma prosa crítica;

à querida Noemi Perdigão, que sempre me contagia com a sua alegria, algo fundamental para a dura rotina de um doutoramento;

a Léo Campos, que me ensinou o(s) sentido(s) da palavra “revolução”;

a Geisa Mueller, que compartilha comigo não só o gosto por Alencar, mas também impressões de leitura sempre muito esclarecedoras;

a Maria Aparecida Leal, que me cercou de atenção e cuidados ao longo desses anos de convívio profissional e pessoal;

aos meus amigos, pelo companheirismo em momentos diferentes do duro processo de escrita: Nélio N. Galvão Jr., Sabrina Berbetz, Alex de Britto, Dayene Rizzo, Juliana C. Silva, Guilherme Allan Carvalho, Cinthia Souza, Cassiano Fonsaca, Jaqueline Koehler, muito obrigado.

à Capes, pelo apoio financeiro.

[...] a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar.

T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual”.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos.
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.

Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.

Carlos Drummond de Andrade, em “Os mortos de sobrecasaca”.

RESUMO

Na tradição crítica brasileira, o romance de José de Alencar sempre esteve ligado ao projeto romântico de criação da identidade nacional. Essa associação entre literatura e política insistiu quase sempre em reconhecer certa idealização da realidade brasileira na fatura de suas obras. Essa idealização esteve atrelada também à estética romântica à qual José de Alencar aderiu e que primária, segundo essa mesma tradição crítica, por certa subjetividade e sentimentalismo exacerbados. Seguindo os passos de certa tendência da atual tradição crítica, em especial de Maria Cecília Boechat em *Paraísos artificiais* (2003), a presente tese tem por objetivo reavaliar a relação que o romance de José de Alencar estabelece com a estética romântica e com o projeto político de criação da identidade nacional. A hipótese de trabalho repousa na ideia de que a ironia, entendida como consciência ficcional, estabeleceria uma relação problematizadora entre representação e matéria a ser representada; e, conseqüentemente, revelaria uma tensão forte entre o romance de José de Alencar e a construção da identidade nacional. Nesse sentido, defende-se que a presença da ironia na obra de Alencar não se esgota em um jogo ficcional que revelaria autoconsciência, como defende Maria Cecília Boechat, mas estaria também correlacionada à elaboração de um realismo crítico. Para tanto, optou-se por se percorrer parte da recepção crítica à obra de Alencar – de Araripe Jr. a Luiz Costa Lima – de modo a evidenciar a possibilidade de articularmos consciência ficcional e realismo crítico. Na seqüência, analisou-se o que se considera a totalidade dos textos críticos produzidos por José de Alencar para demonstrar o amadurecimento do autor no que diz respeito à relação entre literatura e realidade, bem como à elaboração de uma consciência formal e ficcional. Nessa altura da discussão, buscou-se evidenciar a correlação entre esses dois vetores. Por fim, analisou-se um conjunto de romances – *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1877) – para captar como consciência ficcional e realismo crítico se objetivaram na produção ficcional do autor. Esses três movimentos que compreendem a escrita da tese estão fortemente relacionados à questão última que os articula e que nos faz retornar a hipótese de trabalho: consciência ficcional e realismo crítico parecem revelar que a obra de José de Alencar engendrou um início de autonomia da esfera literária no contexto do romantismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Autonomia. Literatura brasileira. Romance. José de Alencar. Ironia.

ABSTRACT

According to Brazilian critical tradition, José de Alencar's novels have always been connected to the romantic project of building a national identity. This association between literature and politics insisted on pinpointing a certain idealization of Brazilian reality in his works. This idealization has also been associated to the romantic aesthetic to which José de Alencar joined and which was defined, according to the same critical tradition, subjective and sentimental. Following the steps of a certain tendency in the current critical tradition, in special Maria Cecilia Boechat's in *Paraísos artificiais* (2003), the present thesis aims to reassess the relationship which José de Alencar's novel establishes with the romantic aesthetic and with the political project of building a national identity. The hypothesis rests on the following idea: the irony, taken as fictional consciousness, would establish a problematic relationship between representation and the reality to be represented; and, consequently, would reveal a strong tension between José de Alencar's novels and the building of a national identity. Thus, it is argued that the presence of irony in Alencar's works cannot be seen only as a fictional game which would reveal a strong consciousness, as Maria Cecilia Boechat defends, but would be associated to a critical realism. Therefore, it was chosen to go through part of the critical reception to Alencar's works – from Araripe Jr. to Luiz Costa Lima – in order to articulate fictional consciousness and critical realism. In sequence, it was analyzed what is considered the totality of critical texts written by José de Alencar in order to demonstrate the author's maturation regarding to the relationship between literature and reality as well as to the building of a formal and fictional consciousness. It was also aimed to pinpoint the interconnection between these two vectors. At last, it was analyzed three novels – *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1877) – in order to perceive how the fictional consciousness and critical realism appears in Alencar's works. These three steps which comprehend the thesis are strongly connected to the ultimate point which articulate them and make to return to the hypothesis: fictional consciousness and critical realism seem to reveal that José de Alencar's works started the autonomy of literary realm in the context of Brazilian romanticism.

KEY WORDS: Autonomy. Brazilian Literature. Novel. José de Alencar. Irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO 1 – A FORTUNA CRÍTICA DE JOSÉ DE ALENCAR: UM PERCURSO.....	19
1.1. ARARIPE JR.: UM ESTUDO PIONEIRO.....	22
1.1.1. A estética rosicler.....	23
1.1.2. O realismo de Alencar.....	29
1.2. A IMAGINAÇÃO ALENCARIANA.....	35
1.2.1. Franklin Távora.....	36
1.2.2. Machado de Assis.....	43
1.3. A ENTRADA DE ALENCAR PARA O CÂNONE.....	48
1.3.1. Sílvio Romero.....	51
1.3.2. José Veríssimo.....	56
1.4. <i>FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA</i>	63
1.4.1. O romance oitocentista.....	65
1.4.2. Os três Alencares.....	67
1.5. DUAS LEITURAS CONTEMPORÂNEAS.....	74
1.5.1. Roberto Schwarz.....	75
1.5.2. Luiz Costa Lima.....	99
1.6. JOSÉ DE ALENCAR REVISITADO.....	110
1.6.1. Realismo e formalização estética.....	113
1.6.2. Consciência ficcional.....	118
PARTE I – A REFLEXÃO CRÍTICA DE JOSÉ DE ALENCAR.....	127
2. CAPÍTULO 2 – PRIMEIRA FASE: 1850-1858.....	128
2.1. O ESTILO NA LITERATURA BRASILEIRA.....	129
2.2. AS CARTAS SOBRE A <i>CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS</i>	133
2.2.1. Uma epopeia gorada.....	134
2.2.2. A consciência da forma e do ficcional.....	139
2.2.3. Sobre o conceito de poesia.....	142
2.2.4. Sobre a linguagem.....	149
2.3. A COMÉDIA BRASILEIRA E AS ASAS DE UM ANJO:	

AVERTÊNCIA E PRÓLOGO DA 1ª EDIÇÃO.....	152
2.3.1. Literatura e moral.....	153
3. CAPÍTULO 3 – SEGUNDA FASE: 1865-1870.....	164
3.1. PÓS-ESCRITO À <i>DIVA</i>	164
3.2. CARTA AO DR. JAGUARIBE.....	170
3.3. PÓS-ESCRITO À SEGUNDA EDIÇÃO DE <i>IRACEMA</i>	176
3.4. O ESTILO COMO “CERTO SENTIMENTO ÍNTIMO” EM ALENCAR.....	179
4. CAPÍTULO 4 – TERCEIRA FASE: 1872-1877.....	186
4.1. BENÇÃO PATERNA.....	191
4.2. A POLÊMICA ALENCAR-NABUCO.....	202
4.2.1. O teatro brasileiro: a propósito do <i>Jesuíta</i>	203
4.3. DEMAIS ARTIGOS.....	214
PARTE II – O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR.....	218
5. CAPÍTULO 5 – <i>LUCÍOLA</i>.....	219
5.1. A FEIÇÃO SOCIAL DAS PERSONAGENS.....	224
5.2. O NÚCLEO DO CONFLITO.....	229
5.3. PRIMEIRAS TENSÕES NA TRAMA.....	235
5.4. O DRAMA DOS HOMENS POBRES E LIVRES.....	239
5.5. MAIS TENSÕES.....	246
5.6. <i>A DAMA DAS CAMÉLIAS</i>	251
5.7. DISTENSÃO DO CONFLITO.....	256
5.8. O NARRADOR SOB SUSPEITA.....	262
6. CAPÍTULO 6 – <i>SONHOS D’OURO</i>.....	280
6.1. O NARRADOR-AUTOR.....	284
6.2. OS SONHOS D’OURO.....	290
6.3. RICARDO E FÁBIO.....	297
6.4. OS CAPRICHOS DE GUIDA.....	303
6.5. RICARDO E GUIDA.....	309
6.6. AS HIPOCRISIAS DE RICARDO.....	317
6.7. A ESCRITA DISSIMULADA.....	322
6.8. OS DOIS FINAIS DE <i>SONHOS D’OURO</i>	328
7. CAPÍTULO 7 – <i>ENCARNAÇÃO</i>.....	341

7.1. A CONVENÇÃO ROMÂNTICA.....	344
7.2. A LOUCURA DE HERMANO.....	350
7.3. INTERTEXTUALIDADES.....	353
7.3.1. <i>Lucia di Lammermoor</i>	354
7.3.2. <i>Spirite</i>	357
7.4. O DRAMA DE HERMANO.....	363
7.5. A SANIDADE DE AMÁLIA.....	372
7.6. O NARRADOR LACUNAR.....	380
7.7. IRONIAS ALENCARIANAS.....	388
CONCLUSÃO.....	401
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	412

INTRODUÇÃO

A presente tese tem por objetivo apresentar uma releitura do romance de José de Alencar. Em linhas gerais, o esforço aqui empreendido foi o de chamar a atenção para um aspecto formal da obra do escritor cearense que parece ter sido pouco explorado por nossa tradição crítica: a presença de *uma consciência ficcional*. Essa expressão faz remissão à relação irônica que o romance alencariano estabelece, por um lado, com a construção de seu próprio discurso literário e, por outro, com a realidade brasileira a ser ficcionalizada. Nesse sentido, assume-se como ponto de partida de nosso estudo que o romance alencariano seria um dispositivo narrativo irônico que problematizaria não só o mundo representado, mas a própria representação desse mundo. É importante observar, entretanto, que não se pretende, aqui, negar em bloco as formulações de nossa tradição crítica – formulações estas que, em geral, pautam-se pelo estabelecimento de uma forte relação entre a obra de Alencar, o nacionalismo eufórico oitocentista e o modelo do romance romântico sentimental. Embora estes sejam aspectos ideológico-formais muito explorados pela fortuna crítica, geralmente calcados em leituras, digamos, não-irônicas por parte dos estudiosos, nossa releitura objetiva enveredar por outro caminho, a saber, pela análise e compreensão das problematizações que o romance de José de Alencar suscita – conscientemente na maioria das vezes, a nosso ver, e não a despeito de suas intenções – a partir da construção formal de suas obras. Desse modo, talvez possamos sugerir a superação de certa visão crítica cristalizada sobre o romance de José de Alencar em que predominam certa sentimentalidade difusa, o patriotismo ingênuo-conservador e a precariedade formal resultante dessas duas últimas características.

A reflexão por nós desenvolvida sobre a obra de Alencar tem um saldo devedor considerável com dois livros que, a nosso ver, propõem sugestões muito interessantes para relermos nossa tradição literária, em especial o romance oitocentista brasileiro. Referimo-nos ao livro *Paraísos artificiais* (2003), de Maria Cecília Boechat e à antologia de textos críticos, *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro* (2014), organizada por Fernando C. Gil¹. São dois livros que, lidos em momentos diferentes do processo de gestação das ideias aqui expostas, serviram de base para a construção de

¹ Acompanhei de perto toda a gestação da antologia. A leitura dos textos e as discussões feitas em grupo auxiliaram em muito a reflexão aqui desenvolvida.

nossa releitura e reinterpretação do romance alencariano. Em seu livro dedicado ao reexame do discurso crítico-historiográfico construído em torno da obra de José de Alencar, Maria Cecília Boechat chama a atenção para o que ela denomina como o apagamento da “textualidade da literatura” do escritor cearense. Esse apagamento possui, segundo a autora, duplo sentido: por um lado, ele se presta à construção de uma perspectiva crítico-historiográfica sobre a obra de Alencar em que predomina uma noção de “literatura emotiva, frágil e mal-elaborada” ou, em outros termos, “sentimentalista, emotivo-confessional e ingenuamente nacionalista”²; por outro lado, esse apagamento, e isso nos interessa destacar, revela certa resistência de nossa tradição crítica em reconhecer na obra de José de Alencar “um movimento de autorreflexão”, isto é, uma “distância crítico-reflexiva”, que pode ser percebida tanto na “relação entre o texto ficcional e seus referentes”, como no “evidenciamento de sua transformação em sujeito e realidade textuais”³. Nesse sentido, Maria Cecília Boechat chama a atenção para a presença de um movimento irônico no texto alencariano, embora não empreenda uma análise literária cerrada. Nossa releitura constrói-se justamente a partir dessa sugestão, segundo a qual o romance de José de Alencar possui uma consciência ficcional forte, apesar da fortuna crítica acumulada em torno de sua obra não a ter percebido.

A antologia organizada por Fernando C. Gil contribuiu para a escrita da presente tese, por sua vez, ao chamar a atenção para um aspecto, por assim dizer, quase que ignorado pelos estudos sobre a literatura brasileira oitocentista: a presença de certa “consciência da forma” entre os escritores do século XIX. Se analisarmos os eixos traçados pelo organizador, poderemos perceber que essa consciência se manifesta de diversas maneiras, seja diretamente “no tetê-à-tetê com as obras”, em que “as questões ligadas propriamente à criação literária ganham o primeiro plano do debate”⁴, seja indiretamente em eixos que debatem, por exemplo, alguns aspectos do romance do século XIX, como a relação entre nacionalismo e linguagem ou a função do romance em nosso sistema literário. Nesse segundo caso, a consciência da forma aparece

² BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais*. O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 14.

³ BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 146.

⁴ GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 55.

obliquamente na medida em que a reflexão crítica e a prática romanesca se adensam em nosso horizonte literário. Embora Fernando C. Gil reconheça em seu estudo que “[a] força com que se impõe a reflexão sobre o processo de criação do romance” não permita “virar do avesso de modo definitivo certas premissas que embasam a compreensão de nossa literatura”, é importante destacar que os textos críticos reunidos permitiram ao organizador observar, em tom de hipótese forte, que, apesar das condições materiais e institucionais, “não se deixou de gerar uma reflexão que pensasse o romance em *seus próprios termos*”⁵ a ponto de se discutir a existência de vetores autonomizadores na literatura oitocentista brasileira – vetores que só seriam percebidos por nossa tradição de crítica literária como pertencentes à segunda metade do século XX⁶.

A existência de uma “consciência da forma” entre os escritores brasileiros do século XIX e a presença de uma “distância crítico-reflexiva” no romance alencariano permitiram que, na presente tese, pudéssemos empreender uma releitura em certo sentido diferenciada da fortuna crítica acumulada em torno do romance do escritor cearense. Sem querer adiantar a discussão, é preciso, então, assinalar o lugar a partir do qual olhamos a obra de Alencar. Pode-se dizer que o ângulo em que se coloca nossa leitura está atrelado a um duplo movimento: de um lado, busca-se *reconhecer*, do ponto de vista sincrônico, a presença de um aspecto formal na obra de Alencar – a ironia narrativa – que foi construído historicamente no Romantismo como técnica literária programática, mas que não foi reconhecido por nossa tradição crítica como elemento constitutivo de nossa literatura oitocentista e, em especial, do romance alencariano; por outro, busca-se *compreender* esse aspecto formal do ponto de vista diacrônico, pois nosso esforço se concentra em demonstrar o lastro que a ficção do patriarca do romance brasileiro deixou dentro da formação de nossa tradição romanesca. Perceba-se, portanto, que nossa leitura tenta, no limite, compreender, no próprio modo de realizar a leitura, a continuidade entre a obra do escritor cearense e as literaturas modernista e moderna –

⁵ GIL, Fernando C. *Op. cit.*, p. 54 e 55, respectivamente. O grifo é do autor. Em sentido semelhante, Maria Cecília Boechat chama a atenção para a consciência crítico-literária de Alencar em sua perigrafia textual em que o autor, “ao refletir sobre as questões que lhe são colocadas, formula a sua própria teoria poética”. In: BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 12.

⁶ Cf. GIL, Fernando C. *Op. cit.*, pp. 25-27. Sobre o século XX, ver também: CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000; e COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

que, mesmo não abordadas aqui, não deixam de estar presentes indiretamente. Trata-se, portanto, de um exercício historiográfico de atualização. “José de Alencar, meu irmão”⁷.

Ao abordarmos a presença de uma consciência ficcional e crítico-reflexiva em Alencar, não pretendemos circunscrever nossa leitura e discussão ao âmbito exclusivo e a-histórico do desenvolvimento das formas. Se, por um lado, a reflexão de Maria Cecília Boechat nos serviu de ponto de partida, distanciamos-nos da autora neste ponto. O movimento irônico por nós analisado está inscrito fortemente no modo pelo qual Alencar representa e compreende o processo social brasileiro que se constitui, a nosso ver, como parte integrante da forma literária. Talvez o leitor já reconheça em nossos termos uma terceira influência decisiva para a reinterpretação aqui empreendida: os estudos de Roberto Schwarz. O famoso ensaio do crítico marxista, “A importação do romance e suas contradições em Alencar” (1977), ocupa um lugar importante e ambivalente para a elaboração da presente tese: ao mesmo tempo em que ele aparece como uma leitura problemática para a compreensão do romance alencariano, principalmente por reduzi-lo a uma incongruência estético-ideológica, fornece parte dos pressupostos teóricos para a releitura aqui empreendida. Essa apropriação peculiar que faço do ensaio de Roberto Schwarz se deve ao desejo secundário que fundamenta a presente tese de (re)aplicar e expandir o seu paradigma teórico-crítico. De todo modo, podemos afirmar que, para os objetivos principais da presente tese, pretendemos analisar o poder da mimese na obra de Alencar a partir da presença da ironia narrativa em sua obra. Aliás, a consciência ficcional de Alencar ganha sentido e força na medida em que é consciência da representação.

Para desenvolver o presente estudo, organizamos a tese em três movimentos. O primeiro corresponde ao capítulo 1 no qual realizamos uma revisão da fortuna crítica alencariana a partir da seleção e organização dos principais estudos em três grandes momentos: 1) a leitura crítica e contemporânea ao autor, 2) a releitura de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (1957) e 3) as duas leituras teoricamente empenhadas de Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima. É uma seleção e organização pessoal⁸, mas que procura apresentar um possível panorama do discurso crítico, de

⁷ A expressão é de Mário de Andrade em “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

⁸ Maria Cecília Boechat analisou parte dos discursos críticos aqui reunidos. É importante assinalar, nesse sentido, uma diferença bem importante em relação à reflexão da autora, além da ampliação dos autores

modo a evidenciar os principais vetores que constituem o que se poderia considerar a imagem que nossa tradição crítica construiu sobre o romance alencariano: *realismo débil, imaginação hipertrofiada e realização formal incompleta*. Na base da revisão bibliográfica, reside a intenção de demonstrar não só o modo pelo qual cada um dos críticos leu a obra de Alencar, indicando os avanços e recuos das formulações, mas principalmente de chamar a atenção para certos pontos cegos de cada um dos estudos. Em linhas gerais, os principais estudos não conseguiram perceber a já referida consciência ficcional de Alencar ou, quando a pressentem, não conseguem compreendê-la por razões históricas que nem sempre foram possíveis de abordar, dados os limites do presente estudo. É possível perceber, nesse sentido, o lugar que a reflexão desenvolvida na presente tese deseja ocupar: não se trata de uma negação total da fortuna crítica alencariana, ainda que lidemos sistematicamente com as insuficiências dos estudos e discordemos de muitas formulações, mas de tentar dar um salto a partir da reflexão acumulada em torno do romance de José de Alencar. Não é à toa, nesse sentido, que, por um lado, a presente tese se aproveita, sem subscrever totalmente, o paradigma teórico-crítico de Antonio Candido e Roberto Schwarz; e, por outro, esforça-se, junto com Maria Cecília Boechat, em evidenciar, principalmente ao analisar os romances, os aspectos literários que foram apagados por nossa tradição crítica, em especial, a ironia narrativa, isto é, a consciência ficcional de Alencar.

Feita a revisão bibliográfica e estabelecida a hipótese de releitura da obra do escritor cearense, nossa argumentação envereda por dois caminhos que constituem os dois outros movimentos que organizam a tese. Nos capítulos dois, três e quatro, que compõem a Primeira Parte, o objeto da análise é a reflexão crítica desenvolvida por José de Alencar ao longo de sua carreira como escritor. A reflexão está organizada em três fases. O objetivo central é mapear o que poderíamos chamar de *poética alencariana*. O centro dessa reflexão estaria justamente em uma forte consciência sobre os aspectos

analisados, para se compreender o percurso aqui proposto: ao destacar os vetores que atravessam a fortuna crítica de José de Alencar, levantamos a hipótese de que é necessário articular *ironia narrativa e mundo a ser representado*, de modo a se compreender a importância da obra do autor cearense em seu contexto social, histórico e literário. Nesse sentido, percorremos a fortuna crítica para chamar a atenção do leitor não só sobre o sequestro da textualidade na obra de Alencar, para falarmos com Maria Cecília Boechat, mas também e principalmente para evidenciar um juízo crítico pouco explorado no livro da autora: *a ausência de um realismo crítico em Alencar*. É só ao reconhecer a presença de uma leitura de nosso mundo social que a ironia alencariana pode ser compreendida, a nosso ver, de modo mais completo. Esperamos que isso fique claro ao final da presente tese.

formais que constituem o romance – a forma literária escolhida por Alencar. Pode-se dizer, adiantando um pouco a discussão, que a reflexão do autor gira, ao longo do tempo, em torno da adequação entre formas de expressão literária – o estilo mais adequado – e a matéria local que se colocava historicamente como tema literário. Nesse sentido, não me parece exagerado afirmar que Alencar consegue, por meio de sua reflexão, criar, no plano teórico, uma consciência ficcional e formal que demonstra a percepção de que o discurso literário se constitui por regras próprias e que não estaria, necessariamente, subordinado a outras forças sociais como a política. É claro que essa consciência formal e ficcional emerge como resultado de uma forte tradição dos estudos clássicos na educação brasileira do século XIX. Tentamos indicar essa influência, mas investimos certo esforço em chamar a atenção para o fato que a consciência de Alencar adianta certos procedimentos e algumas questões que estão inscritos no âmbito do que reconhecemos hoje como pertencente à estética moderna – que segundo alguns autores, como João Alexandre Barbosa, só teria iniciado na literatura brasileira a partir da obra de Machado de Assis⁹.

A Segunda Parte, que compreende os capítulos cinco, seis e sete, é dedicada à análise, respectivamente, de *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1877). O último movimento argumentativo da tese, portanto, tem por objetivo captar a consciência formal e ficcional de Alencar a partir de uma leitura detalhada dessas obras. Para tanto, analisamos o comportamento do foco narrativo e as suas consequências para construção desses romances. É importante destacar que, embora o foco narrativo opere de modo específico em cada uma das obras, a análise buscou perceber o movimento irônico presente nessas composições que revelam, ao fim e ao cabo, aquela consciência

⁹ Cf. BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”. In: PROENÇA FILHO, Domicio. (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1982. Aproveitamos para registrar aqui o que entendemos por moderno e modernidade em literatura: moderno em literatura indica, como bem observou João Alexandre Barbosa, “um fenômeno de bases universais, apontando para tudo o que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pós-românticas” (p. 21). A principal problematização dessa noção de moderno está na forma a partir da qual se articula literatura e realidade “ou, por outra, a maneira pela qual é posta em xeque aquela articulação”: “Uma espécie de desarticulação percebida no nível de construção do texto como resultado das relações entre indivíduo e história. Desta maneira, o autor ou texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação” (p. 22-23). É claro que ao aplicar essa noção de moderno em Alencar estendemos, ainda na esteira de João Alexandre Barbosa, que ela “termina por ganhar uma extensão conceitual mais ampla na medida em que, ultrapassando as determinações históricas, passa a servir para caracterizar aqueles textos e autores que, mesmo anteriores e/ou contemporâneos do ideário romântico, deixam entrever alguns dos elementos que, então, passam a servir como caracterizadores da composição literária moderna.” (p. 22)

ficcional que nossa tradição crítica negou sistematicamente à poética alencariana. Por essa chave, buscamos reinterpretar, sem abandonar as pegadas de Roberto Schwarz, a relação entre o romance de José de Alencar e o processo social brasileiro.

Com essa discussão, tanto no plano da reflexão crítica como no da realização ficcional, pretendemos demonstrar, ainda que parcialmente, que a obra de José de Alencar pode ser compreendida em outros termos que os propostos por nossa tradição crítica. Estaria em sua obra, segundo o estudo aqui empreendido, uma das origens da literatura moderna no Brasil tanto no âmbito técnico-literário, como no âmbito temático. Nesse sentido, nossa reinterpretação não encara a obra de Alencar somente como uma ficção que construiu, no plano literário, a identidade nacional, mas também e principalmente uma ficção que, ao esforçar-se em representar os mais diversos aspectos da nação, legou uma série de reflexões que criam um forte lastro na tradição do romance brasileiro.

CAPÍTULO 1

A FORTUNA CRÍTICA DE JOSÉ DE ALENCAR

(UM PERCURSO)

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (...). Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apossar-se dela (...) também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.

(Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de História”)

O primeiro esforço editorial para a publicação dos romances completos de José de Alencar só ocorreu em 1951, graças ao empreendimento da José Olympio Editora, que primou pelo cuidado textual das obras, pela qualidade do material de impressão e pela inserção de uma série de estudos introdutórios em cada um dos dezesseis volumes que compõem a coleção. Em um dos volumes, o de número onze, Nelson Werneck Sodré faz um balanço sobre o destino da obra de José de Alencar em nossa tradição de crítica literária. Para o ensaísta, a obra de José de Alencar permanecia, quase um século após a sua estreia, inexplorada:

No decorrer desses decênios, ocorreu com a personalidade do romancista cearense e com as suas obras um caso curioso: na proporção em que os seus romances penetravam na massa de leitores, e já leitores de gerações diferentes, foram sendo esquecidos pelos homens de letras, de tal sorte que, tendo exercido um papel de importância indiscutível, no seu tempo e fora dele, Alencar permanece um assunto a explorar, em termos de história e crítica literária¹⁰.

A razão para o declínio literário de Alencar junto aos homens de letras se deve ao fato de o autor, segundo Nelson Werneck Sodré, ter deixado de ser “uma leitura literária para se tornar uma leitura popular”: “por isso mesmo, os escritores têm sido apressados em seu julgamento, e errado pela incompreensão funda em que se colocam”

¹⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. “Posição de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d’ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 11.

(p. 18). Para demonstrar essa incompreensão, o ensaísta passa em revista a tradição crítica a partir da delimitação de alguns aspectos que, pela recorrência entre os críticos e historiógrafos, podem ser considerados como “as características do romance alencariano” – a estética romântica, o sentimento de afirmação autonômica, o trabalho descritivo e de exaltação da natureza brasileira, o esforço na criação de uma linguagem literária brasileira, etc. Nelson Werneck Sodré sublinha, ao passar a limpo o discurso crítico, uma oscilação na recepção crítica da obra de Alencar que vai do “entusiasmo de alguns de seus contemporâneos” à “frieza dos que vieram depois” (p. 18), sem deixar de anotar também as apreciações críticas ambíguas, como do visconde de Taunay e Olívio Montenegro, que o elogiam desqualificando¹¹. A defesa de Nelson Werneck Sodré, entretanto, parece malograda aos olhos de hoje e um sintoma da fortuna crítica alencariana: o ensaísta assume uma posição de relativização histórica que, sem negar as deficiências apontadas pelos “homens de letras”, tenta entender a obra de Alencar a partir das condições do tempo. Sodré, portanto, não modifica os termos da discussão. Embora as deficiências de Alencar persistam, o mérito desse ensaio está em chamar a atenção para a “dose de incompreensão” sobre a obra de Alencar e arriscar um caminho a ser trilhado para solucionar a questão.

Pouco mais de cinquenta anos depois, em 2003, Maria Cecília Boechat enuncia um problema muito similar ao apontado por Nelson Werneck Sodré – com a diferença de que, nesse intervalo de tempo, a situação parece ter piorado ainda mais, já que à popularidade da obra de Alencar substituiu-se o sentimento de “continente devastado”:

destituído de valor, vamos hoje a ele como o escolar que cumpre a leitura obrigatória ou como o estudioso de literatura brasileira que não pode desconhecer sua importância histórica para a formação de nosso sistema literário e cultural, restando, aos que ainda hoje gostam de *Diva*, confessar, como Manuel Bandeira, seu ‘vício inato’, exibindo assim, ‘sem evasiva, a alma ruim’ que Deus lhe deu.¹²

Obrigação escolar do aluno, obrigação acadêmica do estudioso: a popularidade da obra de José de Alencar parece ter decaído na última metade do século XX. Essa diferença no horizonte de discussão sobre a obra do autor, em comparação com o que

¹¹ Cf. TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908. MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1938.

¹² BOECHAT, Maria Cecília. *Parásitos artificiais*. O Romantismo de José de Alencar e a sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 11.

afirma Nelson Werneck Sodré em 1951, permite a Maria Cecília Boechat abordar, de outro ângulo e com outro aporte teórico-metodológico, a mesma problemática sobre a posição de José de Alencar em nossa tradição de crítica literária. A autora historiciza o discurso crítico e historiográfico, de Sílvio Romero e José Veríssimo a Luiz Costa Lima e Flora Süssekind, passando pelo próprio Nelson Werneck Sodré, e sugere uma espécie de paradoxo teórico-crítico: a recepção à obra de Alencar “ao mesmo tempo que garante sua permanência no cânone literário brasileiro, não deixa de se mostrar reticente quanto a sua qualificação propriamente literária e ficcional.” (p. 11). Trata-se do principal “sintoma” da fortuna crítica alencariana. Essa investigação faz com que se revele aos olhos do leitor de hoje dois problemas sobre o discurso crítico acerca da obra de José de Alencar, que se arrastam, pelo menos, desde a sua entrada no cânone literário brasileiro: (a) a existência de uma teoria sobre o romantismo do autor, que se define, em linhas gerais, como “sentimentalista, emotivo-confessional e ingenuamente nacionalista” (p. 14); e (b) o confisco do que a autora chama de “textualidade da literatura de Alencar” (p. 14), que consiste no apagamento de certos aspectos formais de suas obras que se apresentam como elementos de resistência à teoria romântica elaborada pelo discurso crítico-historiográfico brasileiro. Se, por um lado, essas descobertas feitas por Maria Cecília Boechat parecem reincidir, em linhas gerais, nos mesmos problemas apontados por Nelson Werneck Sodré – falta de leitura das obras e visão pré-concebida sobre o não-lido –; por outro, o encaminhamento da discussão, talvez pelo fato de se tratar inicialmente de uma tese de doutorado e não de um artigo introdutório a um romance, conduz o estudo da autora para um maior aprofundamento da problemática: demonstrase, ainda que em proporções modestas, “a presença de uma forte autoconsciência ficcional, reflexiva, com a qual, ao contrário do que sempre quisemos admitir, o texto de Alencar estabelece sua relação crítica consigo mesmo, com o leitor e com a realidade brasileira.” (p. 15). Para tanto, Maria Cecília Boechat analisa a perigrafia textual de Alencar e alguns aspectos formais de determinadas obras do autor em uma análise pontual e episódica.

No presente capítulo, gostaria de fazer, como Nelson Werneck Sodré e Maria Cecília Boechat, uma revisão da fortuna crítica sobre a obra de José de Alencar. O principal objetivo é, como nesses autores, apresentar o que considero algumas questões centrais do discurso crítico-historiográfico para se compreender a visão que se constituiu sobre a obra alencariana. Para tanto, essa fortuna crítica foi organizada em

três momentos que julgo importantes para a formação e consolidação dessa visão sobre o conjunto de sua obra: 1) a recepção crítica inicial cujo texto central, parece-me, é o *Perfil literário de José de Alencar* escrito por Araripe Jr. logo após a morte do autor e que pode ser considerado, a meu ver, uma síntese do modo como os críticos e historiadores do século XIX compreenderam a sua obra; 2) o balanço que Antonio Candido faz do romance alencariano em *Formação da literatura brasileira* (1959) cuja importância reside em certa renovação no modo de encarar a obra de Alencar em relação à primeira recepção crítica; e, por fim, 3) os estudos de Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima que, direta ou indiretamente, derivam de algumas formulações de Antonio Candido e constituem, a meu ver, os estudos mais paradigmáticos que se desenvolveram na última metade do século XX. É claro que se trata de uma seleção e que o resultado final, adiante-se, é um *percurso possível* para sugerir o que se constituiu, ao longo de mais de cem anos de recepção crítica, uma visão sobre a obra de José de Alencar. As escolhas poderiam ser outras, mas penso que o presente recorte oferece não só uma visão de conjunto da fortuna crítica alencariana como expõe os principais traços que o discurso crítico-historiográfico atribuiu à obra de Alencar a ponto de fazê-los confundir-se com a própria obra do escritor cearense.

1.1. Araripe Jr.: um estudo pioneiro

O longo ensaio de Araripe Jr., *Perfil literário de José de Alencar*, escrito em 1879 e publicado em livro em 1882, é o primeiro estudo de conjunto sobre a obra do escritor cearense. A importância desse estudo não se deve somente ao seu caráter pioneiro. Trata-se de uma leitura que, em certo sentido, sintetiza e coordena uma série de formulações elaboradas pela recepção crítica inicial da obra alencariana. E talvez pelo seu caráter pioneiro e sintetizador esse estudo possa ser lido também como a fonte a partir da qual surge certa visão cristalizada sobre o romance de José de Alencar. Com efeito, muitas formulações de Araripe Jr. possuem lastro forte nos estudos subsequentes a despeito da variedade de posições teóricas que esses estudos possam assumir. Nesse sentido, o esforço crítico de Araripe Jr. não só representa certa visão crítica dominante no século XIX sobre o romance alencariano, como se projeta, em suas principais formulações, nos estudos do século XX.

1.1.1. A estética rosicler

O ensaio de Araripe Jr, como o próprio autor o define, compreende a “concatenação de fatos” que oferecem “uma rápida ideia da formação daquele seletor espírito”¹³. A perspectiva é declaradamente biográfico-positivista: o crítico compreende, seguindo as pegadas de H. Taine, a trajetória literária de José de Alencar como sendo o surgimento, desenvolvimento e declínio de suas faculdades artísticas, que, por sua vez, estariam relacionadas às suas disposições físicas e de espírito¹⁴. O ápice dessa trajetória é *Iracema* (1865) e o evento decisivo para o declínio de Alencar é o malogro político – primeiro com as indisposições que o cargo de Ministro da Justiça teria gerado e depois com o veto de D Pedro II para que Alencar ocupasse a cadeira de Senador. Nessa perspectiva, Araripe Jr. reconhece dois Alencares: o primeiro, antes do declínio, define o “verdadeiro” perfil do escritor; o segundo, depois do malogro, seria a degeneração de sua arte literária. É Araripe Jr., portanto, que, aproveitando as sugestões de Alencar no prefácio a *O gaúcho*, estabelece a divisão de sua obra em dois momentos, divisão esta que seria retomada e repetida por nossa tradição de crítica literária.

Para Araripe Jr., o elemento que define a literatura alencariana, o verdadeiro perfil literário do autor, é o que o crítico resolveu denominar de *grácil*. Em linhas gerais, trata-se de “um delicioso sentimento de existência” em que “[a] luz constitui toda a vida de sua poesia, mas uma luz temperada e coada através de um coração amoroso e terno, sem os excessos, as trevas repentinas, as tristezas, as mágoas, os pesadumes” (p. 140). Essa poesia se deve, em grande medida, à presença da natureza. “Todos os objetos”, diz o crítico, “ao doce calor dos trópicos, se hão de mudar em

¹³ ARARIPE JR., T. A. *Luisinha. Um perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980, p. 133. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limite-me agora a indicar somente o número da página.

¹⁴ Diz Araripe Jr.: “Taine é de opinião que a vida de todo artista se divide em dois períodos; ao primeiro pertencem as obras de verdadeira inspiração, de originalidade, se é possível; ao segundo, a repetição, as imitações, a cópia pálida de si mesmo. É escusado reproduzir os fatos fisiológicos em que se funda a crítica para reduzir isso a uma lei. A sensibilidade tem, como tudo, neste mundo, a sua evolução; cresce em intensidade, exagera-se, gasta-se e decresce até amortecer-se inteiramente, como qualquer órgão que é, obrigado a funcionar por muito tempo. Ora, desde que os produtos da arte estão intimamente ligados a esta faculdade, nada mais natural do que participarem de sua intensidade ou frouxidão, conforme estiver em florescimento ou decadência.” (p. 201). Para uma leitura sobre o romance de Alencar nessa mesma perspectiva, remeto o leitor ao estudo de Rocha Lima, importante intelectual cearense do século XIX, sobre *Senhora*. In: *Crítica e literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

maravilhas, e os personagens, sob a abóbada azul e diáfana do céu, hão de participar dos caprichos desse sol que o poeta contempla, com os olhos engolfados na linha profunda do horizonte” (p. 140). É o que poderíamos chamar de uma literatura rosicler, chã e amena, que se foca não só na *natureza tropical*, mas também no *elemento feminino*:

Aos seus olhos, o sol não abrasa, antes, obriga-nos a viver deliciosamente; a seu influxo, tudo se doura, tudo se torna diáfano, tudo se desfaz em suavidades, no seio das quais o amor, vívido, se dilata em ondulações voluptuosas. Oculta-se o enorme, desfazem-se os aspectos terríveis, para só se revelarem as louçanias, o mimo, a garridice, os caprichos e as faceirices da prolífica Ceres. (p. 139).

Essa marca característica da literatura alencariana depende, ainda na perspectiva de Araripe Jr., de uma operação do escritor sobre a realidade por meio da *imaginação*. José de Alencar se voltou ao Brasil e, por meio do estudo árduo dos cronistas coloniais, “projeta a miragem que ocupava seu espírito sobre a realidade, para convertê-la num éden, onde sua fantasia viverá como em um país conquistado.” (p. 141). Trata-se de uma imaginação que não só *transfigura* a realidade como *cria* um mundo ideal:

no Brasil de sua imaginação, clareado pela luz mágica e elétrica, entrarão, com ele, milhares de olhos também cobiçosos, que acreditarão viver com os seres fantásticos do passado. E será no oásis, criado por sua fantasia, no meio de um deserto de imaginações áridas, que o autor do *Guarani* fará habitar um sem-número de entidades, que, uma vez contempladas, nunca mais se esvaecerão da memória. (p. 141-142).

O guarani (1857), nesse sentido, representa o modelo paradigmático da estética alencariana, pois, para Araripe Jr., é “onde todos os tesouros de imaginação e sensibilidade foram derramados pelo autor, produto de uma grande sobreexcitação, que se fundiu inteiriça como vivia na alma do poeta” (p. 153). Mais do que um modelo, o crítico encara o romance como uma espécie de matriz literária da obra alencariana: “Pode-se dizer que, nesta obra, José de Alencar cristalizou sua alma, e que em toda a sua carreira literária várias vezes teve de regressar a este fértil veeiro para reforçar algum fio enfraquecido de seu talento.” (p. 153). É curioso notar que a leitura de Araripe Jr. não só valoriza o poder fabulador de *O guarani* como enfatiza a “tendência para o gracioso” (p.159), resultado da presença do elemento feminino e da natureza tropical:

Todos os aspectos desagradáveis são espancados pelas tonalidades etéreas de uma alma saturada de incenso e mirra. A imagem da pátria se entretece com os fios dourados pela fantasia oriental do autor; o horizonte não lhe foge em planos indefiníveis, nem em recantos tenebrosos. Como os poetas da Hélade, ele relega para bem longe o *deus absconditus* e circunscreve o seu mundo dentro de uma consciência desanuviada. Sob o céu que habita Cecília, tudo são suavidades e

blandícias. O azul é o seu domínio. José de Alencar, mais que nunca, deixa-se possuir pelas *lagueurs dorées*. (p. 156).

Nesse sentido, o valor estético e a durabilidade simbólica de *O guarani* estão justamente no “otimismo sadio” que “invade a criação inteira” e a inscreve nessa estética rosicler: “esta originalidade consiste na subordinação da natureza bravia à beleza feminil, na transformação de tudo quanto cerca a mulher, ainda mesmo o enorme e o repelente, no mimo, na graça, na candura.” (p. 154). As qualidades de *O guarani* estão na centralização da narrativa na figura de Cecília e na presença de uma natureza em miniatura; dois elementos que, na totalidade do romance, criam “um doce sentimento de existência” (p. 155). Nessa perspectiva, José de Alencar é o romancista das amenidades cuja “musa feminil” se coloca contra “os documentos da realidade” (p. 162)¹⁵. A idealização romântica, em outras palavras, define, segundo o crítico literário, a literatura produzida por José de Alencar.

O perfil literário de Alencar, esboçado nesses termos por Araripe Jr., possui uma série de implicações importantes para se compreender não só a visão que se constituiu sobre a obra do autor entre seus contemporâneos, como a que se consolidou em nossa tradição crítica sobre o seu romance. Para tanto, é necessário perceber que Araripe Jr. elege, como uma grande parte dos estudos posteriores, os primeiros romances de Alencar como o paradigma literário de sua obra. A perspectiva de Araripe Jr., não me parece exagero afirmar, reduz a totalidade da obra alencariana a um modelo literário único – a *O guarani* e sua estética rosicler. Talvez esteja aí a formulação da imagem de Alencar como um escritor essencialmente indianista – imagem esta que será glosada por nossa tradição crítica¹⁶. Do ponto de vista assumido por Araripe, derivam as implicações: a diversidade temática e formal do romance alencariano é apagada a partir

¹⁵ A expressão “musa feminil” e seus derivados são recorrentes em certa parcela da fortuna crítica da obra alencariana, em especial entre as críticas de seus contemporâneos. Trata-se, se não estiver enganado, da influência de um texto relativamente famoso de P. J. Proudhon: *Influence de l'élément féminin sur la littérature française*. O *grácil* como elemento definidor da literatura alencariana parece estar relacionado a este estudo, que, diga-se de passagem, é citado por Araripe Jr.

¹⁶ A centralidade de *O guarani* é inegável nos estudos que se desenvolveram a partir de então sobre a obra de José de Alencar. Em “Posição de Alencar”, Nelson Werneck Sodré observa a redução da pluralidade romanesca de Alencar operada pela fortuna crítica. Basta evocarmos o fato de que, com exceção da leitura de *Senhora*, feita por Roberto Schwarz, e de *Lucíola*, feita por Sandra Nitrini e Valéria de Marco, o grosso da fortuna crítica sobre o romance alencariano se concentra em sua prosa indianista, com destaque para *O guarani* e *Iracema*. Não deixa de ser desoladora a ausência de ensaios de grande fôlego acerca de romances como *Sonhos d'ouro* ou *A pata da gazela*.

de algumas generalizações que tentam construir uma feição literária específica de José de Alencar. Com olhos nos primeiros romances, Araripe Jr. tece uma série de formulações sobre o conjunto da obra de José de Alencar, que, ao fim e ao cabo, revelam uma busca incessante, de sua parte, pelo *O guarani*. É o que podemos perceber quando, ao tratar dos romances da segunda fase, Araripe Jr. afirma:

Todavia, não se perca de vista a seguinte observação: todas as alterações se operavam sobre esse fundo imóvel, que o homem nunca abandona e constitui o que, em filosofia, chama-se *caráter*. Quero com isso dizer que o José de Alencar do *Guarani* não se elimina de todo, e que a *sensação original*, que preside a sua obra artística, há de se manifestar, em substância, sempre a mesma, com a diferença somente dos desvios dos raios visuais, da rarefação da luz e da intensidade do sentimento; que ele, por distração, deixa de empolgar a sua presa com o mesmo ardor de outrora. O caráter não muda, modifica-se. (p. 208).

A implicação mais evidente desse ponto de vista é a presença de certas generalizações sobre os romances de Alencar. Ao analisar *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1860), por exemplo, Araripe Jr. elabora duas formulações que tentam englobar o romance alencariano como um todo. A primeira generalização se refere à fabulação: “[e]m ambos os romances aparecem uns misteriozinhos de fácil desenlace, que eram muito do gosto do autor, e de onde resulta o interesse da maior parte dos seus livros.” (p. 149). A segunda se refere à constituição das personagens femininas. Carlota e Carolina são o modelo a partir do qual Alencar compõe suas personagens, em especial os perfis de mulher:

Os escrúpulos e minúcias afetivas dos dois tipos esboçados, um todo fugitivo, outro cheio de superstições angélicas, são, sem dúvida, os precursores de perfis de mulheres que teriam de predominar nos livros de José de Alencar. Almas cor-de-rosa, com um quer que seja de violetas, a traírem-se pelo perfume, estabelecem um terno parentesco entre todas as suas criações. (p. 152).

A leitura de Araripe Jr., ao reduzir a obra de Alencar a seus primeiros romances, acaba por elidir a especificidade textual das demais obras. O crítico dissolve a maioria dos romances em comentários imprecisos e rebarbativos: “O *Sertanejo* é um produto de movimento adquirido da mesma maneira que a *Pata da gazela*, os *Sonhos d’ouro*, *Senhora* e *Encarnação*; nada exprime; sombra pálida do *Guarani*, cujos personagens se reproduzem todos, apenas com a alteração dos costumes, do local e da época” (p. 228-229). O comentário é reticente; e não deixa de causar certo estranhamento ao leitor essa aproximação entre os romances urbanos de Alencar, *O sertanejo* e a história de Peri e Ceci. Essa elisão da especificidade das demais obras frente a *O guarani* pode ainda ser

exemplificada pela análise de *O gaúcho* em que, como bem observou Maria Cecília Boechat, “para recuperar esse Alencar [d’*O guarani*], a interpretação de Araripe tem de alterar o próprio texto de *O gaúcho*, incorrendo em infidelidade diegética na descrição da cena final.”¹⁷. Ao contrário de serem elucidativas, as aproximações críticas de Araripe Jr. revelam o apagamento textual de certa parcela da obra de José de Alencar – parcela significativa que não chega a ser efetivamente lida, posto que não é analisada como acontece com *O guarani*. É sintomático, aliás, que o ensaísta erre o nome de algumas personagens, como acontece nos rápidos comentários sobre *O sertanejo* (cf. p. 229).

Já os poucos romances analisados em maior profundidade sofrem um rebaixamento diante de *O guarani* e sua estética rosicler. É o caso, por exemplo, da análise de *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864). Araripe Jr. partilha da mesma opinião que o Conselheiro Lafaiete: são uns “monstregos morais” em que o autor incorreu “em flagrante delito de incoerência” (p. 178)¹⁸. Trata-se da negação de dimensão psicológica das personagens. O ensaísta não consegue compreender as tensões que se criam por conta das pudicícias de Emília ou das oscilações de Lúcia. A explicação que ocorre a Araripe Jr, para além do próprio rótulo de obras incoerentes, é reconhecer nesses dois romances “o elemento novo e mórbido” (p. 201), que pautaria a segunda fase do autor. E, não à toa, a incompreensão do ensaísta é estendida, quase que nos mesmos termos, aos romances *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872) – todos eles pertencentes ao período de declínio de Alencar. Araripe Jr. nega, por exemplo, que Manuel Canho possa ser um estudo da natureza humana: “é simplesmente um pesadelo concretizado, um fantasma saído das profundezas de uma alma alquebrada, projetando-se, por um esforço de fantasia, com todas as incongruências agitadas na imaginação onde gerou-se” (p. 213). Já Mário é uma “idiossincrasia moral” (p. 218): “de um gênio perverso, contraditório, só feito para provocar sofrimentos alheios e, em regra, por causa de nonadas”, transforma-se, segundo Araripe Jr, como que num passe de mágica, em um moço “razoável e acessível a todos os movimentos de uma natureza afetiva” (p.

¹⁷ BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 124.

¹⁸ Quase todos os biógrafos de Alencar mencionam a briga do autor com o Conselheiro Lafaiete. A crítica aos romances de Alencar, segundo Raimundo de Menezes, teve como origem um desentendimento em torno de questões forenses. Fundador e redator do jornal *A atualidade*, no qual participou Bernardo Guimarães, Lafaiete redige uma crítica sobre *Lucíola* e *Diva* sem fins literários: o alvo são os brios de Alencar.

220). *Til* é certamente um dos romances que mais incomodou Araripe Jr.: “é pesadelo de poeta” (p. 225). O incômodo do ensaísta parece repousar não só nas incongruências das personagens – João Fera é “um D. Quixote mal aconselhado” (p. 224); Zana e Brás convertem o romance em “uma espécie de sala de hospício de alienados” (p. 225) –, mas principalmente na possível filiação do romance à escola realista:

Encontra-se uma solicitude em descrever cenas muito baixas e insignificantes, como, por exemplo, as visitas da menina Berta aos seus xerimbabos, o que a mais de uma pessoa causou verdadeiro desapontamento. Em toda obra, não existe menos de quarenta páginas ocupadas com uma galinha sura, com um bacorinho, com um burro troncho, com uma cascavel, como melhor não fez Zola no pátio do eremitério do padre Mouret. (p. 223).

E mais a frente:

O *Til*, com probabilidade, é o romance em que a sua maneira mais se quis aproximar dos padrões da nova escola; o pessimismo era a causa de tão curioso efeito. Descubrem-se, no livro, cenas, descrições, que aparecem de permeio com as pastorais antigas, como laivos de tinta escura e diferentemente manipulada. O romance foi escrito quase todo em Minas, durante o tempo em que ele buscava alívio aos seus incômodos nas águas de Caxambu. Traçou os melhores capítulos, por assim dizer, em cima dos objetos, e essa impressão tão direta fez, sem contestação, palpitar acicamente muitos dos seus períodos. (p. 222).

É curioso notar, nessa ordem de ideias, que Araripe Jr. associa o declínio artístico de Alencar à presença de certo teor realista em sua obra¹⁹. Em parte, essa associação é compreensível na medida em que o declínio da trajetória literária de Alencar corresponde ao embotamento de sua “musa tão casta, tão virginal e amorável” (p. 222). O “espírito róseo” (p. 145), que empunha a “pena travessa e coquete” (p. 233) para tratar de “assuntos graciosos” (p. 145), cede espaço para as “rijezas e asserções paradoxais”, que é, no fundo, “sua nova maneira de ver as coisas” (p. 210-211):

O estado mórbido, pois, veio alterar-lhe consideravelmente o caráter; por consequência, o seu modo de ver, como artista, começou a acentuar-se por um lado novo. Uma sombra, um véu lúgubre, uma névoa angustiosa interpôs-se entre o seu espírito magoado e os mesmos objetos que outrora se lhe mostravam tão feiticeiros e cheios de vida. Certas excentricidades despontam aos poucos aqui e ali, e o róseo de suas composições converte-se no violáceo das tardes tristes. (p. 207).

¹⁹ Araripe Jr. não define claramente o que ele entende por *realismo*. Entretanto, é possível perceber que esse conceito está relacionado (a) ao movimento estético que formou uma escola literária, (b) à presença de uma crítica social forte nas obras, (c) à dissolução do idealismo e a emergência de certa adesão aos elementos prosaicos e, por assim dizer, desidealizadores no plano literário. Em relação ao item (c), *realismo* se define como a orientação contrária à estética rosicler.

Note-se o emparelhamento entre o pessimismo pessoal que domina a segunda fase da trajetória literária de Alencar e a possível adesão aos padrões da escola realista. O ensaísta inclusive sugere, ainda em relação a *Til*, que, “no momento, algum livro novo o impressionara, levando-o, pelo estímulo, até superfetar a sua verdadeira índole de poeta.” (p. 223). A sombra, que desce sobre a vida e a obra de Alencar e que tanto incomoda Araripe Jr., é, na verdade, a intensificação de *certo teor realista* em seus romances. Por trás da explicação biográfico-positivista, está uma crítica ao realismo e aos seus efeitos em certa parcela da obra de José de Alencar.

1.1.2. O realismo de Alencar

Essa crítica implícita ao realismo possui consequências para a argumentação de Araripe Jr. – e, em certo sentido, para a sedimentação de certa visão crítica sobre a obra de José de Alencar. Araripe Jr. não reconhece qualquer valor artístico no teor realista da obra alencariana. Em um primeiro nível de explicação, o biográfico-positivista, esse teor realista na obra de Alencar faz com que o autor abandone “aquelas elações sublimes de poeta oriental” para transformar seus romances “em repositórios disfarçados das suas queixas”, que, ao fim e ao cabo, anulam “os intuitos literários, a vitalidade mesmo dos personagens, para só aparecer forte, vigorosa, a sua misantropia encarnada nos heróis dos novos romances” (p. 211). Mas não é só isso que o incomoda: ao associar o realismo à decadência literária do autor, Araripe Jr. nega à literatura de Alencar qualquer *teor crítico* contra a sociedade: “[o]s elementos substanciais da nova escola transformavam-se em um dissolvente horrível na pena de quem escrevera o epílogo do *Guarani*, e a cada página vão produzir desarmonias imensas em sua alma, por via dessa literatura, ora céptica, ora ungida, ora revolucionária” (p. 163). Na perspectiva crítica de Araripe Jr., não há espaço para a *crítica social*: o romance alencariano vale pelo seu “nível e dulçoroso idealismo”. “Ser realista”, diz o crítico literário, “um impossível; quando muito deformava-se, e José de Alencar seria de menos um poeta” (p. 236).

As análises individuais de alguns romances, nesse sentido, são reveladoras do incômodo de Araripe Jr. diante do teor crítico de muitos dos romances alencarianos. É por conta da crítica social, por exemplo, que Araripe Jr. nega o estatuto de romance à

narrativa histórica *A guerra dos mascates* (1873), cuja relação em tom satírico com a política imperial já foi assinalada por Afrânio Peixoto²⁰. Outro exemplo da resistên-tenaz de Araripe Jr. ao teor crítico nos romances de Alencar é a sua incompreensão, já mencionada, em relação à constituição das personagens, em especial as personagens dos romances da segunda fase. Essa resistên-tenaz se revela no momento da análise. O ensaísta nega, insistentemente, os aspectos mais essenciais para a construção de uma crítica à sociedade no plano ficcional: a complexidade social e psicológica das personagens. Araripe Jr. chega ao ponto de enquadrar a produção teatral de Alencar, onde o realismo e a crítica social são mais acentuados, como um desvio em sua carreira.

Essa resistên-tenaz à crítica social e ao realismo se deve ao fato de Araripe Jr. encarar qualquer teor problematizador como posição no autor de *O guarani*: “Não se dá, porém, uma passada nesse novo terreno, percorrido pelo autor de *Iracema*, sem que se reconheça quanto, no fundo, eram antipáticas à sua índole as audácias dessa escola” (p. 163). É compreensível, nesse sentido, que Araripe Jr. fique horrorizado com a figura de João Fera – segundo ele, versão menos hipócrita de Manuel Canho e Mário – que diz a certa altura de *Til*: “Eu sou o direito da revolta contra uma sociedade apodrecida” (p. 224). Ao contrário de analisar a crítica à sociedade que subjaz à trajetória do capanga, Araripe Jr., em uma de suas muitas voltas a *O guarani*, reconhece somente que se trata da “degenerescência do cavalheirismo medieval de Estácio, Peri, Álvaro e Paulo.” (p. 224). Diante do realismo e da crítica social na obra de Alencar, Araripe Jr. volta aos romances anteriores para afirmar que o modelo literário se perdeu ou, e isso se tornaria uma constante na fortuna crítica posterior, para negar os seus dotes de observação. Para tanto, Araripe Jr. mobiliza uma crítica que se pauta em certa fidelidade ao real. O esforço de Alencar em representar o mundo criticamente é encarado como estéril por se tratar de um exercício de gabinete.

Ao desconsiderar o teor realista e eleger o idealismo como definição do romance de José de Alencar, emerge outra implicação na argumentação de Araripe Jr. cujas consequências serão fortes em nossa tradição crítica. Trata-se da ideia de que a obra de Alencar é rasa, pouco complexa, sem “orientação filosófica” (p. 236). Ao abordar *Ao*

²⁰ Trata-se, segundo Afrânio Peixoto, de um *roman à clef*. Ver: PEIXOTO, A. “José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *A guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951. v. XIV. Para uma análise pormenorizada do romance, ver também: MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

imperador: cartas políticas de Erasmo e Novas cartas políticas de Erasmo (1865), Araripe Jr. formula essa implicação cujo alcance incorpora a própria ficção alencariana:

José de Alencar, espírito poético, privado de instrumento de análise, aprimorado só na ideologia francesa e apaixonada, sem o sentimento da força individual da raça cujas ideias procura apropriar, estava muito longe de poder acertar com a verdadeira interpretação dos fatos, a verdadeira causa dos males que minavam o progresso do país. (p. 200).

Alencar figura como um intelectual incapaz de compreender a realidade: “seu gênio não se afeiçoava à análise, à observação” (p. 139). É por isso que Araripe Jr. nega os dotes de crítica social a Alencar. Os seus domínios estão no mundo da imaginação e da fantasia. O valor de sua obra não está na problematização sobre a realidade, mas, como já notei, na capacidade fabulativa, que beira o fantasioso; e em seu tom otimista ao representar o Brasil. É o que Araripe Jr. sugere, ao tratar das personagens, em um de seus comentários sobre *O guarani*:

Percorrendo a galeria inteira de seus personagens, não encontro um só caráter bilioso ou apoplético, em cujo fundo se destaquem as violências reais da natureza humana, os horrores da fisiologia, e que represente a revolta social, a apoteose de um vício ou de uma classe, tremendas escavações nos abismos da consciência. (p. 156).

É importante destacar que esse elogio de Araripe Jr., ao fim e ao cabo, se torna uma *desqualificação*. Perceba-se que o ensaísta define a estética rosicler de Alencar em dois movimentos argumentativos conflituosos. Em um primeiro momento, no início do ensaio, Araripe Jr. a define, por assim dizer, a partir do que ela é: ele analisa as primeiras narrativas e delas extrai aquele “delicioso sentimento da existência, sem abalos, sem repercussões ásperas” em que “as coisas mais comezinhas, sob os rendilhados que lhes superpõe o talento do autor, assumem formas mimosas, de que jamais se aproxima a mão do artista vulgar” (p. 145). Em um segundo momento, no período de decadência de Alencar, a estética rosicler se define, por assim dizer, pelo que não é: ao analisar alguns romances em busca de *O guarani*, Araripe Jr. assume que essa estética não pressupõe a representação do real, já que a imaginação se sobrepõe à observação; e não é problematizadora, pois a análise da natureza humana e crítica social não formam a essência do “poeta das delicadezas e tenuidades” (p. 233). Ao fim do

ensaio, a estética rosicler, tão cara a Araripe Jr., inverte de sinal ou, pelo menos, se torna ambígua como avaliação e elogio: é sinônimo de pouca complexidade.²¹

Talvez o melhor exemplo desse *elogio desqualificador* seja o modo como Araripe Jr. encara o grau de consciência artística de Alencar. De início, Alencar “obedeceu precocemente a uma vocação”, “dirigiu suas faculdades e tornou-se um artista consumado. À obra antecedeu um pensamento.” (p. 136). Já mais adiante, Araripe Jr. nega certa consciência artística em Alencar para enfatizar a imagem de poeta intuitivo; o que equivale dizer – e isso será repetido pela tradição crítica – *sem muita consciência artística*:

Cumprir tornar saliente que José de Alencar não tinha uma poética acentuada, como tiveram Goethe e Schiller, como teve Victor Hugo, apesar de inculcar, no prólogo dos *Sonhos d'ouro*, a existência de coisa pouco mais ou menos semelhante. A sua poética foi o seu temperamento, foi a desenvolvimento do seu gosto, conforme descrevi no primeiro capítulo deste trabalho; cientificamente, ele nunca pode coordenar as suas ideias artísticas. (p. 189).

Poética do temperamento. É importante destacar, nessa ordem de ideias, que esse perfil literário esboçado por Araripe Jr., nos termos acima expostos, aproxima a obra de José de Alencar do romantismo francês: “a sua natureza irmana-se, como gêmea, à alma chorosa de Lamartine” (p. 169). Alencar está muito mais próximo dos “escritores de veia oriental, nomeadamente Victor Hugo, e os confidentes do coração, Chateaubriand, Lamartine e Bernardin de Saint-Pierre” (p. 141). Note-se que, ao eleger o *grácil* como o traço distintivo do perfil literário de Alencar, Araripe Jr. é categórico em não reconhecer a influência do romantismo anglo-germânico em sua obra:

Sob este impulso, compreende-se quanto à índole dos poetas germânicos, com o panteísmo de Goethe à frente, lhe devia ser odiosa. A névoa do norte sufocá-la. Não há um único escrito seu, principalmente de sua mocidade, que denuncie impressão durável ocasionada por algum poeta dessa escola. Fausto e Hamlet não pertencem à raça dos escolhidos e seu coração. (p. 139).

²¹ E o crítico inclusive percebe e reconhece, de modo muito discreto, a limitação dessa estética a certa altura do ensaio: “José de Alencar não pode, talvez, bem analisar-se, para, de sua individualidade, extrair as regras de sua ação; e, se houve, no seu modo de ver, um ponto de vista em que ele insistisse e de que fizesse cabedal, foi este a predileção pelo índio, paixão, mesmo, que pretendeu tornar absorvente. As *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* denunciam como já existia nele o *verdadeiro poema*. Este ponto de vista, entretanto, era acanhado, e tinha o defeito de enclausurar-lhe o espírito em um círculo de inspirações muito coloridas, sem dúvida, mas muito menores do que o seu talento; e, conquanto o tempo lhe arrefecesse este primeiro entusiasmo, a leitura seguida de suas obras demonstra que, nos seus cânones, nunca houve mudança substancial, porque, ainda em 1875, essa paixão revivia no *Ubirajara*.” (p. 190).

Essa aproximação da poética alencariana ao romantismo francês sugere que a obra de Alencar pertence muito mais a um romantismo *sentimental* que *reflexivo*. Poética do temperamento. Trata-se, na perspectiva de Araripe Jr., de uma obra filha do coração, que emana da alma do poeta. *Iracema* é classificada como “poema intuitivo” (p. 198): “talvez a sua obra mais espontânea, em que reina uma comoção tamanha, que só o amor ao objeto presente, ou a reminiscência fortemente impregnada de saudade, poderia bem explicar” (p. 131). A principal consequência dessa espontaneidade é reforçar ainda mais o caráter pouco complexo da obra alencariana. E isso se torna mais perceptível quando nos deparamos com um comentário como o reproduzido a seguir sobre as crônicas de *Ao correr da pena*:

Há nessas páginas, muito espírito, mas um espírito que nem de longe lembra o *humour* de Sterne ou de Heine. Temos uma palavra que verdadeiramente o define: é a *folâtrerie* dos franceses. Lembranças, repentes, agudezas, verdadeiras *fuseés*, que recordam as primeiras tendências para os enigmas e charadas. (p. 146).

Araripe Jr. distancia o humor alencariano do refinamento irônico para colocá-lo próximo à *blague* e à charada. O movimento geral do ensaio de Araripe Jr. é afirmar certo caráter plano da estética rosicler de Alencar. A linguagem não é reconhecida em seus desvãos; o trabalho artístico de Alencar está nos arabescos e rendilhados da frase. A leitura de *O guarani* não encontra contradições, só harmonias. E esse movimento “planificador” fica ainda mais evidente quando, ao se deparar com o uso ostensivo da ironia por Alencar nos romances da segunda fase, Araripe Jr. nega-o, neutralizando o seu efeito: “[n]ão era a mordacidade o seu elemento, e o ridículo, em suas mãos, antes embala do que fere” (p. 169). A negação neutralizadora de Araripe Jr. se estende às influências inglesas. O ensaísta reconhece, por exemplo, a influência shakespeariana em *O gaúcho* e *O tronco do ipê* – Manuel Canho e Mário protagonizam um drama hamletiano –, mas a desqualifica com o argumento de que “as grandes concepções” não se adequam à índole literária de Alencar. É evidente a redução que Araripe Jr. opera na obra alencariana para elaborar o perfil literário. Não há mais nada no horizonte do crítico do que a estética rosicler de Alencar. E o que de diferente desponta no horizonte é logo posto de lado como parte de seu declínio literário. O crítico talha a obra a ponto de ocultar, seja pela via da negação ou do apagamento total, certos aspectos literários da obra de José de Alencar. Essa redução e suas implicações possuem continuidades, como se verá, em nossa tradição crítica.

Diante do exposto, não parece estranho que Araripe Jr. enquadre José de Alencar como avesso à modernidade e à estética moderna. O seu idealismo romântico, eivado da natureza tropical e quase reduzido ao indianismo, é encarado por Araripe Jr. como não-moderno. É claro que o idealismo romântico faz parte da instauração da modernidade e da constituição da literatura moderna na literatura ocidental²². Araripe Jr. faz esse divórcio entre idealismo romântico e modernidade porque tem os olhos nos escritores realistas e, em sentido mais amplo, no movimento das “novas ideias” que se alimentam da onda cientificizante do século XIX. E é por conta disso que Araripe Jr. olha para José de Alencar e sua obra como deslocados da modernidade e de sua literatura correspondente. Depois de narrar a viagem de Alencar à Europa, Araripe Jr. faz uma suposição sobre sua morte e sua derrocada literária:

é que o poeta brasileiro encontra-se com a terrífica visão de um movimento científico de que a política e muitas coisas pequeninas o tinham afastado desde os primeiros triunfos literários. A montanha filosófica era negra demais e tonteava-lhe a vista; e aquilo que, no Brasil, em seus primeiros vagidos, parecera-lhe coisa de rapazes, talvez entusiastas demais, apresentou-se-lhe sob uma feição medonha, muito, muitíssimo aterradora. (p. 232).

Essa “montanha filosófica” se refere tanto à produção científica de Darwin, Spencer e Haeckel como a produção literária de Zola, dos irmãos Goncourt e Flaubert. É a imagem de um Alencar idealista, desatualizado e anacrônico que Araripe Jr. sugere ao comentar sobre os seus possíveis medos de esquecimento diante do novo que se anunciava:

Ele viu que toda a sua obra ia desvanecer-se, ao contato da rispidez do modernismo. As fibras da harpa dos novos poetas estavam horrivelmente retesadas e somente desferiam sons rudes e ensurdecedores; e a musa casta dos bons tempos convolava-se, em seus adejos, para o país das eternas saudades. (p. 234).

José de Alencar, nesse sentido, ficou aquém de seu tempo por ter estacionado em certo momento de sua trajetória literária. O resultado final do ensaio de Araripe Jr. é interessante: o perfil literário esboçado se propõe a ser uma homenagem a José de Alencar e, ao mesmo tempo, faz do autor um anacronismo literário. E isso se deve a perspectiva crítica de Araripe Jr.: ao desconsiderar uma parcela significativa de sua

²² A observação não é original. É moeda corrente entre críticos e historiadores a relação entre modernidade e romantismo. Dentre os estudos mais significativos, remeto o leitor ao livro *Os filhos do barro*, de Octavio Paz. O objetivo da obra, embora o autor faça a distinção entre dois tipos de romantismo, é refletir sobre a continuidade entre romantismo e as vanguardas europeias. O idealismo romântico, apesar de seu possível desdobramento sentimental, faz parte da constituição do que Octavio Paz reconhece como o cerne da modernidade literária: a ironia.

obra, o ensaísta reduziu a obra de Alencar a uma estética que não permite perceber nada além de *O guarani*. E o idealismo que Araripe Jr. sugere a partir dessa redução apaga na obra de José de Alencar uma série de qualidades literárias (realismo, crítica social, ironia, etc.) que, olhada em perspectiva histórica, são decisivas para a constituição do que se convencionou chamar de literatura moderna.

1.2. A imaginação alencariana

A gênese artística de Alencar, de acordo com Araripe Jr., está vinculada, entre outros fatores, a “uma imaginação tropical” (p. 129), que “cedo se impôs com tanta vida e força” (p. 135) a ponto de constituir-se como alicerce de sua obra literária. É essa imaginação que desempenha papel importante para a presença do *grácil* em sua obra. Se, por um lado, a imaginação de Alencar é responsável pela elaboração de romances como *O guarani* e *Iracema* ou pelo sucesso estrondoso de seus folhetins publicados sob o título *Ao correr da pena* (1854-55); por outro, essa mesma imaginação produziu desarmonias em muito de seus romances, como em *O gaúcho* ou *O tronco do ipê*, e foi decisiva para o seu declínio literário. Os “fogos da imaginação potente” de Alencar se revelaram, por conta de uma conjugação de fatores pessoais, “tendências até certo ponto mórbidas, que neutralizaram em muito o gênio sobranceiro” e “de[ram] em resultado o mais caprichoso dos artistas americanos, o qual teria sido um Teófilo Gautier ou um Alphonse Karr em qualquer outro país que não fosse a terra dos Brasis” (p. 132). A imaginação de Alencar é, considerado o estudo de Araripe Jr. em conjunto, um alicerce claramente problemático. Por conta da perspectiva biográfico-positivista, esse caráter problemático está relacionado a certas disposições de espírito decorrentes de seu malogro político. O que quero destacar, entretanto, é justamente o modo ambíguo do crítico em tratar a imaginação alencariana que, se não estiver enganado, revela um problema constitutivo da fortuna crítica inicial: *o valor artístico de seu poder fabulador*. E isso fica evidente quando confrontamos dois modos diversos de encarar a imaginação na obra de Alencar entre seus contemporâneos.

1.2.1. Franklin Távora

Franklin Távora pode ser tomado, entre os contemporâneos do autor, como uma voz paradigmática de veto à imaginação alencariana. É nas *Cartas a Cincinato* (1872) que Franklin Távora, em uma crítica demolidora sobre os romances *O gaúcho* e *Iracema*, combate, para usarmos a expressão do próprio autor, “as fátuas fantasias de uma pena filauciosa, que abusa das suas faculdades procriadoras”²³. Para tanto, o crítico e romancista apresenta, por assim dizer, uma pequena teoria da criação literária. O ponto de partida da reflexão teórica é a *observação* da natureza:

A renovação faz-se pela observação. A natureza oferece cada dia um encanto novo, que a imaginação sadia recolhe para dar-lhe mil feições graciosas, ainda não conhecidas. O fluido propriamente original e imaginoso é apenas aplicado a dar o tom, o equilíbrio, o reflexo estético às criações reais. Com tão comedido emprego e uso, nunca se poderá dar a *bancarrota*. (p. 53-54).

Franklin Távora contrapõe ao uso imoderado da imaginação a observação da natureza. Não se trata, como se pode perceber pelo excerto acima, de excluir a imaginação do processo criativo. A imaginação, subordinada à observação da natureza, funciona como embelezamento da criação literária. É o que afirma Franklin Távora mais adiante:

Deve-se festejar e aplaudir a imaginação que reproduz com encantos novos e novas vivacidades os grupos, os acidentes, as atitudes, as cenas da natureza; que faz esses grupos interessantes, esses acidentes pitorescos, essas atitudes graciosas, essas cenas animadas e felizes. Isto é imaginar, no uso rigoroso e didático da expressão. (p. 135).

É à natureza, entretanto, que o autor deve se voltar para encontrar inspiração: “[é] preciso contemplá-la, receber impressões face a face com o desconhecido, experimentar verdadeiramente todas as sensações da inspiração não fictícia, mas real” (p. 54). Na impossibilidade da experiência empírica, como no caso da representação do índio colonial, Franklin Távora sugere que o escritor se volte “para a *história* e para o *estudo dos mestres*” de modo a apanhar “a expressão complexa e fiel deste, seus costumes, suas inclinações, sua poesia enfim.” (grifo meu) (p. 138). Por conta dessa

²³ TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011, p. 49. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limito-me agora a indicar somente o número da página.

fidelidade ao real, que coloca diques às expansões da imaginação, Franklin Távora elabora, para exprimir sua concepção de arte, a metáfora do “daguerreotipo”:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com exatidão daguerreotípica. (p. 51).

Franklin Távora tem uma concepção *imitativa* da arte. Por conta disso, alguns críticos, como Antonio Candido e José Maurício Gomes de Almeida²⁴, encaram a crítica de Franklin Távora como um momento de transição do ideário romântico para o realista-naturalista. Em parte, o mérito de Franklin Távora, enquanto crítico, é justamente aprofundar certa tendência realista que, no mais, acompanha o romance brasileiro desde Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo. Entretanto, não se pode perder de vista, como bem assinalou Eduardo Vieira Martins, que essa pequena teoria da criação literária, esposada por Távora, alimenta-se também da reflexão clássica, difundida entre os homens de letras pelos manuais de retórica e poética, muito populares no ensino brasileiro do século XIX²⁵. Pode-se dizer, nessa ordem de ideias, que as *Cartas a Cincinato* encenam, em certo sentido, o embate entre os pressupostos estéticos de uma tradição clássica e certa parcela do ideário romântico. E isso fica evidente não só pelos preceitos, acima mencionados, de observação da natureza e de estudo da história e da tradição como fontes da criação literária, cuja origem estão nas poéticas clássicas, mas principalmente pela ideia de que se deve fazer uma *seleção* dos elementos da natureza a serem representados:

E o cunho nacional de uma obra consistirá em reproduzir ela quanto se acha em a natureza, nos costumes do povo, nos preconceitos e fragilidades de uma raça?

Se assim fosse, custaria pouco a ser grande poeta ou o primeiro romancista de uma nação. Se não se exige principalmente, para que se goze de tais foros, que se colha e se exhiba o que pode fazer o público deliciar-se sem contudo fazê-lo

²⁴ Cf. ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981, pp. 69-85. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1959, pp. 319-368.

²⁵ Eduardo Vieira Martins, na “Apresentação” para a nova edição de *Cartas a Cincinato*, não só expõe a concepção teórica que serve de baliza para a avaliação dos romances alencarianos, como revela a influência da tradição retórica e poética e de alguns autores para o pensamento de Franklin Távora. Recomendando a leitura da “Apresentação” para uma análise mais detalhada dessa pequena teoria da criação literária.

molestar-se ou corar; se o pincel, que se molha nas tintas finas e elevadas, deve, para ser tido por completo, chafurdar também nos resíduos barrentos e grosseiros, neste caso é certo que faço das literaturas a ideia mais errônea possível.

Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza. (p. 185)²⁶.

A “exatidão daguerreotípica” não pressupõe a representação da realidade em todos os seus detalhes. Franklin Távora prega a ideia de selecionar, por meio da observação da natureza, os elementos que possibilitam “o belo ou o ideal”, que, em sua perspectiva classicizante, proporcionam prazer estético. Há um terceiro elemento, na reflexão de Távora que realiza a conciliação entre *observação* e *idealização*. A busca pela “beleza ideal” (p. 186), proposta por Távora como o objetivo de qualquer escritor, está relacionada à concepção didático-moralizante do crítico sobre o romance e a arte em geral:

Parece-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma o sentimento pelas lições e pelas advertências; que até certo ponto acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance *íntimo*, *histórico*, de *costumes*, e até o *realista*, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm. (p. 114).

É com base nessa teoria da criação literária que Franklin Távora critica os romances *O gaúcho* e *Iracema*. E essa leitura se opera em três níveis. O argumento central de Távora repousa na ideia, muito difundida em nossa tradição crítica, de Alencar ser um escritor de gabinete: no caso de *O gaúcho*, o autor não teria ido ao Rio Grande do Sul para escrever o romance; no caso de *Iracema*, o argumento histórico e a linguagem dos indígenas estariam em contradição com a historiografia, a documentação acumulada e os dicionários. Nos dois casos, José de Alencar incorreu em erro, pois

à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação; despreza a fonte, onde muita gente tem bebido, mas que é inesgotável, e onde há muito licor intacto. Para *Sênio* a verdade, dita por muitos, perde o encanto. Ele não há de escrever pelo ramerrão; fora rebaixar-se. É preciso dar coisa nova, e eis que surge o monstro repugnante e desprezível. (p. 52).

²⁶ Mais adiante, ao citar um estudioso francês, Charles Lévêque, Franklin Távora transcreve um trecho de *A ciência do belo* que importa, em certo sentido, uma negação da estética realista-naturalista: “Nunca me esqueci de um pedacito que lá vem, concebido nestes termos: ‘Se o romancista não é senão o arrolador (*greffier*) da vida de todos os dias, quero antes a vida em si mesma, que é viva, e onde não me demorarei com a vista senão sobre o que me interessar.” (p. 186).

A expressão “monstro repugnante e desprezível”, que no contexto faz referência à personagem Manuel Canho, é uma boa pista para se perceber o que está em jogo na leitura de Távora para além dos critérios de sua pequena teoria da criação literária. Ao apontar para as inverossimilhanças em *O gaúcho*, Franklin Távora expõe um incômodo bem específico sobre o romance que repousa no fato de o protagonista Manuel Canho, “apresentado como realizando o ideal do gaúcho”, ser caracterizado pelo “ódio eterno para com a espécie humana” e pelo “frouxo e afeminado enternecimento para com a raça hípica.” (p. 45). O protagonista é, na perspectiva moralizante de Franklin Távora, “um aleijão da espécie humana por ter “o sentimento tão apurado para o animal” e ser “[t]ão vilão para com o seu semelhante” (p. 68). Para tanto, o crítico chama a atenção, no sentido de apontar para as incongruências do romance, sobre o ódio que Canho tem de sua mãe e padrasto e sobre o modo como ele conduziu sua vingança contra Barreda, assassino de seu pai. O incômodo de Franklin Távora se completa ao analisar o processo de humanização pelo qual os cavalos passam como forma de caracterização, formando uma espécie de contraste inconveniente: “Para se chegar a *humanizar* a sociedade equina, não se hesita em *cavalizar* a sociedade dos homens” (p. 46). A inconveniência se deve ao rebaixamento do homem e, no limite, da própria civilização. É o que observa Távora ao comentar o uso da palavra *babujar*:

Sênio não se contenta somente em dizer que o poldro *babuja*; e sem se importar com o *ímile* pouco lisonjeiro a que dá lugar seu vaidoso capricho, faz também a *civilização babujar* (como cavalo) a *virgindade* primitiva das regiões. Aqui não temos simplesmente o rebaixamento do homem ao nível de irracional, ideia fixa e capital de *Sênio* em sua obra: temos mais que isto: o fenômeno supremo e providencial da humanidade, a *civilização*, exerce a função do bruto – *babuja*. (p. 76).

É por conta desse incômodo que o crítico não hesita, já na primeira carta sobre *O gaúcho*, em afirmar que a imaginação de Alencar “é das mais tristes, porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da espécie.” (p. 47). O que me parece interessante notar é que Franklin Távora combate a imaginação de Alencar não só no plano estético, a partir dos critérios acima expostos, mas também e principalmente no plano ético. E essa dimensão da discussão fica mais evidente quando nos deparamos com a análise minuciosa do crítico sobre os romances, em especial sobre *O gaúcho*. É claro que a dimensão ética é indissociável à dimensão estética no pensamento de Távora. É o que se pode perceber a partir da ideia de “beleza

ideal” e de romance vicariante como objetivo artístico²⁷. É importante destacar, entretanto, que a presença ostensiva de certa restrição ética ao romance de Alencar constitui-se, a meu ver, em um dos principais argumentos de Franklin Távora contra a imaginação alencariana. E é importante chamar atenção para essa restrição porque ela implica o apagamento (ou negação) proposital de certa *dimensão ficcional* do romance.

Pode-se perceber esse apagamento em diversos momentos. Note-se, por exemplo, que, ao afirmar que Manuel Canho é um aleijão, Franklin Távora retira do protagonista a complexidade psicológica que o constitui e, por extensão, os elementos que compõem a tensão da trama. Para tanto, Franklin Távora reduz, por meio de uma restrição ética, o conflito da personagem em um falso problema ao analisar, na quinta carta da primeira série, a raiva de Canho contra a sua família e o assassino de seu pai. De outra parte, o apagamento de certa dimensão ficcional do romance pode ser apreendido a partir do incômodo de Távora em relação à humanização dos cavalos. Para o crítico, é inadmissível que haja nos animais “operações da razão”, “de uma razão *esclarecida e sã* – conquista de civilização adiantada, e também do sentimento mais humano, mais justo, mais apurado, sempre presidido pela consciência da mais fina moral” (p. 94). Esse apagamento fica claro ao se ler a resposta do crítico a uma das notas de Alencar para o segundo volume de *O gaúcho*. Para tanto, recupere-se o que diz Alencar:

Não faltará quem increpe o livro de inverossímil, na parte relativa ao cavalo. Duvidar hoje, depois de tantos fatos e de tão respeitáveis testemunhos, dos resultados admiráveis do instinto dos animais, é uma excentricidade que não vale a pena refutar. Demais, neste livro, a maior parte dos atos inteligentes praticados pelo cavalo são antes atribuídos pelo gaúcho ao animal, do que atestado pelo escritor.²⁸

Franklin Távora recusa, na sexta carta, a justificativa de que a responsabilidade pela humanização dos animais pertence a Manuel Canho. O crítico até reconhece, no plano teórico, a possibilidade de certa autonomia da personagem em relação à voz do autor, mas nem por isso exime este de menor “responsabilidade moral e literária” (p. 93). Nesse sentido, Távora é bem claro em seu posicionamento em relação à distinção

²⁷ A importância da restrição ética em relação à estética talvez se deva ao fato de a “beleza ideal”, isto é, o processo de seleção dos elementos da natureza que podem causar prazer e edificar, sobrepor-se aos demais critérios do pensamento reflexivo de Távora.

²⁸ ALENCAR, José de. Notas. In: *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 401.

de vozes: “[q]uanto a nós, é coisa que a boa crítica menos tem que indagar, se as asserções são atestadas pelo autor da obra, se são deixadas à mera conta dos personagens” (p. 93). Por um lado, a recusa de Franklin Távora reduz a complexidade estrutural do romance a uma questão ética de responsabilizar o autor, sem qualquer matização a partir da mediação ficcional, pelo que se diz no romance; por outro lado, e ao mesmo tempo de modo complementar, essa recusa revela também que Távora não aceita a noção de *verossimilhança* usada por Alencar para defender o romance. E isso se deve porque a noção de verossimilhança de Távora, como já notou Eduardo Vieira Martins, parece ser concebida “como conformidade à realidade externa ou à informação histórica” (p. 30) e não como coerência interna à obra.

É possível perceber, principalmente na série de cartas sobre *Iracema*, que a noção de verossimilhança externa também implica, como a restrição ética de Távora, o apagamento de certa dimensão ficcional do romance alencariano. Esse apagamento pode ser verificado, por exemplo, nas contestações sobre o argumento histórico desse romance indianista. Franklin Távora discorre longamente sobre a veracidade dos fatos históricos apresentados nas notas finais a ponto de fazer uma série de cálculos, na sétima carta, para provar o erro histórico de Alencar envolvendo Martim Soares Moreno. Entretanto, as considerações em torno da linguagem formam as principais contestações à presença do elemento ficcional no romance. Franklin Távora nega que haja em *Iracema* “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”²⁹, como afirma José de Alencar na “Carta ao Dr. Jaguaribe”. Para o crítico, a linguagem indígena “[d]eve ter certo cunho de energia, certa expressão de braveza, e aquela tem a feição e o requebro de uma poesia flácida e feminil.” (p. 130). A contestação se fundamenta no discurso historiográfico, que enfatiza o pendor bélico dos índios brasileiros:

Em verdade, basta uma interpretação aproximada da história para vermos a medida dessa poesia. Um povo dado principalmente às lutas violentas, donde derivavam os seus mais assíduos passatempos e labores não havia de sê-la frouxa e débil, quando é certo que a poesia é o reflexo mais animado, firme e substancial das paixões de um povo. (p. 147).

A contestação de Távora, ao se basear em uma linguagem com “certa expressão de braveza”, tenta ao mesmo tempo refutar os elogios de Pinheiro Chagas a Alencar,

²⁹ ALENCAR, José de. *Iracema. Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 181.

que atribui a este a primazia na escola indianista³⁰, e valorizar a poesia de Gonçalves Dias, em especial *Os Timbiras* (1857). Mais do que isso: essa contestação revela que Távora, ao ler *Iracema*, tem como padrão literário certa concepção épica para a representação do assunto indígena – o que demonstra, como já notei páginas atrás, o fundo classicizante de sua reflexão crítica (carta VI). No conjunto, entretanto, essas contestações sobre a linguagem em *Iracema* mostram que Franklin Távora empreende, para além de aplicar os pressupostos de sua pequena teoria da criação literária, uma leitura que não analisa o romance, por assim dizer, em seus termos. A fidelidade ao real não permite que o crítico compreenda a obra em sua coerência interna. Talvez o principal sintoma desse problema seja o incômodo que Távora demonstra em relação ao trabalho formal do romance. Trata-se de “um artefato de múltiplas combinações” que “ostenta vaidoso aparato” que deveria ser espontâneo, “desigual em suas formas”, mas “é forçad[o], que se mede e bate a compasso. (p. 130).

A pequena teoria da criação literária leva, no miúdo da leitura, Franklin Távora a negar a imaginação alencariana por meio de restrições éticas e de cobranças a uma maior fidelidade ao real. É importante destacar que, por detrás dos critérios éticos e estéticos de Távora, repousa um vetor ideológico decisivo para a avaliação da obra de José de Alencar: *o nacionalismo*. Para tanto, note-se que Franklin Távora nega o poder de representatividade do romance alencariano para a construção da identidade nacional. *O gaúcho*, por exemplo, é “desnaturado, falsíssimo, apócrifo” (p. 46) enquanto romance de costumes, pois “[t]al qual foi concebido e executado, importa a mais pungente palinódia contra a gentileza, a masculinidade, a fama das ilustres façanhas e legendárias tradições do campeão das savanas austrais.” (p. 47). E isso se deve essencialmente ao fato de José de Alencar, por conta de sua imaginação, tender para “a enormidade”, “a aberração” (p. 133). Diz o crítico:

Queres a prova? Ei-lo mais logo a oferecer-nos na donzela do salão seleta a criação brutescas da amante que esbofeteia o objeto das suas afeições, e a quem só verdadeiramente ama depois que se sente por ele injuriada e aviltada, depois que dele apanha, como se fora vil escrava – é a *Diva*; ou então um pé nojento, abominável, imundo, servindo de protagonista da obra, causando horror e asco ao pio leitor, e que dirias uma baixa miniatura excogitada do Quasímodo – é a *Pata da gazela*; ou então o hipocentauro chato, informe, indecoroso, repulsivo, como tipo de costumes brasílios – e temos finalmente o *Gaúcho*. (p. 133).

³⁰ Cf. CHAGAS, Pinheiro. “Literatura brasileira – José de Alencar”. In: *Novos estudos críticos*. Porto: Moré Editora, 1868.

As desarmonias na obra de Alencar incomodam Franklin Távora a ponto de ele questionar a representação do elemento nacional. O crítico só não encontra essas desarmonias em um romance do autor: *O guarani*. É por isso que a representação de Peri é considerada fiel ao índio brasileiro, pois

Nesse tempo o demônio da vaidade não tentara ainda J. de Alencar. *Ele não pretendia então, (pelo que parece) conquistar nomeada senão como escritor de cunho nacional e não a de gênio criador, no sentido em que alguns hoje o consideram e que é lícito ajuizar pelas suas últimas obras.* Tinha, seguramente, por muito honroso e acertado voltar-se para o espetáculo grandioso da natureza, e pedir-lhe alguns traços de seus painéis de eterna poesia, alguns ligeiros matizes da sua pomposa e perene eflorescência. (grifo meu) (p, 137).

O elogio a *O guarani* e as críticas aos demais romances como *O gaúcho* revelam um pressuposto muito importante do pensamento de Franklin Távora: a imaginação alencariana é incompatível com o projeto nacionalista dos românticos. É uma espécie de *veto à imaginação* por conta de um fator *político*. O poder criativo é visto não só com ironia – “José de Alencar está sênio” – como uma ameaça destrutiva:

José de Alencar, porém, espírito então ainda novo, ainda não feito, e quiçá inexperiente, dá costas à mansão virgem, que nada pode igualar na sua majestade esplendorosa, e deixa-se arrastar para o ponto proceloso – indício certo de próximo e cabal naufrágio – com que lhe acena o clarão carregado da rúbida fantasia. (p. 137-138).

A pequena teoria da criação literária, portanto, não só apresenta uma série de pressupostos estéticos de Franklin Távora como, do ponto de vista da recepção crítica, elabora um *veto* à imaginação, à ficcionalidade e ao trabalho formal, em suma, um interdito literário à obra de Alencar, que possui continuidades em nossa tradição crítica.

1.2.2. Machado de Assis

Machado de Assis é, ao contrário de Franklin Távora, uma das poucas vozes que valoriza, às vezes com certa empolgação, a imaginação alencariana em termos estéticos. Essa valorização pode ser percebida, por exemplo, no prefácio escrito especialmente para a edição monumental de *O guarani* em 1888. Ao comentar sobre as crônicas que compõem *Ao correr da pena*, Machado de Assis destaca a importância inventiva da imaginação alencariana no processo de escrita: “Curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria ou alargava as coisas, e com o seu pó de ouro

borrifava as vulgaridades da semana”³¹. E mais adiante: “A fantasia de Alencar, porém, fazia render a matéria que tinha, e não tardou que se visse no jovem estreante um mestre futuro” (p. 327). A importância da imaginação para o processo da escrita se transforma em empolgação quando Machado de Assis passa a tratar de *O guarani*, cujo “colorido literário e os toques de imaginação”, “ainda quando abusa, delicia” (p. 329):

A imaginação dá à realidade os mais opulentos atavios. Que importa que às vezes a cubram demais? Que importam os reparos que possam fazer na psicologia do indígena? Fica-nos neste o exemplar da dedicação, como em Cecília o da candura e faceirice; ao todo, uma obra em que palpita o melhor da alma brasileira. (p. 329-330).

É claro que não se trata somente de empolgação por parte de Machado de Assis. Trata-se do reconhecimento e legitimação da imaginação como uma das principais qualidades literárias do autor – reconhecimento e legitimação que encontramos, em parte, no perfil literário esboçado por Araripe Jr. A imaginação, aliada à preocupação com um estilo literário, forma, na perspectiva de Machado de Assis, o traço diferencial da obra de José de Alencar em relação aos seus contemporâneos: “a originalidade do autor estava na imaginação fecunda, – ridente ou possante, – e na magia do estilo. Os nossos raros ensaios de narrativa careciam, em geral, desses dois predicados” (p. 330). Nesse sentido, a imaginação alencariana é encarada como elemento decisivo para a composição de seus romances. E é justamente por isso que a reflexão machadiana não se esgota no elogio entusiástico: por conta do caráter decisivo da imaginação, Machado de Assis sugere, nas entrelinhas de seu prefácio, que, como atitude crítica, se leia a obra de Alencar, por assim dizer, *em seus termos*.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Machado de Assis valoriza a imaginação alencariana de uma forma significativamente diferente em relação à avaliação de outros críticos contemporâneos. Isso se deve a certo modo como o ensaísta opera, no campo da crítica, com o texto literário. Retome-se, para se compreender sua perspectiva, o artigo “Ideal de crítico”, publicado em 1865, em que o autor expõe quais deveriam ser os pressupostos para o exercício da crítica literária. O crítico deve primar, segundo

³¹ ASSIS, Machado de. *O Guarani*. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 326-327. v. 29. Todas as citações são retiradas dessa edição.

Machado de Assis, pela “ciência literária” e preocupar-se com “as questões que entendem com o domínio da imaginação”³² (p. 12):

longe de resumir em duas linhas, – cujas frases já os tipógrafos as tem feitas, – o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe *o sentimento íntimo*, aplicar-lhe *as leis poéticas*, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciam para aquela produção. (grifo meu) (p. 13).

Para tanto, Machado de Assis ainda prega a necessidade da releitura. Deste modo, o crítico pode aplicar “as leis poéticas” e descobrir “o sentimento íntimo” de cada obra. Machado de Assis ainda aborda outras questões, em sua maioria extraliterárias, que envolvem o exercício crítico de modo a eliminá-las por se constituírem como empecilhos à reflexão esclarecida. O que se deve destacar é o argumento central que empresta sobriedade à reflexão machadiana: os olhos do crítico devem se voltar à obra com o intuito de analisá-la a partir de seus elementos constitutivos. É um procedimento crítico, ao mesmo tempo, aristotélico e moderno, pois (a) incide, com maior ênfase, nos elementos formais da obra (aplicação “[d]as leis poéticas”); e (b) concebe o texto literário como um todo orgânico (“o sentimento íntimo”). É com base nesses dois critérios que podemos afirmar que Machado de Assis avalia a obra de José de Alencar em seus termos. O crítico aborda o texto literário como um discurso ficcional – isto é, como autossuficiente e com valores próprios.³³

Essa perspectiva permite a Machado de Assis encarar, ao contrário de seus contemporâneos, a imaginação alencariana como *elemento estético* para a elaboração de seus romances – e não só como adorno, enfeite, embelezamento. Talvez o melhor exemplo de aplicação dessa perspectiva crítica seja o artigo publicado em 1866 sobre *Iracema*. Machado de Assis apresenta uma leitura que tenta compreender o romance como uma totalidade orgânica. Para tanto, o crítico o analisa em três dimensões

³² ASSIS, Machado de. *Ideal de crítico*. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 12. v. 29. Todas as citações são retiradas dessa edição.

³³ Machado de Assis, em um trecho da crônica sobre a morte de B. L. Garnier, datada de 8 de outubro de 1893, relembra as suas conversas com Alencar na livraria do finado editor. O modo como Machado de Assis narra o episódio sugere que ambos conversavam sobre literatura por esse prisma. Trata-se de uma narrativa curta que, parece-me, ilustra a atitude crítica de Machado de Assis (e de José de Alencar) em relação ao texto literário. Diz o cronista: “De resto, a livraria era um ponto de conversação e de encontro. Pouco me dei com Macedo, o mais popular dos nossos autores, pela *Moreninha* e pelo *Fantasma branco*, romance e comédia que fizeram as delícias de uma geração inteira. Com José de Alencar foi diferente; ali travamos as nossas relações literárias. Sentados os dois, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo.” (In: ASSIS, Machado de. *A semana*. (Crônicas 1892-1893). São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 311-312).

distintas, porém complementares. Em um primeiro nível, que é mais minucioso e ocupa maior espaço no artigo, Machado de Assis se detém na análise do enredo e das personagens de modo a revelar não só as mais belas passagens, mas também e principalmente a coerência interna da obra. Em um segundo nível, o crítico analisa a linguagem empregada para representar os índios. E é aqui que podemos flagrar de modo claro a valorização de Machado de Assis, em termos estéticos, para com a imaginação alencariana:

não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pode realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas ideias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo a que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*.³⁴

Note-se que, ao contrário de seus contemporâneos, Machado de Assis reconhece a legitimidade da linguagem empregada na obra não porque estaria de acordo com as fontes históricas sobre a língua indígena ou porque estaria de acordo com o critério nacionalista do projeto romântico, mas devido a uma coerência interna que *simula* uma primitividade a ponto do crítico afirmar que “nem parece obra de poeta moderno, mas uma história de bardo indígena”. Trata-se de uma posição crítica simetricamente oposta a de Franklin Távora, por exemplo, ou até mesmo de Araripe Jr., que cobram de Alencar uma verdade antropológica em suas leituras sobre *Iracema*. Machado de Assis, ao contrário, reconhece a verdade da ficção que, ao fim e ao cabo, legitima, por se fundamentar no estilo literário empregado, a imaginação alencariana em uma dimensão estética.

Essa legitimação pode ser apreendida ainda na terceira e última dimensão da análise de Machado de Assis. Trata-se do lugar que o discurso histórico ocupa na fatura da obra. Para tanto, recupere-se, a princípio, a discussão de Machado de Assis acerca do gênero ao qual a obra pertence. Por influência da “Carta ao Dr. Jaguaribe”, o crítico toma o cuidado em arredar do livro o rótulo de épico. Machado de Assis observa que, embora algumas vezes troe “nos vales do Ceará a pocema da guerra”, o livro não “deixa

³⁴ ASSIS, Machado de. *Iracema*. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 75. v. 29. Todas as citações são retiradas dessa edição.

de ser exclusivamente votado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores, e dos seus infortúnios.” (p. 74). Ao delimitar o assunto de *Iracema* nesses termos, Machado de Assis redimensiona o espaço que os dados históricos ocupam no livro: “Há um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação.” (p. 76). Essa constatação guarda em si um aspecto importante para a compreensão do papel que a imaginação cumpre no romance:

Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma ação interessante, episódios originais, e mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema. Apesar do valor histórico de alguns personagens, como Martim e Poti (o célebre Camarão, da guerra holandesa), a maior soma de interesse concentra-se na filha de Araken. (p. 76).

Machado de Assis, ao contrário de Franklin Távora, não define o romance pelo seu argumento histórico, mas pela fabulação que envolve a relação amorosa de Iracema e Martim. O deslocamento implica no reconhecimento da importância que a imaginação ocupa para a compreensão de toda a narrativa. Mais do que isso: Machado de Assis circunscreve a discussão acerca do romance no âmbito ficcional. Essa atitude, por assim dizer, estetizante frente à obra de Alencar seria repetida em um longo artigo, também de 1866, no qual Machado de Assis analisa as peças teatrais do autor. Ao comentar os intuitos moralizadores de *As asas de um anjo*, Machado de Assis observa a propósito do lugar da arte:

Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de mármore*, o *Mundo equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e as *Asas de um anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não servissem o fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não, pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita das *Asas de um anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas *que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?* (grifo meu)³⁵.

Note-se que Machado de Assis separa o intuito moralizador e reformista do âmbito propriamente artístico. Em sua análise sobre *Iracema*, ocorre a mesma separação, só que envolvendo o discurso histórico. É aí que podemos perceber uma

³⁵ ASSIS, Machado de. *O teatro de José de Alencar*. In: *Crítica teatral*. São Paulo: Editora Mérito, p. 218-219.

atitude crítica frente à imaginação alencariana diferenciada em relação à maioria dos críticos contemporâneos: *Machado de Assis compreende a imaginação em termos estéticos*. O crítico encara a obra a partir de seus termos, sem pedir parâmetros de análise para a história, a moral social (seja ela qual for) ou para a ciência. O crítico não incorre, como Araripe Jr. ou Franklin Távora, em reduzir, no exercício da análise, o texto literário a um modelo de exigências a serem cumpridas. E esse arejamento da reflexão crítica machadiana se deve, parece-me, à ausência de uma preocupação romântico-nacionalista de atrelar a obra literária à construção positiva da identidade nacional. A recusa e condenação da produção literária de Alencar em sua segunda fase por Franklin Távora e Araripe Jr. estão relacionadas às desarmonias dessa produção com o projeto de construção de uma identidade nacional. No caso da crítica literária de Machado de Assis, encontra-se uma atitude mais aberta ao texto que permite realizar uma análise um pouco diferente de seus contemporâneos, pois abre a possibilidade de compreender a imaginação de José de Alencar de outro ângulo: não como algo ornamental ou excrescente e falacioso, mas como elemento estruturador do texto literário. No limite, a perspectiva crítica de Machado de Assis permite, ao valorizar a imaginação alencariana, encarar o texto literário como *ficção*.

1.3. A entrada de Alencar no cânone literário

A perspectiva crítica de Machado de Assis sobre a obra de José de Alencar não é hegemônica no século XIX. O que predominou, em linhas gerais, foram condenações categóricas muito próximas, no tom e no conteúdo, as de Franklin Távora, embora seja possível apontar um ou outro estudo que tentou defender e legitimar a obra de José de Alencar no cenário cultural da época³⁶. Essa condenação crítica, que mirou na imaginação para minar a estética alencariana, intensificou-se ao longo da década de 1870 devido ao surgimento de uma nova geração de intelectuais (Tobias Barreto, Sílvio Romero, Joaquim Nabuco, Franklin Távora e Araripe Jr.) que, como bem observou

³⁶ Nesse sentido, o principal estudo sobre o autor, segundo Fernando C. Gil em sua antologia, é o longo ensaio *José de Alencar: um estudo biográfico (1873-74)*, de Apolinário Porto Alegre. Acrescento ainda *O livro de Semprônio*, um conjunto de três cartas, escritas por Araripe Jr. entre 1872 e 1873, como resposta às *Cartas a Cincinato*.

Fernando C. Gil na introdução de sua antologia, guiados pelas “novas ideias” (positivismo, evolucionismo, naturalismo, etc.), questionaram o papel do romantismo no Brasil³⁷. Trata-se de uma geração *heterogênea*, que, *por razões diversas*, se colocava difusamente como opositora de certa tradição literária, encarnada especialmente na figura de José de Alencar.

O artigo “O romance no Brasil” (1874), de Tobias Barreto, pode ser considerado um texto emblemático no combate iconoclasta à figura de José de Alencar realizado por essa geração. De início, destaque-se que o romance é encarado por Tobias Barreto como a forma literária mais adequada à “invasão geral do espírito positivo”³⁸, isto é, às demandas dos tempos modernos. E isso se deve ao fato de o romance oferecer “mais largas proporções” e, por conseguinte, poder “atrair à sua esfera todos os fenômenos da vida”: “Ele é o melhor meio de comunicação, para fazer-nos cientes e apaixonados por tudo que põe em movimento o mundo espiritual.” (p. 458). Trata-se, em outras palavras, de uma forma literária que, para além da experiência individual ou coletiva, incorpora uma gama de conhecimento variado:

Não são somente as nossas próprias lutas e esforços, recordações e afetos, que temos ocasião de achar na bagagem do romance. Aí também se encontra ciência, filosofia, arte, política e religião; aí nos relacionamos com todas as questões do tempo, compreendemos o seu alcance, e sentimos a urgência de uma solução. (p. 459).

O romance, nesse sentido, é um “poderoso médium” (p. 460) que viabiliza a vulgarização de conhecimentos das mais diversas áreas do saber e permite que esse mesmo conhecimento se grave “na razão e na fantasia da maior parte do público legente.” (p. 460). Para Tobias Barreto, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, “em nossa terra os únicos representantes do gênero” (p. 458), não atendem em seus romances a essas “grandes exigências da cultura hodierna” (p. 460). Em linhas gerais, a obra de esses autores é enquadrada como frívola. Os romances de Macedo se compõem de “anedotas de *erótica fluminense*, trivialmente prosaica e desenxabida.” (p. 460). Já a obra de José de Alencar é criticada de forma mais ampla e detalhada, embora a essência da condenação seja a mesma. Para Tobias Barreto, o renome literário de José de Alencar

³⁷ Cf. GIL, Fernando C. *Op. cit.*, p 62-72. Trata-se da discussão sobre o eixo “Reflexões sobre literatura e romance”.

³⁸ BARRETO, Tobias. “O romance no Brasil”. In: GIL, Fernando C. (org.). *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014, p. 457. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limito-me a indicar somente o número da página.

pode ser tomado como “um dos mais claros sintomas do nosso estado de inanição e marasmo intelectual” (p. 460). E isso se deve ao fato de Alencar ser um intelectual de cultura postiça:

Se existe no Brasil um homem, que possa considerar-se a personificação do nosso espírito semiculto, a encarnação da nossa ignorância envernizada de fórmulas pedantescas e aparências deslumbrantes, não há dúvida que esse homem é o Sr. José de Alencar. (p. 461).

A hostilidade de Tobias Barreto, entretanto, não se traduz em analisar qualquer romance de José de Alencar. Pelo contrário: o crítico justifica o seu juízo avaliativo com base em um argumento sociológico, a saber, de “que não houve a mínima alteração nas predisposições do espírito público” (p. 461) em relação às suas predileções estéticas e literárias:

Nós vivemos em uma primavera eterna de ilusões e devaneios pueris. À estação das flores nunca sucedeu a estação dos frutos. O senso estético e literário de hoje, considerado em geral, é idêntico ao da quadra, na qual o Sr. Alencar, pela primeira vez, se deu a conhecer como escritor. Nenhum progresso, nenhum desenvolvimento. Daí a falta de critério, com que se continua a deificar esse pobre autor e alguns outros seus dignos irmãos em posição merecimento. (p. 461).

Tobias Barreto, como o porta-voz de uma renovação estética e literária, reduz a obra de José de Alencar a uma fama postiça e de ocasião. A sua atitude iconoclasta indica que o problema está na entronização realizada pelos intelectuais oitocentistas, especialmente, os da corte: “Uma vez apregoados, e fazendo-se admirar, como grandes vultos, ficam invioláveis. Não há quem ouse descerrar a cortina, que os encobre, para contemplá-los de mais perto. O que sai da pena desses homens é sempre bom.” (p. 462). No conjunto, a crítica de Tobias Barreto, por conta do sucesso de Alencar e pela ausência de gosto mais apurado por parte do público, aponta para uma literatura cediça, destituída de valor estético e de profundidade. Mais do que isso: é uma literatura que pertence a um passado, mesmo que seja o próprio presente do crítico, e que merece ser superado. Trata-se de uma crítica que encontramos, *mutatis mutandis*, no perfil literário esboçado por Araripe Jr., amenizada por conta de sua admiração pessoal; e nas cartas de Franklin Távora, intensificada por razões diversas: políticas, estéticas e pessoais.

1.3.1. Sílvio Romero

A entrada de José de Alencar para o cânone literário brasileiro se deve à pena de um dos críticos mais ferrenhos da estética romântica e, por consequência, do próprio Alencar: Sílvio Romero. Pode-se afirmar que sua *História da literatura brasileira* (1888) foi uma das primeiras instâncias de consagração de José de Alencar e que seria reforçada pelo esforço coletivo de alguns intelectuais nas duas últimas décadas do século XIX³⁹. É curioso notar, nessa ordem de ideias, que a entrada de Alencar ao cânone instituído pela primeira história literária brasileira pressupõe certa ambiguidade. Sílvio Romero, como bem notou Maria Cecília Boechat, precisou mudar de postura em relação à obra de José de Alencar: “da negação polêmica para a aceitação condicionada”⁴⁰. E é justamente esse modo ambíguo que *consolida* a visão crítica sobre a obra de José de Alencar em nossa tradição crítica – ambiguidade esta já formulada, em linhas gerais, pelo perfil literário escrito por Araripe Jr.

A primeira atitude de Sílvio Romero, em sua *História da literatura brasileira*, é encontrar uma definição adequada para o movimento romântico. O historiador reconhece que esse movimento literário “ainda não tem sido bem apreciado” e que foi alvo “de golpes à esquerda e à direita”⁴¹. E, entre os golpes sofridos pelo romantismo, Sílvio Romero aponta para o “seu pelear com o naturalismo e dez outras teorias, que o pretenderam definitivamente enterrar.” (p. 93). O historiador, ao contrário do crítico ferrenho à estética romântica, acentua a *continuidade* entre o romantismo e as “dez outras teorias” que tentavam derrubá-lo:

Estas em seu entusiasmo juvenil acreditam nada dever ao velho sistema... Pernicioso erro histórico. Deviam reparar que a literatura se rege pela lei da

³⁹ Destaque-se, como bem observou Fernando C. Gil em prefácio a sua antologia, os índices para a consagração de Alencar: (a) a edição monumental de *O guarani* em 1888; (b) a inauguração da estátua de José de Alencar em 1897 e (c) a escolha de seu nome como patrono da cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras. Note-se que Machado de Assis está envolvido nos três exemplos que consagram José de Alencar como patrono do romance brasileiro.

⁴⁰ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraisos artificiais*. (O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 41. Para ter acesso à perspectiva mais polêmica, negadora mesmo, de Sílvio Romero em relação ao romantismo, remeto o leitor ao ensaio “O nacionalismo literário” (1873). In: GIL, Fernando C. *Op. cit.*, p.435-442.

⁴¹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1949, p. 93, v. 3. Todas as citações são retiradas desta edição. Limito-me a indicar o número da página.

evolução, é uma verdadeira organização de filogênese das ideias. Nada existe sem antecedentes, mesmo na evolução cenogenética, e os antecedentes das doutrinas de hoje são justamente o próprio romantismo... (p. 93).

Não se trata mais de combater o romantismo em um ou outro aspecto específico e, por vezes, epidérmico de modo a estabelecer a *ruptura*. A perspectiva do historiador, muito mais compreensiva e ampla do que a do crítico, permite enxergar as continuidades entre as ideias e as tendências estéticas. O impacto para a compreensão do romantismo é muito significativo: o movimento romântico não se define pelo sentimentalismo ou pelo primado da imaginação, os dois principais cavalos de batalha da crítica antirromântica, mas por sua tendência em inserir a literatura na história:

A poesia clássica tinha ideias, linguagem, forma predeterminada; a poesia nova quebrou o molde antigo e vazou-se em tantos moldes novos, quantos povos e até quantos indivíduos de gênio poetaram.

O romantismo foi, pois, uma mudança de método na literatura; foi a introdução do princípio da relatividade nas produções literárias; foi o constante apelo para o regime da historicidade na evolução da vida poética e artística.

Daí a liberdade, a generalidade de suas criações; ele descentralizou as letras; nacionalizou-as nuns pontos, provincianizou-as noutros, individualizou-as quase por toda parte. (p. 98).

Sílvio Romero percebe as duas principais conquistas do romantismo: (a) a quebra dos padrões literários fixados pelo neoclassicismo, o que permitiu uma maior liberdade de expressão literária no campo das formas; e (b) a ampliação do escopo temático da literatura que, deixando de lado os temas universais, passa a tratar de uma variedade de assuntos até então não abordados. O historiador percebe que o romantismo foi a oportunidade da realidade mais imediata entrar como assunto literário: “o romantismo é a literatura do presente” (p. 98). E não só isso: a atenção para o que circunda a realidade do escritor e do leitor – a individualização temática, por assim dizer, de que fala Sílvio Romero – é percebida como a oportunidade do elemento nacional se firmar na atividade literária.

Essa visão mais ampla sobre o romantismo permite a Sílvio Romero reavaliar uma das tendências que mais o incomodava como crítico da estética romântica: o *indianismo*. Para tanto, o historiador destaca o papel do indianismo para a criação de uma identidade nacional em nossa literatura:

Eu não sou e nunca fui indianista: sempre estive na brecha batendo os exageros do sistema, quando das mãos dos dois grandes mestres passou às dos sectários medíocres. Mas esse velho, e por mim tão maltratado indianismo, teve um

grandíssimo alcance: foi uma palavra de guerra para unir-nos e fazer-nos trabalhar por nós mesmos nas letras. (p. 231)⁴².

Diante da redefinição do romantismo, as coordenadas para introduzir a obra de José de Alencar em sua *História da literatura brasileira* estão esboçadas em linhas gerais: representação da realidade brasileira e nacionalismo literário. José de Alencar é encarado como um escritor que se preparou convenientemente para a empreitada de formar uma literatura nacional:

Estudou com afincos os velhos cronistas e historiadores; procurou conhecer os costumes dos selvagens, o viver dos colonos, dos escravos, das classes dirigentes durante a formação das populações brasileiras; pôs em contribuição suas recordações próprias, já do que viu nas suas viagens, quer a que fez do Ceará ao Rio de Janeiro, longo percurso por terra nos vivos anos de meninice, quer as que posteriormente fez para Pernambuco e São Paulo, durante o curso acadêmico, quer as que mais tarde fez ao Ceará e a Minas; já do que observou diretamente na ida social ou aprendeu de informações de amigos sinceros, competentes conhecedores do país.⁴³

Note-se que o esforço de Sílvio Romero é destacar o conhecimento de José de Alencar sobre a realidade brasileira. E esse conhecimento, como o excerto acima demonstra, passa tanto pelo estudo sistemático dos “velhos cronistas e historiadores” como pela experiência empírica própria ou a de outros. Sílvio Romero enfatiza, ao contrário de Franklin Távora ou Araripe Jr., a presença da realidade brasileira como elemento *decisivo e positivo* na obra de Alencar: “Pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito.” (p. 75). Por conta dessa nova ênfase, Sílvio Romero, contrariando a maioria de seus contemporâneos, prefere os romances da segunda fase em relação aos da primeira: estes, segundo o historiador, são “duma suavidade, duma doçura que chegava a enfarar” (p. 76), ao passo que aqueles possuem “mais vida, mais calor, mais intensidade passional, e tornaram-se mais reais, mais human[os]”. (p. 77). Emerge nas páginas da *História* de Sílvio Romero “um escritor de primeira ordem” (p. 76), que, ao contrário do que afirmava Tobias Barreto, é “possuidor de vasta instrução, para o seu tempo” (p. 84).

⁴² Não se pode perder de vista que a reavaliação de Sílvio Romero tem certo limite. O indianismo foi um movimento importante porque foi episódico e não formou corrente: “Teria sido uma lacuna imperdoável, se esses dois grandes agitadores da literatura brasileira [Gonçalves Dias e José de Alencar] tivessem olvidado os índios; teria sido censurável curteza de vistas, se nos quissem perpetuamente molestar com eles. Tiveram o bom senso de se conservar no justo meio-termo” (p. 238).

⁴³ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1949, p. 74, v. 5. Todas as citações são retiradas desta edição. Limito-me a indicar o número da página.

Sílvio Romero destaca ainda outra qualidade importante de José de Alencar. Trata-se do estilo empregado pelo autor em sua obra: “foi o primeiro que deu à prosa no Brasil o lavor artístico do estilo aprimorado e brilhante; que tem sido até agora o mais aprimorado de nossos paisagistas e o que mais vigor tem revelado na habilidade de descrever e narrar.” (p. 77). Para o historiador, Alencar foi responsável por operar uma “reação elegante” ao prestar atenção “às belezas de colorido, fulgor de imagens, sem cuidar muito de perto dos rigores da gramática” (p. 447). E o descuido com a gramática, ao contrário de ser uma crítica, importa um elogio, se lembrarmos que, ao tratar de Gonçalves Dias e sua linguagem classicizante, Sílvio Romero prefere os *brasileirismos* de Alencar: “Bastava isso para ser o célebre cearense um benemérito das letras brasileiras”⁴⁴. O resgate do estilo de Alencar está associado, como se pode perceber, aos elementos narrativos (paisagem, descrição, narração) que remetem à realidade local e ao próprio vetor nacionalista que, segundo Sílvio Romero, guia a obra de José de Alencar. É por esse caminho que o historiador consegue legitimar o estilo alencariano, em geral tão depreciado pelos seus contemporâneos.

Para se compreender os caminhos da fortuna crítica sobre a obra de Alencar, cabe chamar a atenção para o procedimento crítico que Sílvio Romero mobilizou para incluí-lo em sua *História da literatura brasileira*. Pode-se dizer que um dos principais méritos do historiador foi sistematizar alguns aspectos envolvendo a obra de Alencar. Destaque-se, entre os principais aspectos, a presença de um projeto nacionalista, a primazia de *O guarani* e *Iracema* em relação aos demais romances, a preocupação com um estilo literário brasileiro, a importância do indianismo, o esforço em representar as mais diversas partes do país e os mais diversos segmentos da sociedade e a divisão de sua obra em duas fases. Todos esses aspectos, alguns já formulados por Araripe Jr., seriam retomados e repetidos de algum modo pela crítica posterior. É curioso notar, entretanto, que, entre os elementos que definem José de Alencar nessa *História*, alguns são formulados a partir da perspectiva sociológica adotada por Sílvio Romero. E é nessas formulações que reside, por assim dizer, a contribuição, para o bem e para o mal, da *História da literatura brasileira* para a fortuna crítica de José de Alencar. Para começar, note-se que Sílvio Romero retoma os críticos anteriores apenas nas afirmações superficiais sobre o autor. No geral, o historiador, talvez pelas próprias demandas

⁴⁴ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1949, p. 254, v. 3.

inerentes à escrita de uma história literária, *apaga* os principais aspectos da obra de Alencar que geraram polêmica entre os contemporâneos. Note-se, por exemplo, que Sílvio Romero não aborda, apenas cita de passagem, a presença da imaginação na obra de Alencar. A única vez que ele toca no assunto é para tecer um elogio onde um Franklin Távora ou um Araripe Jr. fariam uma crítica: “Alencar, em pleno romantismo, supriu pela intuição do gênio o que lhe faltava de observação e de estudo”⁴⁵. Parece-me sintomático, nesse sentido, que Sílvio Romero não analise qualquer obra e se limite a transcrever trechos que ilustrem o belo estilo do autor ou que revelem a força emocional de alguma obra.

Esse processo de apagamento por Sílvio Romero não é fortuito. É aí que reside o diferencial de sua *História*: ao apagar aspectos controversos como a imaginação, o historiador, por conta de sua perspectiva sociológica, tem a oportunidade de destacar alguns aspectos ignorados pelos críticos anteriores. Por conta desse procedimento, Romero elabora outra imagem de José de Alencar. Trata-se de um escritor atento à realidade brasileira em suas mais diversas regiões e em “cada uma das múltiplas manifestações do viver de nossas populações.”⁴⁶. A ênfase no realismo de Alencar, sem as ressalvas feitas por Araripe Jr., fez com que Sílvio Romero preferisse as obras da segunda fase, invertendo, assim, o juízo crítico dominante sobre a “senectude literária”⁴⁷ do autor a partir de 1870. O historiador, nesse sentido, reelabora, a partir de retomadas, apagamentos e contribuições sociológicas, a visão crítica sobre a obra alencariana.

Essa reelaboração, entretanto, não implicou uma mudança na compreensão sobre a produção literária de Alencar. Sílvio Romero, ao trazer à tona a dimensão realista de Alencar, deixou intocadas as principais questões da fortuna crítica acumulada, em especial a importância da ficcionalização para a representação literária, que remete tanto ao papel que a imaginação cumpre na poética alencariana como à análise pormenorizada do texto literário. O historiador, para contornar essas questões espinhosas, distancia-se da obra para tecer comentários de ordem mais geral. É no ganho que Sílvio Romero perde: se, por um lado, a sua perspectiva historicista em-distância permite que se

⁴⁵ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1949, p. 435, v. 5.

⁴⁶ ROMERO, Sílvio. *Op. cit.*, p. 435, v. 5.

⁴⁷ A expressão é utilizada por Franklin Távora e Araripe Jr.

destaque a vocação sociológica da obra alencariana, até então ignorada ou negada pela maioria dos críticos; por outro, essa perspectiva soterra uma série de questões não resolvidas em torno da obra de José de Alencar. Ou como notou Maria Cecília Boechat:

[José de Alencar] tem garantida a sua permanência em nossa história literária por um ‘abrandamento’ das restrições mais abertamente feitas à sua obra pela primeira crítica, que são assim reelaboradas. Nesse sentido, a recepção da obra de Alencar por Sílvio Romero pode ser tomada como emblemática do modo como nossa tradição historiográfica consolida a literatura de Alencar no cânone literário brasileiro.⁴⁸

A *História da literatura brasileira*, nesse sentido, lega à crítica do século XX não só as suas descobertas sociológicas em torno do autor, mas também as questões não resolvidas em torno da dimensão formal da obra alencariana. Permanecem como problemas intocados também o lugar da imaginação na ordem das coisas, bem como, se não for forçar a nota, o que me parece ser um vício historiográfico na fortuna crítica de Alencar: o *apagamento de uma análise literária* de modo a se destacar a filiação da obra à ideologia nacionalista⁴⁹.

1.3.2. José Veríssimo

A *História da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo, é outra obra que pode ser tomada como mais uma instância de consagração da produção literária de José de Alencar. E, como no caso do livro de Sílvio Romero, há um modo ambíguo de inserir José de Alencar no cânone literário brasileiro. Essa ambiguidade, entretanto, se forja a partir dos pressupostos que fundamentam a escrita de sua *História*. Para tanto, destaque-se o pressuposto que parece ser central para organização do livro, a saber, a definição do que seja literatura:

⁴⁸ BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ Cabe destacar que Maria Cecília Boechat sugere que esse “apagamento” da dimensão formal do romance alencariano estaria relacionado não só ao desejo de contornar os problemas levantados pela fortuna crítica de modo a revelar o realismo da obra de Alencar, como de encobrir a própria lógica da teoria de Sílvio Romero que vê na *forma* a imitação europeia: “Para Sílvio Romero, entretanto, o romantismo brasileiro não se reduz à imitação desses modelos, tendo seu traço distintivo, sua originalidade, garantida pelo princípio da representação das especificidades da realidade brasileira. Apenas parte da literatura romântica, portanto, é devedora de influência externa: não o ‘sentimento’ nem o ‘assunto’, ambos nacionais, articulares, mas o ‘trato’ do assunto, ou seja, a forma romântica, essa sim, imitada”. In: *op. cit.*, p. 44.

Literatura é arte literária. Somente o escrito com propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. Assim pensando, [...] sistematicamente excludo da história da literatura brasileira quanto a essa luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica.⁵⁰

A definição de literatura como belas letras é, logo na sequência, desenvolvida a partir de uma longa citação retirada da *Histoire de la littérature française* (1894), de G. Lanson. José Veríssimo revela, ao desenvolver o conceito, o fundo humanístico de sua reflexão em que a literatura figura como um meio de formação individual. O historiador compreende, nesse sentido, a literatura como “um instrumento de cultura interior”, pois proporciona “prazer intelectual” e exercita “nossas faculdades intelectuais”, isto é, habitua-nos “a tomar gosto pelas ideias” (p. 18): “é ela quem mantém nas almas, sem isso deprimidas pela necessidade de viver e afogadas nas preocupações materiais, a ânsia das altas questões que dominam a vida e lhe dão um sentido ou um alvo” (p. 18)⁵¹. Com base nessa definição de literatura, José Veríssimo apresenta dois critérios a partir dos quais é possível avaliar uma obra literária. Trata-se, seguindo a tradição retórica, da ideia de que uma obra para ser considerada literária precisa possuir “virtudes de pensamento e de expressão” (p. 22):

A que não as tiver é obra de nascença morta. As qualidades de expressão, porém, não são apenas atributos de forma sob o aspecto gramatical ou estilístico, senão virtudes mais singulares e subidas de íntima conexão entre o pensamento e o seu enunciado. Não é escritor senão o que tem alguma coisa interessante do domínio das ideias a exprimir e sabe exprimi-la por escrito, de modo a lhes aumentar o interesse, a torná-lo permanente e a dar aos leitores o prazer intelectual que a obra literária deve produzir. (p. 22).⁵²

Note-se que essa definição de literatura escolhida por José Veríssimo, muito diferente da adotada por Sílvio Romero, possui uma dupla implicação para a sua *História da literatura brasileira*: por um lado, serve como critério para selecionar o que

⁵⁰ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954, p. 17. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limito-me agora a indicar somente o número da página.

⁵¹ José Veríssimo refletiu muito ao longo de sua trajetória como crítico literário sobre o lugar da literatura em um país que estava, em certo sentido, à margem do processo civilizatório. Para se compreender o percurso de sua reflexão, remeto o leitor ao seguinte livro: BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse*. Linguagem da crítica & crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Editora Ática, 1974.

⁵² O autor desenvolve esse conceito de literatura e os critérios que o compõe no artigo “Que é literatura?” (1900), cuja perspectiva sobre a obra literária é muito semelhante à apresentada em sua *História da literatura brasileira*. In: VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escritos*. São Paulo: Landy Editora, 2001.

deve figurar como obras significativas da literatura brasileira; por outro, revela o modo como o historiador encara o seu objeto. Trata-se de um olhar muito mais “estético”, se comparado ao de Sílvio Romero, por exemplo, a quem José Veríssimo responde mais de uma vez em sua *História*, na medida em que a atenção está principalmente voltada para os aspectos intrínsecos ao texto literário, ainda que dados externos, como meio social e biografia, também interessem ao historiador. “Obras e não livros, movimentos e manifestações literárias sérias e consequentes, e não modas e rodas literárias”, diz José Veríssimo, “são, a meu ver, o imediato objeto da história da literatura”. (p. 21). A perspectiva adotada, portanto, fundamenta-se, pelo menos no nível do enunciado, em questões de forma literária, mais especificamente na linguagem empregada que faz de uma obra literatura.

Não se pode deixar de observar que os pressupostos de José Veríssimo geram certos impasses para a escrita de sua *História*. Um de esses impasses, por exemplo, está na seleção de obras representativas do período colonial. Na ausência de qualidades de expressão e ideia, ou seja, de qualidades literárias, José Veríssimo justifica a inserção de alguns autores do período colonial por meio de uma *inflexão* em seus critérios de seleção:

No período colonial haverá esta [a história de nossa literatura] forçosamente de ocupar-se de sujeitos e obras de escasso ou até nenhum valor literário, como são quase todas as dessa época. Não sendo, porém, esse o único da obra literária, nem o ponto de vista estético e só de que podemos fazer a história literária, cumpre do ponto de vista histórico, o mais legítimo no caso, apreciar autores e livros que, ainda àquela luz medíocres, têm qualquer importância como iniciadores, precursores, inspiradores ou até simples indícios de movimentos ou momentos literários. (p. 20).

A inflexão feita por José Veríssimo pode ser compreendida como um índice muito significativo de como os seus critérios estéticos são, em certo nível, um empecilho não só para a escrita de sua *História* como para a compreensão de alguns autores. José de Alencar parece ser um dos autores mais afetados por esses critérios e impasses do historiador literário. O parágrafo de abertura sobre o autor cearense parece ser um sintoma desse problema:

É uma das principais figuras da nossa literatura e, com Magalhães e Gonçalves Dias, um dos seus fundadores. Mais talvez, porém, que pelo valor intrínseco de sua obra, em todo caso grande, serviu-a com a sua vontade decisiva de fazê-la de todo independente da portuguesa. Este propósito o arrastou, aliás, além do racional e do justo, com as suas desarrazoadas opiniões e, o que é pior, a sua desavisada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar

a que nos herdaram os nossos fundadores. Apesar da obstinação que pôs neste conceito, sobretudo depois que os escritores portugueses lhe malsinaram o propósito nacionalista, e sem embargo de incorreções manifestas, algumas aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro dos nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância. (p. 223).

O parágrafo é longo e merece ser analisado em detalhes. O que chama atenção é o modo ambíguo de José Veríssimo apresentar Alencar e sua obra. Perceba-se, por exemplo, que o historiador atribui, apesar de seus critérios estéticos, maior importância ao intuito nacionalista do autor, “sua vontade de fazê-la de todo independente da portuguesa”, que ao “valor intrínseco de sua obra”. A ambiguidade não está somente na inversão dos critérios de avaliação. O próprio intuito nacionalista é encarado por José Veríssimo de modo ambivalente: embora resida aí o mérito da obra de José de Alencar, o intuito nacionalista é considerado anacrônico a ponto de José Veríssimo sugerir a inclusão de Alencar na primeira geração romântica, juntamente com Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. O que permite ao historiador colocar José de Alencar na segunda geração romântica é o “valor intrínseco de sua obra, em todo caso grande”. E mesmo nesse segundo aspecto da obra de José de Alencar, secundário para José Veríssimo, é possível encontrar outra formulação ambivalente: se, por um lado, o historiador reconhece “as qualidades peculiares de seu engenho, estro e estilo”; por outro, ele não deixa de sublinhar a “desvairada prática” de Alencar em relação à “língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”, sem deixar de notar ainda as “inorreções manifestas” do autor, “algumas aliás voluntárias”. Nesse sentido, a obra de José de Alencar parece, em meio às frases ambíguas de José Veríssimo, valer mais pelo seu sentido *histórico* do que propriamente *estético*:

A obra propriamente literária de Alencar, romance e teatro, fundamento de seu renome, é, a despeito das restrições que se lhe possam fazer, valiosa. Mas só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, não fora a sua importância e significação na história da nossa literatura. A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisto empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais talvez que o seu valor propriamente literário, lhe asseguram e ao seu autor lugar eminente nesta história. (p. 233-234).

É interessante perceber que, ao definir a importância do autor em termos mais históricos do que estéticos, José Veríssimo reduz, como Araripe Jr. ou Sílvia Romero, a obra de José de Alencar a *O guarani*. Os demais romances comparecem de modo muito discreto, mas sempre compreendidos como menores, pois a história de Peri e Ceci é

“uma obra prima, que infelizmente não mais se repetiria em sua carreira literária” (p. 225). E isso se deve ao fato de José Veríssimo reconhecer o mérito de Alencar pela introdução no romance brasileiro “[d]o índio e [d]os seus acessórios, aproveitando-o ou em plena selvageria ou em comércio com o branco.” (p. 225). Os méritos de *O guarani*, entretanto, não estão somente na escolha do tema. José Veríssimo também observa uma série de qualidades em sua composição, como a invenção, urdidura e desenvolvimento do enredo e das personagens, a ponto de reconhecer nesse romance, por suas qualidades intrínsecas, que se “criava o gênero em a nossa literatura”:

É para a nossa ficção em prosa o que foram os *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias para a poesia. E se em literatura a verdadeira e legítima prioridade não é do tempo, senão a da qualidade e repercussão da obra, Alencar é o criador de um gênero em que Teixeira e Sousa e o mesmo Macedo haviam apenas sido os percussores, como quer que sejam ainda canhestros. (p. 226).

É claro que, no boleio da frase e no desenvolvimento das formulações, José Veríssimo desqualifica a obra prima de Alencar, “o romance brasileiro por excelência, o nosso epos.” (p. 226). Essa desqualificação está vinculada à “falsa ou inverossímil fabulação”, ao “demasiado romanesco” e ao “desmedido idealismo” (p. 226). Talvez não seja o caso de chamar a atenção para as próprias contradições de José Veríssimo, que, em todo caso, são evidentes; mas de enfatizar o que parece ser a origem do incômodo do historiador: a estética romântica. O historiador desqualifica todos os elementos que, em sua perspectiva, remetam aos procedimentos da prosa romântica. Para tanto, note-se que, com base em *Como e por que sou romancista* (1893), José Veríssimo critica o conceito de romance que José de Alencar seguiu ao longo de sua carreira:

Daquelas primeiras leituras de romances romanescos traduzidos na intenção das damas sentimentais, lhe ficaria sempre o conceito – que foi aliás o de toda a nossa romântica até o naturalismo – que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino. É uma história principalmente escrita em vista das senhoras. O romanesco, frequentemente de uma invenção pueril e de uma sentimentalidade que frisa à pieguice, foi com Alencar, com Macedo, com Bernardo Guimarães e ainda com Taunay sem falar em menores, a feição predominante – feição que no-lo torna hoje geralmente despiendo – do romance brasileiro até o naturalismo ou melhor até Machado de Assis (p. 229).

José Veríssimo não explora todas as consequências dessa afirmativa, que, ao fim e ao cabo, é um pré-conceito sobre o romance romântico em geral, e sobre o romance alencariano em especial. A ausência de exploração do excerto não impede o leitor de

perceber uma série de implicações que nos remete aos textos de Franklin Távora, de Tobias Barreto e, em especial, de Araripe Jr.: sentimentalismo, imaginação desbragada, inverossimilhança, idealização, etc. O que me interessa destacar, entretanto, é a crítica, associada à estética romântica, que subjaz na *História* de José Veríssimo, ao romance alencariano. Para o historiador, a obra de José de Alencar é, do ponto de vista estético, mal concebida, assim como a prosa romântica em geral:

Pecam [os escritores românticos] pelo excesso de sentimentalismo e de romanescos que, principalmente na ficção em prosa, roça neles pela pieguice e pelo amaneirado do pensamento e da expressão. *Não têm ainda as preocupações de forma que chamamos de artísticas.* (grifo meu) (p. 163).

A ausência de preocupações artísticas com a forma, no caso de José de Alencar, pode ser percebida não só nos comentários de José Veríssimo sobre a presença do romanescos em sua obra, em que pesa o sentimentalismo e a idealização, mas também em duas outras críticas em torno de seus romances. O historiador reclama da presença de um critério *temático* e não *formal* na obra do autor para a nacionalização da literatura: “Este conceito parece ter sido, com algum exclusivismo, o de Alencar, de seus discípulos e admiradores e até de antagonistas seus, o que é o maior documento da impressão que ele fez no seu meio. É, entretanto, errado.” (p. 227). Para o historiador, o que deve guiar o escritor não é o tema, mas, como pregou Machado de Assis em *Instinto de nacionalidade*, um dos textos fundamentais para a escrita de sua *História da literatura brasileira*, a presença de “certo sentimento íntimo” que permite abordar qualquer assunto: “Há sempre num povo alguma coisa de íntimo que lhe é próprio, como no indivíduo algo recôndito e importante que o distingue. Ao escritor cabe descobri-lo e revelá-lo e à literatura representá-lo em suas relações morais e sociais.” (p. 227-228)⁵³. Note-se que o critério para marcar o elemento nacional está no plano da forma literária para José Veríssimo. É uma questão de *representação*. E o historiador não percebe isso na obra de Alencar, embora essa questão esteja inclusa, como veremos nos próximos capítulos, no horizonte literário do romancista.

⁵³ A importância do ensaio de Machado de Assis para *História da literatura brasileira* (1916) pode ser percebida na seguinte passagem: “Presume esta *História* haver cabalmente verificado o desabrochar desse instinto desde ainda mal iniciada a formação do nosso povo, bem como o seu constante desenvolvimento a par com o deste.” (p. 262). Com efeito, há uma linha-mestra na escrita de José Veríssimo que vai de um sentimento nativista no período colonial, passa pelo nacionalismo temático dos escritores românticos e chega à superação da temática nacional, que ocorre na geração do historiador, pelo surgimento de formas próprias de representação literária. O ápice do processo é Machado de Assis.

A segunda crítica de José Veríssimo para enfatizar a despreocupação com a forma em Alencar aparece quando o historiador aborda a linguagem literária. Na verdade, o historiador reconhece que, desde a primeira geração romântica, operou-se uma mudança muito significativa na linguagem empregada pelos escritores brasileiros: “Falavam, pois, a língua que aqui se falava, e naturalmente a escreviam como a falavam, sem mais arremedo do casticismo reinol.” (p. 160). Essa mudança, que afeta a sintaxe, a escolha vocabular e questões gramaticais, é encarada de modo ambíguo por José Veríssimo. Há um aspecto da reflexão do historiador que é progressista e que se aparenta, em certo sentido, com a reflexão alencariana. José Veríssimo percebe a importância da mudança linguística para se criar um canal de comunicação entre escritor e público. E não só isso: ele percebe também que a conservação do português castiço seria realizado “artificialmente como uma reação erudita” e não respeitaria a diversidade social e histórica na qual a língua e a literatura estariam inseridas:

Não se pode admitir que a gente brasileira se submeta a uma disciplina linguística de todo oposta aos instintos profundos das suas necessidades de expressão determinadas pela variedade de seus falares ancestrais e pelas exigências imediatas da sua situação social e moral. (p. 161).

Trata-se de uma reflexão muito acurada, pois revela a necessidade, percebida por Alencar e que seria retomada de forma radical pelos modernistas, de alterar, ampliar e ajustar os meios de expressão literária ao mundo social e histórico que se deparava como realidade a ser ficcionalizada. Entretanto, a formulação seguinte desmente, em parte, a visão progressista de José Veríssimo sobre a linguagem literária:

Apenas a literatura não deve esquecer que ela é, sobre o aspecto da expressão, uma força conservadora. Sem oferecer resistência caprichosa e desarrazoada à natural evolução da língua que lhe serve de instrumento, cumpre-lhe não se lhe submeter enquanto os seus resultados não tiverem a generalidade de fatos linguísticos indisputáveis. A intromissão inoportuna da literatura nessa evolução, sobretudo para lhe aceitar indiscriminadamente todas as novidades inventadas com pretexto dela, não pode senão prejudicá-la naquilo que justamente é importante da sua existência, a sua faculdade de expressão. (p. 161-162).

É curioso notar que, embora José Veríssimo aponte como uma grande qualidade a popularidade da obra de Alencar justamente por conta de sua linguagem mais próxima da realidade brasileira, a crítica que predomina ao longo de sua *História* é de que Alencar é um escritor descuidado e incorreto.

As críticas geralmente justas feitas à sua linguagem não tiveram senão o efeito de lhe exacerbarem o orgulho ou vaidade literária. Pôs-se a estudar a língua

mais com o propósito de encontrar nesse estudo antes justificativa do que emenda dos seus defeitos de escritor, nos quais desarrazoadamente e com dano da sua literatura perseverou do mesmo passo acoroçoando com o seu exemplo ilustre a funesta intrusão individual em o natural desenvolvimento da língua. (p. 234).

É justamente com essa última restrição que José Veríssimo encerra a seção dedicada a José de Alencar em sua *História da literatura brasileira*. O historiador retirou, ao longo de seus comentários, as qualidades literárias da obra alencariana para destacar a sua importância no processo de criação de uma literatura nacional. Entretanto, o historiador precisou operar um procedimento que, para os nossos fins, é importante que seja destacado. José Veríssimo realiza, como bem notou Maria Cecília Boechat, o apagamento dos elementos textuais da obra de José de Alencar. Trata-se do mesmo procedimento, ainda que submetido a critérios distintos, de Sílvio Romero: o historiador elide o texto alencariano de modo a inseri-lo no cânone literário. Note-se, nesse sentido, que a redução da obra de Alencar a *O guarani*, a desqualificação da estética romântica e as objeções às inovações linguísticas são índices de apagamento do texto alencariano, pois prescindem, como se pode perceber ao longo de sua *História*, da análise formal das obras. O que não deixa de ser, no mínimo, surpreendente para um historiador com critérios formais e que, na introdução de seu livro, enfatiza que o estudo foi realizado “direto das fontes, que neste caso são as mesmas obras literárias, *todas por mim lidas e estudadas*, como aliás rigorosamente me cumpria.” (grifo meu) (p. 25). A principal consequência em nossa tradição crítica, parece-me, é, para além do modo ambíguo ao abordar o romance alencariano, a fixação da imagem de Alencar como um escritor cuja obra vale mais pelo caráter histórico do que pelas suas qualidades artísticas.

1.4. Formação da literatura brasileira

É possível apontar para uma série de estudos sobre o romance alencariano que foram desenvolvidos na primeira metade do século XX. Esses estudos podem ser ensaios sobre um ou outro romance de Alencar, “De um leitor de romances: Alencar” (1951), de Augusto Meyer ou escritos monográficos, como o livro *José de Alencar* (1921), de Arthur Motta, em que se tenta abordar a totalidade de sua obra. Incluem-se

ainda entre esses estudos as seções das histórias literárias dedicadas ao autor cearense. Dentre elas, destacam-se: *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho; *O romance brasileiro* (1938), de Olívio Montenegro; *História da literatura brasileira* (1938), de Nelson Werneck Sodré; *Forma e expressão no romance brasileiro* (1947), de Bezerra de Freitas; *Formação da literatura brasileira* (1957), de Antonio Candido e *A literatura no Brasil* (1955-1959), organizada por Afrânio Coutinho. A lista de bibliografia acumulada aumenta se acrescentarmos ainda os ensaios e artigos inseridos na publicação dos romances completos pela Editora José Olympio em 1951 e na organização de suas *Obras completas* pela Editora Aguilar entre os anos de 1958 e 1960⁵⁴. Embora o acúmulo de estudos possa impressionar, não é demais lembrar que, como observou Nelson Werneck Sodré em prefácio de 1951, grande parte dessa bibliografia, em linhas muito gerais, parece não ter possibilitado uma visão mais ampla e diversificada sobre a obra de José de Alencar, incidindo sempre nas mesmas questões e emitindo os mesmos juízos.

Formação da literatura brasileira, entretanto, parece ocupar um lugar de destaque entre os estudos citados. E isso se deve, em linhas gerais, à *inflexão crítica* que o livro de Antonio Candido representa não só em relação aos estudos mais ou menos contemporâneos à *Formação*, mas à tradição crítico-historiográfica acumulada de modo geral. Pode-se dizer que os dois principais vetores de discussão dessa tradição acerca do romance de Alencar – imaginação e fidelidade ao real – não são encarados por Antonio Candido como posições a serem escolhidas; mas como faces de um mesmo fenômeno, que precisam ser compreendidas em sua complementariedade. Essa posição crítica integradora se deve ao fato de Antonio Candido aderir, em *Formação*, a uma perspectiva dialética sobre a literatura brasileira que passa a ser vista não mais como um processo de abasileiramento, sugerido, por exemplo, nos textos de Araripe Jr. ou Sílvio Romero; mas como a síntese entre influências estrangeiras, às quais nossa imaginação estaria submetida, e compromissos com a realidade local. A posição crítica de Antonio Candido, nesse sentido, baseia-se, para usarmos de uma expressão do próprio autor, na “dialética do localismo e do cosmopolitismo”⁵⁵. Por conta dessa perspectiva, o

⁵⁴ Para uma lista mais detalhada dos estudos acumulados em torno da obra do romancista cearense, remeto o leitor ao livro *Alencar: os bastidores e a posteridade* (1977), de Fábio Freixeiro em que se compila não só uma longa lista bibliográfica, como também alguns inéditos do autor.

⁵⁵ Este conceito é definido em mais de um texto por Antonio Candido. Dentre eles, remeto o leitor ao ensaio *Literatura e cultura 1900-1945*, presente em *Literatura e sociedade* (1965).

historiador literário não só apreende a dinâmica de nosso sistema literário, como consegue revelar e compreender alguns aspectos do romance alencariano até então ignorados ou negados pela tradição crítica, propondo uma releitura instigante com consequências para a fortuna crítica posterior.

1.4.1. O romance oitocentista

A renovação no modo de se compreender o romance de José de Alencar em nossa tradição crítica pode ser atribuída ao livro *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. Entretanto, essa renovação em relação à fortuna crítica até então acumulada está muito mais ligada a uma *inflexão* do que a uma mudança radical no modo de compreensão sobre obra de Alencar. Essa inflexão está relacionada não só à perspectiva assumida pelo autor e o método empregado no livro, mas também, e é o que nos interessa destacar para os fins de nossa argumentação, à concepção de romance que pautava a reflexão de Antonio Candido. O romance

[c]omplexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um polo ao outro, na gama das suas realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é com efeito a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda; mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia que a situa além do quotidiano – em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são porém aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável.⁵⁶

Antonio Candido formula uma definição para o romance extremamente flexível. Para tanto, note-se que o historiador coloca essa forma literária entre a poesia e a ciência de modo a destacar a capacidade que o romance possui em sintetizar esses polos opostos. Nesse sentido, o romance elabora a realidade por meio da imaginação, o “fermento de fantasia”, sem perder de vista a verossimilhança externa; criando, desse

⁵⁶ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959, p. 109. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limito-me agora a indicar o número da página.

modo, uma representação do mundo, “um sistema imaginário”, que, sem se confundir com esse mundo, se coloca “em concorrência com a vida”. Essa definição de Antonio Candido evita que se compreenda o romance como fantasia descomprometida com a realidade, em que, no máximo, o leitor aprenderia uma lição; e, muito menos, permite que o romance seja reduzido a um intuito de documentação da realidade. Pode-se afirmar, nesse sentido, que a flexibilidade do conceito supera certa noção de romance que encontramos difundida na reflexão de nossa tradição crítica oitocentista. Note-se que Antonio Candido supera a ideia de romance como instrumento de melhoramento individual e social que encontramos, por exemplo, em Franklin Távora ou José Veríssimo; bem como a ideia de romance como forma de registrar a sociedade brasileira que encontramos, por exemplo, em Araripe Jr., Tobias Barreto ou Sílvio Romero. Essa superação, entretanto, não se dá pela negação das concepções acima mencionadas. Antonio Candido integra essas concepções por meio de um ponto de vista claramente dialético entre ficção e realidade, endossando algo das posições extremas, mas sem se restringir a elas. O principal ganho dessa definição, para o plano da reflexão crítica, é a criação de uma visão mais compreensiva, muito parecida com a de Machado de Assis, sobre o romance alencariano em que a obra consegue ser compreendida em seus termos e não reduzida à pura idealização ou ao mero intuito documentário.

Nesse sentido, é possível afirmar que essa definição de romance permite que se compreendam os dois principais aspectos do romance oitocentista brasileiro: a atenção à realidade local e a presença da imaginação. O primeiro aspecto está relacionado ao “respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa.” (p. 110-111). Trata-se, em outras palavras, da “vocação histórica e sociológica”, já destacada por Sílvio Romero, do romance romântico brasileiro que se debruçou, desde o seu início, à representação da realidade local. É por isso que Antonio Candido, por meio de uma imagem da ficção abocanhando gradativamente o país, afirma que “o nosso romance tem fome de espaço”:

Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (p. 114).

Nessa perspectiva, o romance se torna “um instrumento de descoberta e interpretação” do país:

A nossa cultura intelectual encontrou nisto elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente. (p. 112).

Trata-se, como bem observou Antonio Candido, de “uma tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte” (p. 113) em que o ponto de vista artístico para a elaboração dessa realidade é o nacionalismo literário. A figura central do romance oitocentista brasileiro é José de Alencar cujos romances abordam os mais variados cantos do país (Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Ceará, etc.) e, por consequência, se debruçam nos três graus de matéria que essa “literatura extensiva” (p. 114) apresenta ao romancista brasileiro: urbana, rural e indígena. Ao reconhecer a primazia de José de Alencar para o romance romântico “extensivo”, Antonio Candido consegue, em comparação com a tradição crítica anterior, alargar a visão sobre o conjunto da prosa alencariana. O historiador literário não reduz, como Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo, a obra de Alencar a *O guarani*. Ele reconhece a pluralidade de sua obra e o valor intrínseco dessa mesma diversidade: “Desses vinte e um romances, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos” (p. 221).

1.4.2. Os três Alencares

Nesse sentido, Antonio Candido supera a ideia de que José de Alencar seria, eminentemente, um escritor de romances indianistas. Para tanto, ele não só quebra a organização biográfica da obra de Alencar proposta pela tradição crítica – o antes e o depois do malogro político –, mas sugere também uma nova forma de organizar a sua obra. Trata-se da ideia de que é possível reconhecer três Alencares em meio à diversidade. O primeiro é “o Alencar dos rapazes” (p. 221) cujos romances, como *O guarani*, *As minas de prata* e *O sertanejo*, “[r]epon[t]a[m] a aspiração de heroísmo e o desejo eterno de submeter a realidade ao ideal.” (p. 223). Essa idealização heroica está relacionada à “profunda necessidade de sonho” e, portanto, é a expressão de certa fuga do real: “A vida, artisticamente recortada pelo romancista, sujeita-se docilmente a um padrão ideal e absoluto de grandeza épica, pois o mundo falaz do adolescente, onde tudo é possível, a lógica decorre de princípios soberanamente arbitrários.” (p. 222). O que é

interessante destacar é o modo como Antonio Candido encara a idealização no romance alencariano. Em comparação com a tradição anterior, Antonio Candido não só valoriza a idealização, ainda que faça algumas restrições⁵⁷, como sublinha sua importância histórica. Os heróis de Alencar são “respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, em presa a lutas recentes de crescimento político.” (p. 222). É importante destacar que, mais do que isso, a valorização do idealismo está relacionado à importância que Antonio Candido, ao contrário da tradição crítica anterior, com exceção a Machado de Assis, atribui à imaginação alencariana. É o que podemos perceber nos comentários do autor sobre o indianismo:

Lembremos, no campo específico do romance, que, introduzido triunfalmente pelo *Guarani*, ele [o indianismo] foi oportunidade para corrigir a falta crônica de imaginação em nossa literatura, devida a tantos fatores pessoais e sociais. As dimensões fictícias em que foi situado o índio do Romantismo convidam o escritor e o leitor a penetrar num mundo colorido e deformável quase à vontade. Sob esse ponto de vista o arbitrário do ficcionista foi instrumento favorável, não limitação. O Alencar mais espontâneo de *Iracema*, suscitando a magia e belíssimas combinações plásticas e melódicas, é superior ao Alencar erudito de *Ubirajara*, preocupado em mostrar informação etnográfica. (p. 212).

José de Alencar, a figura central do indianismo romântico em prosa, é responsável, na perspectiva de Antonio Candido, por introduzir um elemento, por assim dizer, escasso na literatura oitocentista brasileira: a imaginação. É por reconhecer esse mérito na obra de José de Alencar que Antonio Candido não hesita em sugerir que se aceite os heróis alencarianos como são, pois é assim que “devem permanecer, puros e eternos, admiráveis bonecos da imaginação, realizando para nós o milagre da inviolável coerência, da suprema liberdade, que só se obtém no espírito e na arte.” (p. 223). Note-se a mudança de perspectiva crítica se a compararmos, por exemplo, com os comentários de Franklin Távora. Antonio Candido põe pra escanteio o critério de fidelidade ao real e busca compreender os romances de Alencar, como fez Machado de Assis, a partir de seus próprios termos. E isso se deve porque, segundo o historiador, o que está em jogo para a compreensão dos romances é a verossimilhança interna:

⁵⁷ Diz Antonio Candido: “Esta força de Alencar – o único escritor de nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri – tornou-o suspeito ao gosto do nosso século. Não será de fato escritor para a cabeceira, nem para absorver uma vocação de leitor; mas não aceitar este seu lado épico, não ter vibrado com ele, é prova de imaginação pedestre ou ressecamento de tudo o que em nós, mesmo adultos, permanece verde e flexível.” (p. 222).

Se aceitarmos de início o caráter excepcional de Arnaldo Loureiro, não oporemos nenhuma objeção ao vê-lo dormir na copa da mais alta árvore da mata, com uma onça no galho inferior; tampouco, pelo mesmo motivo, à descida de Peri no precipício, à busca do escrínio de Cecília. Uma vez embalado, o sonho voa célere sem dar satisfações à vida, a que se prende pelo fio tênue, embora necessário da verossimilhança literária. (p. 222).

Antonio Candido sugere, ainda em meio à diversidade da obra do autor, um segundo Alencar, o das “mocinhas” (p. 223). Trata-se dos romances que, centralizados geralmente na figura feminina, seguem a fórmula narrativa da *complication sentimentale*: os protagonistas se deparam com um obstáculo para a realização de seu amor e, após uma série de eventos, tudo se esclarece e o casal efetiva o enlace amoroso. É claro que Antonio Candido sublinha, em parte, o caráter convencional desses “romances de salão” em que “sentimos este desejo de refinada elegância mundana” (p. 224). O Alencar das mocinhas é, segundo o historiador, “criador de mulheres cândidas e moços bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão.” (p. 223). O historiador, entretanto, não se limita, como os seus predecessores, a indicar a fórmula convencional do romance romântico. Ao contrário: a perspectiva crítica de Antonio Candido permite a ele perceber certas nuances nos enredos de Alencar que foram eventualmente intuídas pelos críticos anteriores, nem sempre resultando em avaliações positivas.

Para tanto, o historiador sugere a existência de um terceiro Alencar: “É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formando uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher.” (p. 224). Os indícios desse “Alencar dos adultos”, que atravessa e complementa os dois anteriores, podem ser percebidos em certas ousadias do autor em seus romances que lhe renderam severas críticas de seus contemporâneos: a cena da bofetada em *Diva*; a relação conturbada de Manuel Canho com os homens e os cavalos em *O gaúcho*; o fetiche de Horácio de Almeida por um pé em *A pata da gazela*; a presença de um louco epilético em *Til*, etc. Os elementos narrativos que incomodaram Araripe Jr e Franklin Távora são enquadrados por Antonio Candido com sinal invertido: não se trata de senilidade literária, mas de indícios de *senso artístico* e de *aprofundamento psicológico*.

Para compreender o aprofundamento psicológico no romance alencariano, Antonio Candido revela certos procedimentos narrativos que estão atrelados à necessidade histórica de representar a realidade local. Em outras palavras, a dimensão

psicológica das personagens alencarianas está, segundo Antonio Candido, relacionada à vocação sociológica e histórica do romance e do romantismo brasileiros:

Mais importante, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de nivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. (p. 225).

O conflito psicológico se constrói em torno das diferenças sociais e econômicas entre as personagens. É a partir desse núcleo dramático que a ação se desenrola e o aprofundamento psicológico é realizado. Antonio Candido destaca, nesse sentido, a recorrência de alguns procedimentos narrativos: (a) o dilema de seus protagonistas, em especial nos romances urbanos, entre a preservação da vocação e a necessidade de obter dinheiro; (b) o comportamento desses mesmos protagonistas diante de suas amadas, que oscila entre o acachapamento e a altiva reserva; (c) o papel decisivo do passado para a compreensão dos conflitos no presente; e (d) a presença ostensiva do contraste de uma situação, de uma pessoa ou de um sentimento. Neste último item, Antonio Candido se debruça não só sobre as dicotomias que o romance romântico estabelece entre o bem e o mal como sobre certos “desvios do equilíbrio fisiológico e psíquico” (p. 229) das personagens. Esses desvios correspondem, em sua maioria, àqueles aspectos, já mencionados, que incomodaram os contemporâneos de Alencar. E é aí que podemos perceber mais um dos avanços de Antonio Candido em relação aos críticos anteriores: o reconhecimento de certa realidade humana nos romances de Alencar. Diz o historiador: “sentimos em Alencar a percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e elemento permanente na conduta humana.” (p. 230). Talvez não seja forçado afirmar que Antonio Candido é o primeiro crítico a reconhecer em Alencar, e não em Machado de Assis, um precursor das “pesquisas psicológicas” no romance brasileiro:

Há, porém, certa injustiça em atribuir-lhe [a Machado de Assis] a iniciativa das análises psicológicas, encarando toda a ficção anterior como um conjunto ameno, superficial e pitoresco. Na verdade ele foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil, tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda.

E mais a frente:

Senhora, mas sobretudo *Lucíola*, demonstram agudo senso da complexidade humana, nem foi por acaso que o Conselheiro Lafayette qualificou Lúcia e Diva de ‘monstregos morais’, e Araripe Jr. não soube explicá-las senão encaixando-as pejorativamente em uma enfermaria. Há em Alencar não apenas um leitor de Chateaubriand, Lamartine e Walter Scott, mas um apaixonado balzaquiano que se tem menosprezado (p. 213-214).

Note-se que o avanço que a *Formação da literatura brasileira* representa para a compreensão do romance alencariano não se restringe à legitimação da imaginação para o processo de composição do romance. Antonio Candido reconhece nas deficiências apontadas pelos críticos anteriores superioridade artística a ponto de considerá-lo “o nosso pequeno Balzac” (p. 231), pois, “[p]or estender-se da poesia ao realismo quotidiano e da visão heroica à observação da sociedade”, ele “foi capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico, quanto do senso da realidade humana.” (p. 231).

O avanço realizado por Antonio Candido em relação à fortuna crítica de José de Alencar, entretanto, possui algumas limitações que se transformaram em legado para os críticos posteriores e podem ser encaradas, em certo sentido, como ecos persistentes da tradição crítica anterior. Uma das limitações está relacionada à discussão sobre forma literária. Para Antonio Candido, o romance extensivo romântico é considerado mais “como instrumento de interpretação social do que como realização artística” (p. 112). E isso se deve à predominância de uma maior consciência social do que formal:

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores de que vamos tratar eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequadas. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração dos personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação e restabelecendo certas tendências profundas da escola para o fantástico, o desmesurado, o incoerente, na linguagem e na concepção. (p. 115).

À precariedade formal do romance romântico, Antonio Candido associa a predominância do enredo e dos tipos em detrimento das “pesquisas psicológicas” de que fala Lúcia Miguel-Pereira em sua *Prosa de ficção (1870-1920)* (1950): “Enredo e caracteres: eis o que terá a princípio; e até a maturidade de Machado de Assis não passará realmente muito além destes elementos básicos, a que se vai juntando a consciência cada vez mais apurada do quadro geográfico e social.” (p. 113). É claro que Alencar ocupa um lugar de destaque no processo de sedimentação da matéria local, não só porque é uma figura essencial para o romance extensivo, mas porque também antecipa, em plano modesto, um movimento dentro desse processo que seria realizado

plenamente por Machado de Assis: o aprofundamento psicológico a partir da representação acumulada da realidade local. Mesmo desempenhando esse papel importante, a obra de Alencar não escapa às censuras de Antonio Candido sobre a qualidade formal do romance oitocentista. O historiador destaca, nesse sentido, que Alencar, apesar de seus dotes de bom narrador e da presença de um senso acurado do estilo, incorre em vícios como o “açucaramento” do enredo, o abuso de descrições, o uso de certos procedimentos folhetinescos como a peripécia espetacular, as revelações surpreendentes e a presença de um narrador digressivo. Se lembrarmos que o terceiro Alencar, o dos adultos, surge, na perspectiva de Antonio Candido, mais como exceção do que como regra na obra do autor cearense, é possível perceber que o avanço representado pela obra de Alencar entre seus contemporâneos pode ser relativizado pelas críticas do historiador acerca dos dois outros Alencares⁵⁸. A correção de todos esses deslizes seria realizada por Machado de Assis que, por assim dizer, passa a limpo a obra de José de Alencar, seu amigo e mestre.

Não se trata aqui de negar esses procedimentos formais, por assim dizer, “problemáticos” na obra de Alencar. A avaliação crítica de Antonio Candido é, no geral, equilibrada e tem um saldo muito positivo para a compreensão do romance alencariano em comparação com os estudos anteriores. O que me parece problemático nas censuras sobre a qualidade estética do romance oitocentista, e do romance de José de Alencar em especial, é a associação que o historiador faz entre a precariedade formal e o processo social que se coloca como matéria do romance extensivo:

Numa sociedade pouco urbanizada (o período regencial, com suas agitações, deu por assim dizer carta de maioridade ao Rio), portanto ainda caracterizada por uma rede pouco vária de relações sociais, o romance não poderia realmente jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas. Estas surgem como espetáculo ao nível da consciência literária na medida em que o comportamento se vê ante expectativas múltiplas; nos grupos pouco numerosos e de estrutura estável, os padrões são universalmente aceitos, tornando pouco frequentes os conflitos entre o ato e a norma. (p. 112).

⁵⁸ Maria Cecília Boechat, pesando um pouco a mão, defende que “o ‘salvamento’ de Alencar continua a ser possível pelo apagamento de sua dimensão textual, ou propriamente romântica, em prol da afirmação seja da legitimidade de sua consciência nacionalista, seja do realismo de sua representação da realidade brasileira.”; e isso porque se mantém, na *Formação*, “a leitura tradicional do romance romântico brasileiro e de seu nacionalismo literário, que permanece como exaltação nacionalista que exacerba a retórica romântica”. Parece evidente, pelo que ficou dito até aqui, que não se trata de apagamento da dimensão textual do romance alencariano, mas do reconhecimento e legitimação de problemas formais que sua obra legaria à posteridade. O nacionalismo, nesse sentido, não salva a obra de José de Alencar, como ocorre em Sílvio Romero e José Veríssimo. Os erros de Alencar fazem parte de seu salvamento. In: BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 62 e 61.

O grau da complexidade da matéria social determina, na perspectiva de Antonio Candido, a qualidade estética do romance. Diante de um mundo pouco complexo, é inevitável a precariedade estética do romance extensivo, que representa, ao mesmo tempo, “uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social” e um “documento eloquente da rarefação na densidade espiritual” (p. 114). O caminho do romance romântico brasileiro, portanto, não foi o aprofundamento psicológico, mas a procura por “uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor.” (p. 114). Um romance pitoresco. Nesse sentido, o realismo do romance romântico,

que foi virtude e obedeceu ao programa nacionalista, foi também fator de limitação, visto como a objetividade amarrrou o escritor à representação de um meio pouco estimulante. Macedo é o caso mais típico neste sentido, tendo passado a vida a girar em torno de quatro ou cinco situações no mesmo e acanhado ambiente da burguesia carioca. (p. 117).

O pressuposto de pouca complexidade da sociedade brasileira possui algumas implicações importantes para a compreensão do romance romântico brasileiro e, em especial, alencariano na *Formação da literatura brasileira*. A implicação mais evidente que decorre desse pressuposto é a descaracterização da matéria social representada. Um bom índice dessa descaracterização é a utilização do termo *burguesia* para classificar certo segmento social que não pertence nem aos grandes proprietários e nem à mão de obra escrava. Não se trata de chamar a atenção para o uso inadequado do termo, que pode ser explicado pelo momento em que o livro foi escrito, mas para uma segunda implicação, na reflexão de Antonio Candido, que decorre dessa descaracterização. O ponto de vista crítico que reconhece a falta de complexidade na sociedade brasileira projeta nessa mesma sociedade a complexidade social do mundo burguês e europeu. Essa projeção se torna patente quando Antonio Candido, ao se referir a pouca densidade espiritual brasileira representada pelo romance extensivo, lembra que Balzac “podia sem sair de Paris, percorrer uma gama extensa de grupos, profissões, camadas, longamente amadurecidas, cuja inter-relação vinha enriquecer, no plano do comportamento, aquelas opções e alternativas, já referidas, que são a própria carne da ficção de alto nível.” (p. 114). Essa projeção pode ser percebida inclusive na apreciação sobre alguns romances de José de Alencar. O núcleo dos romances urbanos e de fazenda, como ficou indicado páginas atrás, repousa em um desnível social entre os protagonistas: homens pobres, mulheres ricas. Esse núcleo se desenvolve, em linhas gerais, a partir da ideia de que o homem precisa ganhar dinheiro sem quebrar a sua

vocação. Trata-se do conflito do romance burguês e que Alencar, dadas às condições sociais pouco complexas, resolve, ao fim, intervir no destino da personagem, casando-o com “a filha do ricaço”. Antonio Candido explica esse aspecto ao comentar sobre *Senhora*:

Alencar sentiu muito bem a dura opção do homem de sensibilidade no limiar da competição burguesa. Não tinha, contudo, o senso stendhaliano e balzaquiano do drama de carreira, nem a ascensão, na sociedade em que vivia, demandava a luta áspera de Rastignac ou Julien Sorel. Por isso, ajeitou quase sempre os seus heróis com paternal solicitude, sem mesmo lhes ferir a suscetibilidade (p. 226).

O olhar de Antonio Candido, embora não seja cego totalmente à realidade brasileira, descaracteriza o mundo social representado. E ao descaracterizá-lo a solução formal encontrada pelo romancista parece postiça, um pouco forçada. Postiça e forçada em relação a quê? À sociedade burguesa e não à brasileira. É claro que a sugestão implícita em meus comentários aponta para a ideia de que aquilo que parece precariedade formal possa talvez ser compreendida como acerto na medida em que se repense o estatuto de complexidade da matéria social. Isso só pode ser realizado se repensarmos o mundo social representado, a representação desse mundo e as relações entre esse mundo e a forma literária. Note-se, nesse sentido, que não se trata somente de rever a matriz sociológica que embasa a *Formação*, mas de empreender uma releitura cuidadosa, desconfiada mesmo, dos romances de modo a repensar-se as soluções formais escolhidas para representar a realidade local. Em todo caso, essas implicações que apontei são o legado de *Formação da literatura brasileira* para os estudos posteriores; e, não é demais frisar, são também a repetição de um legado crítico que via no realismo de Alencar um erro de compreensão.

1.5. Duas leituras contemporâneas

Se, por um lado, o destaque à *Formação*, entre os estudos desenvolvidos na primeira metade do século XX sobre o romance alencariano, está relacionado à inflexão de seu posicionamento crítico frente à tradição antecedente; por outro, a importância desse livro, por conta de seu arcabouço teórico-metodológico, está também atrelada à sua capacidade de ter se tornado uma análise-modelo de alto rendimento crítico para os estudos subsequentes desenvolvidos na última metade do século XX. Dentre esses

estudos, para os fins da presente tese, destacam-se as reflexões de Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima, que, por suas diferenças de orientação teórica, embora partindo, como estou sugerindo, de uma mesma origem, fundam, a meu ver, duas vertentes críticas próprias para se pensar a literatura brasileira do século XIX – ainda que a obra desses dois autores não se restrinja a esse momento de nossa história literária e não dependam exclusivamente da reflexão de Antonio Candido.

1.5.1. Roberto Schwarz

O famoso ensaio de Roberto Schwarz, “A importação do romance e suas contradições em Alencar” (1977), constrói uma complexa reflexão crítica, que tem como ponto de partida explícito uma das formulações de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*. Recorde-se, nesse sentido, que Roberto Schwarz retoma o cerne da análise do autor sobre o romance de Joaquim Manuel de Macedo. Para o crítico marxista, essa formulação central, “ligeiramente ajustada”, pode ser estendida também ao romance urbano de Alencar:

Estudando a obra de Macedo, em que toma pé a tradição de nosso romance, Antonio Candido observa que ela combina o realismo da observação miúda, ‘sensível às condições sociais do tempo’, e a máquina do enredo romântico. São dois aspectos de um mesmo conformismo, que interessa distinguir: adesão pedestre ‘ao meio sem relevo social e humano da burguesia carioca’, e outro, ‘que chamaríamos poético, e vem a ser o emprego dos padrões mais próprios à concepção romântica, segundo acaba de ser sugerido: lágrimas, trevas, traição, conflito’. O resultado irá pecar por falta de verossimilhança⁵⁹.

Estamos diante da formulação-base para a análise de Roberto Schwarz sobre o romance de José de Alencar. A reflexão do crítico incide justamente nessa combinação entre “o realismo da observação miúda” e “a máquina do enredo romântico”. O descompasso que resulta dessa combinação, e que Antonio Candido já havia notado ao apontar para a falta de verossimilhança da representação, é formulado pelo crítico nos seguintes termos: “a notação verista”, que dá estatuto e curso literário a elementos de nosso mundo cotidiano, entra em choque com o enredo, “o verdadeiro princípio da

⁵⁹ SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 32. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limite-me agora a indicar somente o número da página.

composição”, que “tem a sua mola nas ideologias do destino romântico”; e isso porque o nosso cotidiano, regido pelos “mecanismos do favor”, é incompatível “com as tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica.” (p. 32). Nesse sentido, o romance oitocentista, ao submeter-se ao mesmo tempo “à realidade comezinha” e “à convenção literária”, reedita, no âmbito da composição, “uma incongruência central” de “nossa vida pensante” (p. 33): a incompatibilidade, muito complexa e cheia de nuances, entre as ideologias românticas – seja de orientação liberal ou aristocratizante, “mas sempre referidas à mercantilização da vida” (p. 33) – e a realidade local cuja história social, ainda que relacionada à europeia, possui especificidades que a colocam para longe dessas mesmas ideologias a que se quer aderir. “A nossa imaginação”, como afirma Roberto Schwarz, “fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se modificados.” (p. 29). E isso se deve porque, como já observou o autor em ensaio célebre, as ideologias românticas estariam *deslocadas* em nosso contexto social e histórico⁶⁰. Para o campo da literatura brasileira, Roberto Schwarz retira, como principal consequência dessa dualidade, o fato de nosso romance embarcar em “duas canoas de percurso divergente”: “era inevitável que levasse alguns tombos de estilo próprio, tombos que não levavam os livros franceses, já que a história social de que estes se alimentavam podia ser revolvida a fundo juntamente por aquele mesmo tipo de entrecho.” (p. 32).

Os comentários acerca do tom em *Senhora* ilustram bem a configuração, no âmbito ficcional, dessa dualidade entre a forma literária e o nosso processo social. Roberto Schwarz observa que o tom no romance é variável: na periferia, onde se encontram, por exemplo, o tio Lemos, o velho Camargo e Dona Firmina, ele é mais desafogado do que no centro, onde se encontra a mocidade núbil da qual Aurélia é a figura central e a principal responsável pela intensificação do registro – registro esse que, segundo o crítico, já é elevado nessa esfera em comparação a periferia por conta das demais personagens e de seus dilemas monetários e matrimoniais. Perceba-se que essa divisão está relacionada não só ao tom da narração, mas também à natureza social da matéria. As personagens periféricas pertencem, em um claro aproveitamento da cor local, a “uma esfera singela e familiar” em que a ação gira em torno de vícios, virtudes e mazelas, sem que essa esfera seja posta em questão, “legitimada que está pela natural e

⁶⁰ Sobre o deslocamento dessas ideologias, remeto o leitor ao ensaio “As ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz.

simpática propensão das pessoas à sobrevivência rotineira.” (p. 33). Estamos muito próximos daquele mundo sem culpas de que fala Antonio Candido ao analisar *Memórias de um sargento de milícias*⁶¹. O desafogo no tom, como observa Roberto Schwarz, deve-se à ausência de problematizações morais ou, em outros termos, à suspensão de uma “intenção universalista e normativa, própria da prosa romântico-liberal da faixa de Aurélia”: “Seu mundo é o que é, não aponta para outro, diferente dele, no qual se devesse transformar” (p. 34). Já as personagens centrais pertencem ao círculo mundano onde reina o amor, o cálculo do dinheiro, a hipocrisia e as aparências. A ação, nessa esfera, concentra-se no poder dissolvente do dinheiro. A linguagem, como observa Roberto Schwarz, está saturada de implicações morais, pois a hipocrisia das relações combina-se, em um esforço corretivo, “à pretensão de exemplaridade própria desta esfera, e à espontaneidade, própria ao sentimento romântico” (p. 33). A seriedade que toma conta do centro do romance, e que prevalece, enquanto estilo, em sua composição, deve-se ao fato de o presente ser visto como problema, “como estado de coisas a recusar” (p. 34) – bem ao contrário do que ocorre na periferia do romance. É a problematização do romance burguês cujo modelo, para Alencar, estaria em Balzac:

é neste segundo estilo carregado de princípios, polarizado pela alternância de sublime e infâmia, que ele se filia à linha forte do Realismo de seu tempo, ligada, justamente, ao esforço de figurar o presente em suas contradições; em vez de dificuldades locais, as crispações da civilização burguesa. (p. 34).

Para Schwarz, esse tom sério, em que predomina a problematização social e a reflexão crítica, não convence como elemento central para a construção do romance. O seu efeito é, para aproveitarmos os termos do autor, “pretensioso” e “descabido”, principalmente se prestarmos atenção ao seu convívio com a parte periférica da composição. É aí, no imbricamento entre esses dois planos, que se pode perceber a presença da dualidade entre o processo social que se impõe como matéria e condição de verossimilhança e os pressupostos da forma literária. Para tanto, Roberto Schwarz observa, em um primeiro momento, que, se é natural que a esfera mundana se oponha à província e à pobreza, é estranho que se inclua, nessa mesma esfera, tanto “[os] pequenos funcionários e [as] filhas de comerciantes remediados”, como se exclua os adultos: as mães são senhoras que vigiam as filhas e os homens são meras caricaturas. A

⁶¹ CANDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. Para avaliar a influencia desse ensaio no pensamento de Roberto Schwarz, ver também “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paul: Duas Cidades, 1979, pp. 133-151.

implicação que Roberto Schwarz retira desse aspecto do enredo – que está, por sua vez, relacionado à variação de tom – revela a dualidade estrutural da composição:

o tom da moda é reservado à mocidade núbil e bem-posta, de que é o ornamento, *mas não é a síntese da experiência social de uma classe*, além de ser mal visto se vai longe. Não tem curso entre as pessoas que já sejam sérias, as quais, por sua vez, ficam excluídas do brilho literário, e do movimento das ideias que deve sustentar e arrematar o romance. Por sua composição, portanto, o livro se confina nos limites da frivolidade, a despeito de seu andamento ambicioso, que fica prejudicado. (p. 35). (grifo meu).

Note-se que, para Roberto Schwarz, o desacerto literário em *Senhora* reside, parcialmente, no descompasso entre a predominância formal – no tom, no assunto e nos procedimentos – e a “mocidade núbil”, que “não é a síntese da experiência social de uma classe”. Ao evocar o modelo europeu, em que o “adultério madurão” e a “política” são elementos de primeiro plano da ficção, evidencia-se ainda mais o deslocamento, que se revela como desacerto no caso brasileiro, operado por essa “mocidade núbil” nos recursos formais agenciados para a representação: “no gesto, o andamento do livro é audacioso e inconciliável, gostaria de ser uma voz na altura do tempo; já seu lugar na composição, pelo contrário, faz ver neste impulso grave uma prenda de sala.” (p. 36). O desacerto retoma, agora no plano estético, a discussão mais geral sobre a ideologia liberal em um país escravista de “As ideias fora do lugar”: “herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não se assentavam nas circunstâncias locais, e destoavam delas.” (p. 38). É preciso detalhar, entretanto, um pouco mais essa formulação para se perceber os termos que pautam a reflexão do autor sobre a dualidade em *Senhora* e seus desacertos formais.

Para tanto, volte-se ao excerto anterior para aprofundarmos a reflexão. Pode-se afirmar, em um primeiro momento, que o deslize estético anotado por Schwarz estaria na equivocada escolha das personagens que não seriam a síntese social de uma classe e que, pelo equívoco, deslocaria os recursos formais agenciados (tom, enredo, etc.), dando certo efeito de infundado à narrativa. O descalibre formal estaria, então, no recorte da matéria social a ser representada. Pressente-se aqui, se evocarmos a fortuna crítica anterior, que o problema estaria mais uma vez, na incapacidade de compreensão da realidade que se impunha a sensibilidade de Alencar. Bastaria, como solução, focalizar melhor o romance no grupo que representaria nossa síntese social? Também não; pois, como observa Roberto Schwarz, “a dura dialética moral do dinheiro se presta ao galanteio da mocidade faceira, mas não afeta o fazendeiro rico, o negociante, as mães

burguesas, a governanta pobre, que se orientam pelas regras do favor ou da brutalidade simples.” (p. 36-37). Por essa última passagem, Roberto Schwarz complexifica a discussão e a incongruência estrutural do romance, que não se reduz só a escolha das personagens: a dialética moral do dinheiro, ainda que postiga em sua centralidade narrativa, presta-se, *em certo sentido*, a representar os dilemas da mocidade casadoura e não tem como aflorar, pela natureza das relações sociais, entre os sujeitos que poderiam representar certa síntese social de nossa formação histórica. Perceba-se ainda: essa mesma passagem revela, de outra parte, que a problemática do romance não afeta a matéria social que é periférica e da qual ele não pode abrir mão sob pena de perder em verossimilhança. O problema que Roberto Schwarz está perseguindo, e que tem a ver com a capacidade de compreensão sobre o processo social, está circunscrito ao âmbito estrutural do romance. Não se trata somente de escolher equivocadamente as personagens centrais, ou de não atentar para os sujeitos que representam a síntese do processo social, ainda que esses aspectos denunciem os desacertos da forma, mas de *organizá-los* de tal modo que se cria, no plano da composição, uma cisão irreconciliável: ao fazer da dialética moral do dinheiro o centro do romance em torno do qual giram Aurélia e Fernando, Alencar não só desconecta as personagens periféricas – que são a um só tempo a cor local, a síntese social e a verossimilhança narrativa – do desenvolvimento da intriga, como sugere, equivocadamente, que a síntese de nosso processo social repousaria em um conflito (“a generalização da forma-mercadoria”, “do dinheiro como nexos elementar do conjunto da vida social”) cujos móveis, ainda que façam parte da realidade brasileira, não chegariam a definir nossas relações sociais de base. A falta de unidade na composição entre periferia e centro, nesse sentido, faz do romance algo desconjuntado, confinando-o “nos limites da frivolidade” e revela, na totalidade da obra, a dificuldade em se chegar a uma síntese entre recursos formais e processo social – síntese esta já realizada pelo romance europeu.

Para aprofundar a análise, Roberto Schwarz reelabora as suas formulações, acima expostas, a partir da discussão, com forte fundo lukacsiano, em torno dos “pressupostos sociológicos da forma” (p. 38) que, grosso modo, são o “conjunto mais ou menos contingente de condições em que uma forma nasce”: “esta retém e reproduz algumas – sem as quais não teria sentido – *que passam a ser o seu efeito literário*, o seu ‘efeito de realidade’, o mundo que significam.” (p. 38). E prossegue na explicação: “passando a pressuposto sociológico uma parte das condições históricas originais

reaparece, com sua mesma lógica, mas agora no plano da ficção e como resultado formal. Neste sentido, formas são o abstrato de relações sociais determinadas”. (p. 38-39). É a partir do pressuposto de que uma forma literária retém e reproduz parte das condições históricas originais que Roberto Schwarz tenta explicar o desacerto em *Senhora* entre as personagens periféricas e as centrais. Para tanto, ao resumir a história de Aurélia e Fernando, o crítico observa que enredo, personagens e conflito remetem não só à prosa balzaquiana como indicam que o romance de Alencar aborda “um grande tema de ideologia contemporânea.” (p. 39): o conflito entre dinheiro e amor. Essa constatação permite que se filie Aurélia à galeria das personagens obstinadas por uma ideia – personagens típicas da *Comédia Humana* – e, em decorrência dessa filiação, que se revele o “modelo narrativo em cuja matéria entram necessariamente as ideologias de primeiro grau”: “certezas tais como a igualdade, a república, a força redentora de ciência e arte, o amor romântico, mérito e carreira pessoal, ideias enfim que na Europa oitocentista sustentam sem despropósito o valor da existência.” (p. 40). Perceba-se, nesse sentido, que Roberto Schwarz sublinha que parte do romance de Alencar, o seu centro, absorve e reproduz os pressupostos sociológicos da forma romance, assim como ele foi concebido e gestado pela civilização burguesa, cujo horizonte social não se encontrava no Brasil, ou se encontrava alterado, por conta de nossa formação histórica.

De outra parte, o romance de Alencar precisa se haver com a matéria social ainda informe, do ponto de vista literário, que garante a nacionalização da forma e, por extensão, a sua verossimilhança. Roberto Schwarz faz menção, nessa altura da discussão, aos subenredos, em especial à história dos pais de Aurélia, “que não chegam a determinar a forma do livro” (p. 42). Diante do casamento escondido de seus pais, do abandono do lar por Pedro Camargo e da consequente “posição equívoca da família sem pai conhecido” – todos, em certo sentido, elementos do romance realista – Roberto Schwarz observa que a narração não absorve o discurso normativo da ideologia burguesa que “dramatiza e eleva o tom à parte principal do livro”:

nem o avô – de quem Aurélia irá herdar a fortuna mais adiante – faz figura detestável por ter filhos naturais, nem o filho é condenado em nome do Amor que não moveu montanhas, ou da Medicina, que não era uma vocação, nem a sua mulher é diminuída por ter desrespeitado família e conveniências, e nem a família dela, que afinal de contas era pobre e numerosa, pode condenar-se porque não incorpora um estudante sem tostão. (p. 43).

Além da diminuição da tensão, “que perde a estridência normativa”, Roberto Schwarz aponta, como consequência formal, para o caráter errático do enredo. Desfeita

a “linha divisória entre o aceitável e o inaceitável”, que transforma as soluções para os problemas em arranjos de conveniência, o conflito da história tende a se desfazer, colocando a intriga próxima “[d]o repertório dos destinos sugestivos neste mundo de meu Deus”:

Para a prosa, resulta que a sua qualidade literária não será da ordem da força crítica e do problema, mas antes da felicidade verbal, de golpe de vista, de andamento, virtudes estas diretamente miméticas, que guardam contato simpático e fácil com a fala e as concepções triviais. (p. 43).

O mérito dessa outra parte do romance, que é a sua periferia, está no fato de (a) fazer emergir, no plano do romance, uma estrutura narrativa próxima de nosso universo social por conta de seu caráter oralizado; e (b) no corte que a mudança de registro realiza, no âmbito formal e ideológico, dos “valores absolutos” da ordem burguesa (Amor, Moral, Propriedade, etc.), fazendo com que eles, ao serem desconectados da vida social, tornem-se, ao mesmo tempo, “irracionais em substância, quanto depositários, para o indivíduo, de toda a racionalidade disponível” (p. 44). Em suma, além do poder mimético dos subenredos, Roberto Schwarz destaca uma mudança de perspectiva cheia de consequências: o que era ideologia de primeiro grau no centro surge na periferia como ideologia de segundo grau – um descentramento das ideias que, para o crítico, pode ser tomado como um acerto estético parcial.

Podemos voltar agora à ausência de unidade entre os planos. Perceba-se, como observa Schwarz, que coexistem dois efeitos de realidade na composição do romance: um deles decorre do conflito de Aurélia que, por sua vez, está ligado, via forma literária, às questões da ordem burguesa; e o outro remete a nossa formação social e histórica que emerge dos subenredos desafogados no tom e no tema. O grande problema, para Roberto Schwarz, é que, ao sobrepor esses dois efeitos de realidade, Alencar “não completa a preeminência dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor” (p. 44) no plano da composição. Não ocorre integração artística. Perceba-se a importância da integração dos planos narrativos: o conflito de Aurélia, que para tomar forma e força depende da organização social do mundo burguês, é, pelo seu caráter central na narrativa, o princípio formal do romance. É a partir de seu conflito que o romance se organiza estruturalmente. Lembre-se, para tanto, das quatro partes que compõem o romance – “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” – ou da própria construção de

metáforas e imagens no processo narrativo⁶². Ocorre que, como já foi assinalado, a ordem burguesa não se realiza em sua forma clássica na sociedade escravista brasileira. O que encontramos, em torno do conflito de Aurélia, é uma ordem social diversa à burguesa e que é pautada pela ausência do trabalho como nexos social central e por mecanismos sociais diversos e compensatórios a essa ausência (clientelismo, proteção, etc.) cuja síntese estaria no conceito de *favor*. A incompatibilidade entre esses dois mundos, segundo Roberto Schwarz, não é trabalhada por Alencar – que “adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro por apreço pela modernidade, que saem puros do livro, tais como entraram.” (p. 45). Nessa perspectiva, a forma perde a força: “o sinal negativo que por lógica e ainda tacitamente ela aporia à matéria de que diverge, é contrabalanceado pelas boas palavras.” (p. 44). Esse caráter conciliatório do romance, que pressupõe, como bem observa Roberto Schwarz, “o revezamento de pressupostos incompatíveis” (p. 44), não só elimina o rendimento da forma na medida em que o teor crítico do romance é anulado, como cria uma base dissociada em que “irão corresponder no plano literário a incoerência, o tom postiço e sobretudo a desproporção.” (p. 44). Nesse sentido, pode-se dizer que *Senhora*, em sua dualidade estrutural, objetiva o impasse ideológico de nossa vida intelectual oitocentista; sem que ocorra, entretanto, uma integração artística. O resultado é um romance desconjuntado.

Não se pense, entretanto, que Roberto Schwarz condena *Senhora* à danação eterna. O ensaio possui dois andamentos bem marcados: o principal, cuja argumentação foi exposta até aqui, aborda o problema de articulação entre os dois planos narrativos; o segundo, que ecoa da primeira à última página do texto, destaca os avanços e acertos do romance de Alencar. Embora Roberto Schwarz sublinhe que “a sua obra nunca é propriamente bem sucedida”, que “tem um quê descalibrado” e, “bem pesada a palavra, de bobagem” (p. 31), observe-se que não escapa ao crítico que a adesão à forma romance, em sua vertente realista, é um feito em si:

Considere-se o que significava, como atualização e desenvoltura, fazer uma personagem, mulher ainda por luxo, tratasse livremente das questões de que então, ou pouco antes, tratara o Realismo europeu. Em certo sentido, muito claro, é um feito, seja qual for o resultado literário. (p. 35).

Roberto Schwarz, com essa observação, não só retira em parte o sentido negativo da noção de empréstimo, pois, por meio da importação o romancista impunha

⁶² Cf. CANDIDO, Antônio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 7-8.

“nível contemporâneo à reflexão” e fazia com que o romance alcançasse a seriedade já atingida pela poesia oitocentista; como frisa o papel modernizador da atividade literária para o século XIX, aquele “desejo patriótico de dotar o país de mais um melhoramento do espírito moderno” (p. 30), já observado por Antonio Candido⁶³. O elogio de Roberto Schwarz, porém, não se restringe à função histórica e social do romance alencariano em nosso sistema literário. Ele destaca, apesar da dissociação de planos, que o conflito de Aurélia, com seu “tom reflexivo e problemático”, é “bem realizado em si mesmo” (p. 35). Nesse sentido, apesar do movimento principal da análise, o desfecho do ensaio, em que Schwarz recupera a avaliação positiva de Candido sobre *Senhora*, não parece contraditório; antes, aponta para essa dimensão bem acabada do *tema* – “a coisificação burguesa das relações sociais” (p. 54) – que, entretanto, não chega a se transformar em *princípio formal unificador* da composição.

O maior valor da obra de Alencar, entretanto, está em outro aspecto para Roberto Schwarz. Já no início do ensaio, o crítico observa que os pontos fracos do autor são, em outra perspectiva, pontos fortes. Os desacertos formais, por não serem acidentais, podem ser tomados também como um avanço realizado pela obra de Alencar para a formação do romance brasileiro, pois

[a]ssinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contrassenso. Pontos portanto que são críticos para a nossa literatura e vida, manifestando os desacordos objetivos – as incongruências de ideologia – que resultavam do transplante do romance e da cultura europeia pra cá. (p. 31).

Nesse sentido, os impasses formais apontados possuem, de outro ângulo, *força mimética*, pois objetivam na forma literária as incongruências do andamento ideológico de nossa vida pensante. Para Schwarz, José de Alencar insistia de propósito nesses pontos que geravam contrassenso. Para tanto, o crítico evoca a carta final de *Senhora* em que o autor, sob o pseudônimo de Elisa do Vale, discute a suposta crítica de uma leitora, Paula de Almeida, contrariada com o conflito de Fernando e Aurélia. Com efeito, nessa carta, Alencar parece demonstrar consciência de que enredo e personagens de romances europeus destoam do cotidiano brasileiro. Diz o romancista:

⁶³ Cf. CANDIDO, Antônio. “Aparecimento da ficção”. In: *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, pp. 107-145.

Com uma de tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio, dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por este cunho nacional que eu o aprecio.

Os teus colossos neste nosso mundo teriam ares de convidados de pedra.⁶⁴

Roberto Schwarz, entretanto, é cuidadoso ao considerar o peso e a dimensão dessa consciência sobre o processo social e a construção do romance. A consciência de Alencar entre forma e processo social é compreendida como “justificação de um efeito” e não como “concepção construtiva” (p. 48). Para tanto, recupere-se o raciocínio de Schwarz. Alencar percebe a diferença entre a realidade local e o modelo literário – a que adere acriticamente, segundo o ensaísta – e, ao contrário de aprofundar as razões dos contrassensos e buscar uma unidade artística para a composição, o autor insiste na dualidade por reconhecer nela *uma semelhança com a realidade social*: “o tributo pago à inautenticidade inescapável de nossa literatura é reconhecido, fixado e em seguida capitalizado como *vantagem*.” (p. 48) (grifo meu). Ou seja, o que Roberto Schwarz considera como “um defeito na composição”, Alencar avalia como “um acerto da imitação”: “a fratura formal em que insistimos, e que Alencar insistia em produzir, guiado pelo senso do ‘tamanho fluminense’, tem extraordinário valor mimético, e nada é mais brasileiro que esta literatura mal resolvida.” (p. 48). O crítico explica a importância que essa “literatura mal resolvida”, resultado da força mimética da ficção alencariana, tem para a formação do romance brasileiro:

em toda forma literária há um aspecto mimético, assim como a imitação contém sempre germes formais; o impasse na construção pode ser um acerto, imitativo – como já vimos que é, neste caso – o que, sem redimi-lo, lhe dá pertinência artística, enquanto matéria formada, ou enquanto matéria de reflexão. (p. 49).

O valor do romance alencariano, nesse sentido, está justamente na “falência da forma”, que, em *Senhora*, é resultado da desarticulação entre o seu centro e a periferia. Nessa perspectiva, os impasses formais, por reiterarem “de forma depurada e bem desenvolvida” (p. 47) o andamento geral de nossa vida ideológica, podem ser considerados acertos artísticos, pois esses impasses colocam em discussão, no plano literário, uma “matéria de reflexão” que, ao ser pensada e trabalhada, resulta em “matéria formada” e, por consequência, em legado literário para o romance brasileiro. É importante observar, entretanto, que ao reconhecer a *força mimética* e a *falência da forma* no romance alencariano, Roberto Schwarz assume que se trata de uma obra

⁶⁴ ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 222.

pouco crítica e consciente de si mesma. Por senso de realidade, Alencar não insiste, segundo o crítico, na contradição entre forma literária e processo social; o romancista estaria interessado em “pô-las em presença, no que é membro de sua classe, que apreciava o progresso e as atualidades culturais, a que tinha direito, e apreciava as relações tradicionais, que lhe validavam a eminência.” (p. 49). Alencar opera, no âmbito do romance, uma conciliação entre forma europeia e sociabilidade local em que uma “fica sem verossimilhança”, a outra “fica sem importância” e “o todo é peço e desequilibrado” (p. 49). O revezamento de ideologias em *Senhora*, nesse sentido, assume um matiz conservador que coloca o ímpeto modernizador do romance próximo do que Roberto Schwarz chama de nosso “paternalismo esclarecido”. Apesar da deficiência estrutural, o romance é, graças a essa força mimética, um feito em si por ser uma repetição das ideologias. E isso se deve porque, como observa Roberto Schwarz, essa repetição, longe de ser só repetição, é um avanço considerável na medida em que a imitação, no campo artístico, “é meio caminho andado” para as obras-primas: “Daí à representação consciente e criteriosa vai um passo” (p. 47). Trata-se, em outros termos, da formação de um “substrato literário com densidade histórica suficiente” para o surgimento de obras-primas. Machado de Assis, como o leitor deve saber, é o horizonte da reflexão.

Em perspectiva histórica, Roberto Schwarz passa a limpo não só a ideia pejorativa de que José de Alencar seria um romancista imitador do romance europeu, como aprofunda, ao detalhar a matriz social com a qual a forma literária se defrontava, as formulações de Antonio Candido, em especial a que se refere ao descompasso entre expressão literária e mundo a ser representado. Se o avanço está no aprofundamento, matização e, por que não, superação de certa acumulação da fortuna crítica alencariana, persiste tenazmente, nos limites do ensaio de Roberto Schwarz, certas questões não superadas, inconclusas mesmo, e que se colocam, aos olhos de hoje, como impasses constitutivos dessa mesma fortuna crítica a qual Roberto Schwarz passou a fazer parte. Talvez se possa começar apontando para o caráter conservador que o crítico atribui à obra de José de Alencar⁶⁵. Recorde-se, nesse sentido, que a força mimética de seu romance, e que se coloca para Schwarz como uma qualidade forte da obra, funciona

⁶⁵ Roberto Schwarz sugere que o caráter conciliador da obra de Alencar, entre liberalismo e sociabilidade local, remeteria a uma modernização conservadora: “Estamos diante duma figura inicial daquela modernização conservadora cuja história ainda hoje não acabou.” (p. 49).

como uma espécie de neutralizador do senso crítico no plano ficcional. E isso se deve ao fato de Alencar repetir o impasse ideológico de nossa vida intelectual, sem fazer a crítica dos interesses de sua classe:

Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida – a conciliação entre clientelismo e ideologia liberal – ao mesmo tempo que *lhe desconhece a natureza problemática, razão pela qual naufraga no conformismo do senso comum, de cuja falsidade as suas incoerências literárias são o sintoma.* (Grifo meu) (p. 49).

A força mimética do impasse formal revela-se, na perspectiva de Roberto Schwarz, como a “incorporação acrítica duma combinação ideológica normal no Brasil” (p. 51). O argumento é expandido no seguinte sentido: ao insistir nas fraturas que ideologia liberal e sociabilidade local produzem no âmbito do romance, Alencar interrompe, por fidelidade ao real, uma possível crítica às ideologias – e ao contrassenso que elas produzem – ao harmonizá-las em um convívio não conflituoso no bojo de sua ficção, fazendo de seus romances a “reconfirmação de ilusões confirmadas” (p. 51). É por isso que o final conciliador de *Senhora* o incomoda tanto. A questão, então, estaria não na captação e objetivação de nosso impasse ideológico em seu romance, mas na ausência de uma visão crítica sobre essa objetivação: a literatura imita uma imitação, diz Roberto Schwarz ao comentar uma passagem de “Benção paterna”, em que o autor, “que é parte ele próprio d[o] movimento faceiro da sociedade”, “copia as novas feições, copiadas à Europa”, “segundo a maneira europeia” (p. 36). Para Roberto Schwarz, entretanto,

se o efeito desencontrado é um dado inicial e previsto da construção, deveria dimensionar e qualificar os elementos que o produzem, além de lhes redefinir as relações. Deveria relativizar a pretensão enfática do temário europeu, retirar ao temário localista a inocência da marginalidade, e *dar sentido calculado e cômico aos desníveis narrativos*, que assinalam o desencontro dos postulados reunidos. (p. 50) (grifo meu).

Se Alencar realizasse a crítica às ideologias nesses termos, dando “sentido calculado e cômico aos desníveis narrativos”, o romancista cearense seria Machado de Assis e não José de Alencar. Perceba-se, nesse sentido, que Roberto Schwarz como que estrangula outras possibilidades para que a problematização à ideologia liberal e às relações sociais locais possa aparecer na prosa alencariana. É sintomático, nesse sentido, que o crítico elida, em sua análise, a presença sistemática da ironia tanto no âmbito temático, em que o narrador problematiza os acontecimentos, como no âmbito estrutural em que o romance se articula de tal forma que a disparidade de suas instâncias cria

tensões da primeira à última página⁶⁶. Não se trata de fazer análise literária agora, mas retenha-se o essencial da crítica: eliminado o padrão narrativo que Roberto Schwarz tem em vista, a prosa machadiana, aquilo que parece incongruência ou falência involuntária da forma em Alencar pode ser tomado como mais um momento do romance oitocentista de crítica às ideologias – o que redefiniria, penso, a configuração do impasse formal em sua obra. Não estou negando que haja, em meio à diversidade da obra de Alencar, soluções conciliadoras ou uma visão de mundo conservadora; nem estou afirmando que Roberto Schwarz não veja valor nos desacertos do romance de Alencar. Minha sugestão vai por outro caminho: *talvez* aquilo que parece desacerto, desproporção, inadequação ou incongruência possa ser compreendido, se reconhecermos a dimensão irônica e nada conformista de Alencar-romancista, como outro modo de se fazer crítica às ideologias – e, portanto, de ver no romance alencariano um momento alto e lúcido, e não só inconsciente, do processo social em nossa prosa oitocentista. Essa sugestão merece maiores explicações.

Antes dessas explicações, entretanto, aprofundemos um pouco mais a discussão. Observe-se que a citação anterior não se esgota como projeção que o crítico faz do romance machadiano sobre o alencariano – embora a estrutura lukacsiana de exposição do tema e a construção da argumentação em *Ao vencedor as batatas* dependam dessa projeção⁶⁷. A fórmula criada pela ficção machadiana, que inverte o acento entre o centro

⁶⁶ Roberto Schwarz reconhece e valoriza certos momentos irônicos e nada normativos da ficção alencariana, mas coloca na conta da inconsciência da força mimética de sua obra. Em *Diva*, por exemplo, o crítico enxerga, para além da “descombinada e exaltada retórica romântica” e do abismo entre “a banalidade da vida social” e “a movimentação do enredo”, certa força na intriga: “o seu andamento tem alguma coisa crua e descarada, a despeito do conformismo, algo das ficções violentas, prolixas, cheias de castigos deliciosos e triunfos abjetos, com que a fantasia humilhada compensa ressentimentos e incertezas da vida.” (p. 45-46). Em *A pata da gazela*, apesar do conflito figurar como “uma viga falsa”, Roberto Schwarz percebe que “a própria questão do pé, legitimada para as letras pelo temário satânico do Romantismo, vem a funcionar numa faixa inesperada, mesquinha e direta, mas viva” (p. 46-47). E prossegue: “Por entre as generalidades filtra alguma coisa de mordente, que faz parte duma tradição de nossa literatura, a tradição – se assim podemos dizer – do instante cafajeste, reflexivo em alguns, natural em outros.” (p. 47). Perceba-se, para os fins de minha argumentação, que essas qualidades são encaradas como episódicas, laterais, quase que involuntárias frente aos objetivos desses romances.

⁶⁷ É Leopoldo Waizbort quem observa essa relação em nota de rodapé de seu *A passagem do três ao um*: “Mesmo em sua forma, o livro parece seguir uma inspiração lukacsiana. Composto de três capítulos, o primeiro destaca os pressupostos históricos e ideológicos, armando a situação para a interpretação literária que vem a seguir; o segundo trata dos precedentes, a importação do romance como forma e sua figuração por Alencar; o terceiro, por fim, trata de Machado, o verdadeiro objeto anunciado, a forma que se quer entender. Com frequência, Lukács inicia suas obras com um capítulo sobre as condições históricas e sociais do surgimento do fenômeno em pauta, ou as peculiaridades de um desenvolvimento ou de uma situação, para a seguir encaminhar o desenvolvimento de seu tema e problema. In: WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 40-41.

e a periferia do romance de Alencar, pode e deve ser lida também em seus implícitos, isto é, como *uma formulação teórica cifrada* – e que só seria totalmente enunciada, salvo engano, em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Para uma maior compreensão do raciocínio, voltemos mais uma vez à ausência de crítica às ideologias em Alencar. Perceba-se que Roberto Schwarz não busca só apontar como deficiência literária o conservadorismo modernizador de Alencar-romancista. Trata-se de uma crítica mais ampla sobre a forma literária e o realismo em seu romance. Diante da presença inexorável do desconcerto ideológico, traduzido na desarticulação entre o centro e a periferia em *Senhora*, o romance alencariano não consegue, segundo Roberto Schwarz, “reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria, – por mais próximo que esteja da lição dos mestres.” (p. 29). Nesse sentido, sem a formalização dos deslocamentos, o romance de Alencar fica aquém, do ponto de vista estético, da realidade a ser representada. Mais do que isso: ao não conseguir fazer do descompasso ideológico um “princípio construtivo” para a composição, José de Alencar supera, segundo Schwarz, a incompatibilidade por meio da neutralização das diferenças. Desse modo, essa incompatibilidade, além de criar um romance conformista, “aparec[e] involuntária e indesejadamente, pelas frestas, como defeito” (p. 29) na medida em que os dois efeitos de real, entre centro e periferia, caminham de mãos dadas ao longo do romance, desarticulando a unidade da obra. A força mimética, mudado agora o ângulo de análise, representa a falência da forma literária⁶⁸. Nesse sentido, Roberto Schwarz recoloca, apesar do esforço em apontar para a contribuição do autor às letras brasileiras, o mesmo problema apontado por Antonio Candido na *Formação*, o de como representar a realidade brasileira, só que agora no plano da dialética entre forma e conteúdo: o romancista expõe as fraturas que a ideologia liberal produz no âmbito do romance ao encontrar-se com a matéria local, mas não elabora, a partir da objetivação das fraturas, uma nova forma literária que apreenda e represente, *criticamente*, o andamento histórico e social ao qual esse embate de ideologias e seus descompassos fazem parte. Em outras palavras,

[a]dotando forma e tom do romance realista, Alencar acata a sua apreciação tácita da vida das ideias. Eis o problema: trata como sérias as ideias que entre nós são diferentes; como se fossem de primeiro, ideologias de segundo grau. Soma em consequência do lado empolado e acrítico – a despeito do assunto

⁶⁸ E o problema do realismo em Alencar reaparece. Lembre-se que Araripe Jr. associa, por outro prisma, crítica social e realismo no romance de Alencar para avaliar a sua obra e indicar a sua decadência pessoal e artística. Trata-se de um problema de fundo com forte persistência histórica, como se pode perceber.

escandaloso – desprovido da malícia sem a qual o tom moderno entre nós é inconsciência histórica. (p. 36).

A força mimética da ficção alencariana, como se pode depreender do excerto acima, resulta, ao fim e ao cabo, em “inconsciência histórica”; e isso porque o seu romance adere, *acriticamente*, ao modelo realista, sem levar em conta os deslocamentos da ideologia burguesa em nosso contexto sócio-histórico. O romance de Alencar não apreende a complexidade social de sua matéria, que tem a ver, como o autor expõe em “As ideias fora de lugar”, com a distinção entre ideologias de primeiro e segundo graus – e que seria retomada e reelaborada, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, a partir da “lei do desenvolvimento desigual e combinado”, proposta por Trotsky⁶⁹. É importante observar que não se trata somente de compreender a complexidade da matéria social, mas de elaborar uma forma literária que sintetize o nosso processo social, a forma literária europeia e a falência dessa forma frente a esse mesmo processo social – em suma, que sintetize o complexo processo de escrita de um romance na periferia do sistema capitalista: uma ficção que saiba que horas são⁷⁰. A formulação é complexa, mas tem por objetivo chamar a atenção para o fato de que a obra machadiana tem algo que a de Alencar não tem: uma consciência histórica, construída formalmente em seu bojo, que *diferencie e posicione* a literatura brasileira em relação à matriz europeia; tudo isso, levando em conta o lugar do país no concerto das nações. É por conta dessa ausência de consciência histórica que Roberto Schwarz não só sublinha a “frivolidade” (p. 35), “a veia ornamental” (p. 36) e o efeito a-histórico do enredo em

⁶⁹ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, pp. 35-46.

⁷⁰ Leopoldo Waizbort, em *A passagem do três ao um*, interpreta a aplicação da “lei do desenvolvimento combinado e desigual” em Roberto Schwarz para entender o que estaria como preocupação no horizonte de discussão do crítico marxista sobre uma literatura brasileira madura. Como o segundo livro de Schwarz sobre Machado não está no escopo desta tese, transcrevo o trecho, embora longo, para detalhar o que estaria em jogo na reflexão do crítico: “Ora, se temos, como indica o problema do desenvolvimento desigual porém combinado, um certo capitalismo singular (porém inscrito um nexa global), está posta a questão acerca de certo romance, também ele singular (porém inscrito em um nexa global) e de certo realismo, particular (porém inscrito em um nexa global). Pela via da argumentação lukacsiana, é preciso compreender a especificidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, sem o que é impossível compreender a forma do romance. [...] A ideia trotskiana do ‘desenvolvimento desigual e combinado’ é, digamos, como que potenciada: pode-se dizer que a forma do romance também passa pelos dois momentos, da desigualdade – o processo do romance brasileiro não se confunde com o processo do romance europeu, a forma machadiana não se confunde, sem mais, com a forma do romance europeu, nem o processo de formação do romance brasileiro segue o ritmo e as etapas do processo europeu – e da combinação – o desenvolvimento da forma romance precisa ser considerado em sua totalidade, a forma machadiana se faz forma em diálogo com a forma da matriz e com a história das formas na Europa e levando-as em consideração, sendo nesse processo forma local de um processo global.” In: *Op. cit.*, p. 37-38.

Senhora, como sugere aquela fórmula machadiana em que o centro e a periferia do romance alencariano seriam invertidos de modo a solucionar a sua inconsistência realista e a sua inconsciência histórica: “o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos ‘europeus’, a grandiloquência séria e central da obra alencarina, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca.” (p. 38). Não se trata, então, somente de uma projeção de Machado sobre Alencar: a sugestão de Schwarz tem por objetivo indicar a necessidade de colocar no centro do romance brasileiro a sociabilidade local (os mecanismos do favor) e redimensionar, com isso, o temário e a forma do romance europeu de modo a forjar uma forma literária própria. Trata-se, em outras palavras, de uma fórmula que não só remete à obra de Machado de Assis, mas também aos termos e coordenadas, segundo a perspectiva teórica de Roberto Schwarz, que pautam a formação do romance brasileiro.

Retomemos a sugestão de reinterpretação da obra de Alencar. É interessante observar que a leitura muito cuidadosa de Roberto Schwarz é construída sobre um argumento que parece problemático para aqueles que tenham lido o romance de Alencar sem a obra de Machado de Assis como ponto de chegada. Retomemos novamente, com o perdão da repetição, os termos da discussão. A leitura de *Senhora*, apresentada pelo crítico, baseia-se na ideia de que no centro do romance impera a lógica do romance burguês que faz com que o enredo se mova por conta de um mecanismo que falsificaria a realidade social brasileira: o poder dissolvente do dinheiro. É por essa razão que o crítico associa Aurélia à galeria das personagens balzaquianas e insiste na desarticulação das partes uma vez que a força que dramatiza o enredo pouco tem a ver com os subenredos que, em posição periférica, emprestam verossimilhança ao romance. O diálogo com o romance europeu, em especial com Balzac, é inegável, mas parece-me, e aí reside uma objeção à leitura de Schwarz, que a sociabilidade local, que estaria na periferia do romance, comparece em peso em seu centro. É justamente essa contaminação do centro pela periferia que Luís Bueno percebe em sua breve reinterpretação do polêmico final de *Senhora* (para Roberto Schwarz, é mais uma de muitas incongruências). Para Luís Bueno, a restituição da liberdade de Seixas, o seu “resgate”, deve-se não só ao fato da personagem trabalhar e economizar (a soma é de seis contos), mas fundamentalmente a um “golpe de sorte” que disponibiliza o restante do dinheiro para desfazer a “transação”: os rendimentos de um *privilégio* concedido anos atrás. E aí entra a observação aguda de Luís Bueno: “Os cerca de quinze contos de

réis que recebe dessa fonte definitivamente não são fruto do acaso, mas de um mecanismo social específico. Nada de loteria, a mesma esperteza de Lemos.”⁷¹. O argumento não se esgota aí. A economia que Seixas faz durante o casamento com Aurélia depende da reprodução de outro mecanismo de nosso universo social: *o favor*. Prossegue Luís Bueno:

Como que um homem pode acumular tudo o que ganha durante um ano e não tocar a pequena fortuna que possui? Sem gastar, evidentemente. E como é possível não gastar? Vivendo na mesma situação que dona Firmina Mascarenhas, ou seja, em situação de *favor*, que é o que jamais deixa de acontecer com Seixas. Pode ser que ele tenha tido pudor de usar as roupas e os objetos de tocador dados por Aurélia. Mas aceita casa, comida e roupa lavada e, dessa maneira, *paga o que deve financiado pelo seu próprio credor*⁷². (grifo meu).

Luís Bueno reconhece, ali onde reina a ideologia burguesa, a presença ostensiva de nossa sociabilidade local. O drama amoroso-monetário de Aurélia e Fernando, nesse sentido, parece estar mais entrelaçado ao nosso processo social do que sugere Roberto Schwarz que, ao fim e ao cabo, só enxerga nos arrufos do casal o modelo balzaquiano – e que, não é o caso de negar, também está presente na composição de *Senhora*. Podemos acrescentar ainda, para reforçar e indicar a extensão do que Roberto Schwarz parece não ver, a desatenção do crítico para algumas outras personagens remediadas que habitam o centro do romance, como o Torquato e a Amaralzinha. O crítico faz menção a essa mocidade casadoura, mas para indicar que elas intensificam a desarticulação entre centro e periferia, pois essas personagens (a) não representariam a síntese social de uma classe, confinando o romance “nos limites da frivolidade” (p. 35), e (b) prestar-se-iam à dialética moral do dinheiro por conta de seus dramas matrimoniais. Se retomarmos a leitura de Schwarz em conjunto, perceberemos que ele reduz o centro do romance à Aurélia, embora reconheça que ela seja o centro do centro. Não é à toa, portanto, que essas personagens secundárias sejam apagadas e a sociabilidade local não tenha chance de aparecer no centro do romance a partir de sua leitura. Se é verdade, como afirma Roberto Schwarz, que Alencar focaliza o grupo que não serve para síntese de uma experiência social, não é menos verdade também, como sugere, por exemplo, a leitura de Luís Bueno, que essa mesma mocidade núbil põe no centro do romance a

⁷¹ BUENO, Luís, “Literatura mundial e tradição interna”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, n. 28, p. 114-132, 2009, p. 129.

⁷² BUENO, Luís, *Op. cit.*, p. 129.

sociabilidade local e seu conflito com o principal tema do romance burguês: o embate entre amor e dinheiro⁷³.

Essa contaminação do centro pela periferia, se não coloca em xeque a leitura de Roberto Schwarz, introduz, ao menos, uma forte matização em sua reflexão para a compreensão do romance alencariano. Note-se que o argumento central de Roberto Schwarz, que explica as desproporções e descabimentos em *Senhora*, repousa na ideia de que o autor colocou no centro do romance o conflito da civilização burguesa e relegou o mecanismo social que regeria nossa vida ideológica para os confins dos subenredos. Nesse sentido, para não escaparmos dos termos de Roberto Schwarz, José de Alencar tomou como de primeiro, ideologias de segundo grau. O resultado, para o crítico, é a inconsistência do realismo alencariano, que não apreende a totalidade do desenvolvimento social brasileiro, e a sua inconsciência histórica, que não reconhece e não elabora os deslocamentos das ideologias no plano da forma; o que faz com que o seu romance seja conservador, acrítico, frívolo, etc. Não parece exagero afirmar que, ao reconhecermos a contaminação do centro pela sociabilidade local, a interpretação de Roberto Schwarz pode ser relativizada – o que não significa afirmar que estaríamos abandonando os pressupostos teóricos do autor, mas relendo, a partir de novos elementos textuais, a historicidade das formas na obra de Alencar. Resta provar a possibilidade dessa relativização e de uma reinterpretação da obra de Alencar à luz da

⁷³ Seria o caso de apresentar uma releitura de *Senhora* para fortalecer o argumento. Não é o momento, ficando a sugestão de uma reinterpretação ao leitor. Entretanto, cabe lembrar aqui que a carta apenas ao final do romance parece sugerir justamente essa interpretação do drama de Aurélia e Fernando. Recorde-se que Alencar discorre longamente sobre Fernando Seixas de modo a caracterizar o que se compreende por “tamanho fluminense”. Não se trata de um homem nem vil, nem nobre: “Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade acomoda-se. O fato por ele praticado no fundo não passa de um casamento de conveniência, cousa aceita e respeitada pelo mundo.” (p. 221). A vulgaridade da personagem não permite “as arestas, as sombras e abismos” (p. 221) que dão forma e força aos melhores personagens do romance realista. E, nesse sentido, o autor chama atenção para um aspecto, por assim dizer, acomodado do conflito no que diz respeito às atitudes e comportamentos de Seixas: “Se tivesse a rigidez da probidade, não seria comprável; ao contrário houvesse já caído na abjeção ele saberia na noite do casamento representar a comédia do amor, de modo a iludir a mulher que não desejava outra coisa, a mísera.” (p. 221). Alencar, por “tamanho fluminense”, faz referência à matéria local e a inoperância dos contrastes morais do modelo europeu. As explosões do enredo, como observam Alencar (e Schwarz), devem-se à Aurélia para quem “o fato assume as proporções de miserável transação”. (p. 221). Fernando Seixas, “leviano, fácil, descuidado no viver banal”, como que se acomoda à situação e, gesto único, ironiza a sua própria posição em que se pode ver, *a gosto do freguês*, o drama burguês do homem reificado ou a situação incômoda do homem pobre e livre que se percebe na condição de propriedade como um escravo. Note-se, por aí, que a sociabilidade local, em seu tom desafogado e não problematizador, não está somente na periferia do romance: Fernando Seixas parece trazê-lo para o centro do conflito. Curiosamente, Roberto Schwarz elide essas considerações ao analisar a carta final. Nesse sentido, ainda que seja necessária uma análise mais acurada da obra, estou sugerindo que no centro do romance, onde Roberto Schwarz encontra a ideologia burguesa como combustível do conflito e das personagens, também está presente a sociabilidade local e seus impasses frente ao dinheiro.

perspectiva teórica de Roberto Schwarz. E isso depende não só de indícios textuais, mas também de outra forma de perceber a organização interna da obra. Se o resultado será muito diferente do encontrado pelo crítico, saberemos quando nos debruçarmos para analisar *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1877). Por enquanto, quero explorar um aspecto teórico importante, que balizaria essa releitura.

É possível explicar o apagamento que Roberto Schwarz faz da sociabilidade local no centro de *Senhora* a partir de um pressuposto, pouco claro em *Ao vencedor as batatas*, que informa a sua reflexão acerca da relação entre forma literária e processo social. Trata-se de um pressuposto que precisa ser evidenciado. Note-se o seguinte: se, por um lado, Roberto Schwarz consegue descrever a forma do romance e indicar os seus pressupostos ideológicos a partir, em grande medida, de Georg Lukács⁷⁴; por outro, o processo social a ser informado pelos romancistas brasileiros, Alencar e Machado, precisa ser *reconstruído* pelo crítico. É o que podemos depreender da seguinte passagem do ensaio sobre Alencar:

[...] só em teoria dá-se o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que esta, por ser ao mesmo tempo impalpável e real, não comparece em pessoa entre as duas capas de um livro. O fato de experiência, propriamente literário, é outro, e é a ele que a boa teoria deve chegar: *está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria a que se aplica, matéria que esta sim é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mas ou menos incômoda, no interior da literatura.* (p. 42) (grifo meu).

Se leio bem a passagem e não reduzo sua complexidade, Roberto Schwarz busca caracterizar o processo social a partir da matéria figurada no próprio romance e não por meio de uma realidade pré-estabelecida que se projetaria sobre a obra. Com efeito, é o que podemos perceber na sequência do ensaio em que o autor busca caracterizar o mundo social brasileiro com o qual Alencar estava trabalhando. Entretanto, não podemos deixar de observar que a caracterização do processo social não se dá exclusivamente por esse caminho, pois o ensaio anterior, “As ideias fora do lugar”, pauta também, e de maneira decisiva, a leitura de Roberto Schwarz sobre o romance de

⁷⁴ Os estudos de G. Lukács, em especial *O romance histórico*, funcionam como um modelo do que seria a forma romance para Schwarz. Para uma maior discussão acerca da influência do crítico húngaro, remeto o leitor ao já mencionado livro *A passagem do três ao um*, de Leopoldo Waizbort.

Alencar⁷⁵. A reconstrução do processo social se dá, portanto, a partir do texto e de algo que não está no texto, mas é trazido a ele para pensá-lo.

É possível explicar melhor esse modo *ambíguo* de reconstrução do processo social a partir de outro ensaio do autor, contemporâneo a *Ao vencedor as batatas*: “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” (1979). Nesse ensaio, Roberto Schwarz busca, entre outros objetivos, elucidar a relação entre forma literária e processo social. O passo que me interessa destacar é o seguinte:

Noutras palavras, trata-se de ler o romance sobre fundo real e de estudar a realidade sobre fundo de romance, no plano das formas mais que dos conteúdos, e isto criativamente. Quer dizer, não através das formas de preceito, que são justamente o que a emancipação da forma – e sua imantação pela história contemporânea – puseram de lado, mas através da sondagem mais ousada possível da experiência estética e dos conhecimentos havidos: ler uma na outra, a literatura na realidade, até encontrar o termo de mediação.⁷⁶

Por essa perspectiva, a ambiguidade parece se resolver nessa passagem. A relação entre forma literária e processo social obedece a um movimento dialético, que, embora seja assumidamente marxista, remete, em linhas gerais, ao movimento hermenêutico de exegese do texto literário. O crítico deve ir do texto à realidade e da realidade ao texto, em um claro exercício de idas e vindas, até encontrar o “termo de mediação”. Esse termo de mediação não é só o aspecto formal organizador da obra, em sua acepção *emancipada*, como também “o setor da totalidade social cujo movimento a forma do livro sintetiza”⁷⁷. Embora o movimento seja dialético, a ênfase dada por Schwarz está mais na forma que no mundo – o que é explicável, em parte, pela inserção do ensaio em um campo do conhecimento específico: o seu objetivo é elucidar o fenômeno literário. Note-se, entretanto, que Roberto Schwarz parece reconhecer, nos polos que definem esse termo de mediação, certa liberdade em seus contornos e definições. A forma “não se guia pelo repertório da estética normativa”, mas por “todo e

⁷⁵ É importante observar que parte do processo social é reconstruída a partir do livro *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), de Maria Sylvia de Carvalho Franco.

⁷⁶ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades, 1979, p. 140. Embora se trate de um ensaio que busca elucidar os pressupostos teóricos da leitura de Antonio Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias* (1852), estou tomando-o em outro sentido: uma profissão de fé de Roberto Schwarz.

⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 140.

qualquer nexu que subordine outros no texto, incluídas aí as formas fixas”⁷⁸. Nesse sentido,

[...] a busca da forma se faz à luz dos conhecimentos extraliterários do A. e de sua reflexão a respeito, a qual tem parte na definição do resultado. Inversamente, também estes conhecimentos são reconsiderados e refundidos à luz do problema posto pela unidade formal do romance, a qual representa uma possibilidade de totalização descoberta pelo romancista e que, pela própria natureza do que é procurado no trabalho literário moderno, foge ao senso comum.⁷⁹

Perceba-se, portanto, que a forma se define (a) por ser um traço organizador da obra, (b) pelos conhecimentos extraliterários do crítico e (c) pela possibilidade de totalização descoberta e representada pelo romancista, mas que deve ser aferida pelo crítico. Trata-se de uma definição complexa, pois envolve tanto dados mais objetivos (um aspecto formal da obra) e dados menos objetivos (o conhecimento do crítico, a descoberta do autor, etc.). É claro que o grau de objetividade é muito relativo uma vez que o termo de mediação entre forma literária e processo social depende, e mesmo pressupõe, uma leitura *criativa*. Nesse sentido, para avançarmos na discussão, a relação entre texto e realidade está, por um lado, subordinada a um traço textual organizador, que depende da sensibilidade e conhecimentos do crítico, e, por outro, a uma dinâmica totalizadora da realidade ainda mais difícil de ser apreendida, “pois não dispomos do mesmo modo de um romance e da realidade, nem a maneira de estudá-los é igual.”⁸⁰. Para tanto, Roberto Schwarz afirma que “o crítico tem de *construir* o processo social em teoria, tendo em mente engendrar a generalidade capaz de unificar o universo romanesco estudado, generalidade que antes dele o romancista havia percebido e transformado em princípio de construção artística.”⁸¹. O processo social também é uma construção do crítico que tenta achar ou explicar a unidade de uma obra.

Forma literária e processo social são, portanto, conceitos abertos à discussão. Por consequência, a leitura que Roberto Schwarz faz de *Senhora* pode também ser revista, sem que isso implique na rejeição do aporte teórico-conceitual que a sustenta. Retorna aqui a problematização anterior, não mais como sugestão, mas como hipótese

⁷⁸ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 139.

⁷⁹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 139.

⁸⁰ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 140.

⁸¹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 140.

de trabalho. O processo social, que o crítico encontra na periferia do romance, mas não em seu centro, é resultado não só da leitura feita *do romance* como *dos conhecimentos extraliterários* que o crítico mobilizou para a construção de sua interpretação. Não me parece ingênuo, embora soe um pouco óbvio, afirmar que uma possível releitura da obra de Alencar, pela perspectiva de Schwarz, passe não só pela recuperação de aspectos textuais ignorados em sua leitura, como sugeri anteriormente, como também pela retomada dos novos debates e descobertas que foram incorporados pela teoria social que sustenta sua interpretação⁸². É claro que essa retomada precisa ser cautelosa para que não se desfaça o principal e mais debatido achado de Roberto Schwarz no campo da sociologia historiográfica: as tensões entre liberalismo e escravidão. Como a presente tese não tem o objetivo de se aventurar pelo caminho do debate sociológico da matriz de Roberto Schwarz (por falta de tempo, espaço e, em especial, competência), podemos nos concentrar no outro polo da discussão, que também está aberto ao debate: a forma literária. Por essa entrada, podemos encontrar tanto indícios para se repensar a matéria social representada, como aspectos textuais que oportunizem reconsiderar o impasse formal do romance de Alencar. Para tanto, gostaria de retomar uma interessante observação feita por João Luiz Lafetá em “Batatas & desejos”:

Mas será verdadeira e correta esta leitura? Não digo que não. Digo, apenas, que há em *Senhora* uma camada significativa importante que o crítico não considerou: o romanesco. Praticamente toda a crítica brasileira tem insistido neste ponto, que parece mesmo constituir uma chave para a compreensão adequada dos romances de Alencar. O fato de Roberto Schwarz ter abandonado esta perspectiva surpreende: mais de que uma simples diferença com relação à fortuna crítica de Alencar, sua abordagem constitui verdadeira novidade. Apenas em uma nota ele considera o “contraste entre narrativa pré-capitalista e romance”, mas mesmo aí creio que a questão do romanesco não está bem equacionada. No restante, o modelo do realismo burguês está absolutizado, o que rende muito, do ponto de vista teórico em que o livro foi escrito e também para a compreensão de Machado. Vantagem sem dúvida trazida pela inovação na leitura, mas que deixa um ponto aberto na teoria.⁸³

Perceba-se que Lafetá revela uma dimensão textual de *Senhora* que é claramente ignorada por Roberto Schwarz: o romanesco. Trata-se de um conceito difícil de ser

⁸² Penso, por exemplo, em estudos que redefinem o lugar do homem pobre e livre na sociedade escravocrata como *Arraia-miúda* (1992), de Iraci Del Nero da Costa e *História do Brasil com empreendedores* (2009), de Jorge Caldera.

⁸³ LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, p. 153. Agradeço à Geisa Mueller por chamar minha atenção para esse ensaio.

precisado, como observa o mesmo crítico em outro texto⁸⁴, mas que tem o mérito de não só desabsolutizar a narrativa realista como modelo único de Alencar, como de introduzir um aspecto estrutural que interessa a presente tese: um forte narrador-centralizador. Em sua proposta de leitura, Lafetá desloca a atenção do enredo para o “estilo metafórico do romance”. A principal consequência desse deslocamento é apontar para a oscilação, em *Senhora*, “entre o mundo do desejo e o mundo do não-desejo, entre o mito do Amor invencível e a realidade decepcionante da experiência” – em suma, entre “o modo romanesco” e “o modo realista”⁸⁵. Essa oscilação só é possível porque o romance é, ao mesmo tempo, “mimese da sociedade fluminense” e “projeção forte de uma subjetividade poética que não se reduz ao esforço imitativo”⁸⁶. O crítico envereda por um caminho particular de leitura, guiado pela crítica arquetípica de Northrop Frye, que não nos interessa de perto. Retenha-se, entretanto, a recuperação que Lafetá faz dessa subjetividade forte para o processo de narração do romance – um aspecto da obra de Alencar vastamente mencionado em sua fortuna crítica⁸⁷.

Parece-me que um dos caminhos para repensarmos, na perspectiva de Roberto Schwarz, a forma literária em José de Alencar está na importância que o foco narrativo assume para a organização de seus romances. Observe-se, em primeiro lugar, que a

⁸⁴ Cf. “As imagens do desejo”. In: *Senhora*. São Paulo: Editora Ática, 1997, pp. 3-9.

⁸⁵ LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, p. 154 e 155.

⁸⁶ LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 153. Para reforçar essa observação de Lafetá, recupere-se o diagnóstico que Machado de Assis faz do romance brasileiro em 1873: “Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras se que falo, foram aqui bem-vindas e festejas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, - porque há aqui muito amor a essas comparações – são ainda aqueles que o nosso espírito se educou, os Vitor Hugos, os Gauthiers, os Mussets, os Gozylans, os Nervals.”. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 139.

⁸⁷ Perceba-se que a proposta de leitura de J. L. Lafetá, ao recuperar essa subjetividade poética forte em Alencar, retoma aquele elemento imaginativo, associado à estética romântica, que nossa tradição crítica, em geral, quase sempre depreciou. O romanesco pode ser compreendido como “os vícios de escola” (J. Veríssimo) ou o grácil de sua estética rosicler (Araújo Jr.). Essa retomada do romanesco por Lafetá coloca ao esquema interpretativo de Roberto Schwarz um vetor complicador (e muito produtivo) a ser combinado com o seu parâmetro realista para análise do romance alencariano. É interessante observar, entretanto, que a combinação entre “o modo realista” e “o modo romanesco” já havia sido proposto e desenvolvido por Antonio Candido em sua *Formação*. Retome-se, para tanto, o conceito de romance formulado pelo autor ou a flexibilidade com que o historiador da literatura encara as influências recebidas por Alencar: “Há em Alencar não apenas um leitor de Chateaubriand, Lamartine e Walter Scott, mas um apaixonado balzaquiano que se tem menosprezado” (p. 213-214). É claro que com a retomada da estética romântica é necessário uma reavaliação de sua forma – coisa que Antonio Candido não realizou, como já tive oportunidade de observar.

presença dessa subjetividade forte abala a estrutura do realismo burguês, introduzindo novos aspectos formais, que devem ser considerados no momento da análise. Em “Forma inexata”, Andréa S. Werkema, ao defender uma leitura que busque outras tradições e tendência da forma romance para explicar a obra de Alencar, comenta, seguindo as pegadas de Lafetá, que essa subjetividade forte reintroduz na discussão proposta por Roberto Schwarz “a figura todo-poderosa do autor romântico”, que “não se sujeita por completo a convenções de representação realista.”⁸⁸. Pelo contrário, essa subjetividade poética, segundo a autora, possibilita ao romance de Alencar assumir um caráter híbrido, tipicamente romântico, que não só desconhece as regras de separação dos gêneros literários, ou de uma definição mais fechada do que seja o romance, como permite a incorporação de uma variada gama de material a ser ficcionalizado; tudo isso se adaptando, é claro, “a qualquer necessidade formal advinda da subjetividade reflexiva, ou autor (sic), de acordo com a teoria romântica da criação poética.”⁸⁹. Nesse sentido, a forma literária em Alencar, ainda que tenha o modelo realista em vista, deve ser definida também por essa outra tradição, romântica e romanesca, que imprimiria uma maior complexidade para se pensar a unidade artística em sua obra.

Com essa redefinição da forma em Alencar, é possível repensar a dimensão realista em seus romances. Perceba-se, nesse sentido, que essa subjetividade poética forte insere no circuito narrativo uma consciência crítica que precisa ser captada e compreendida. Voltamos aqui ao debate sobre outras formas da problematização sobre a ideologia liberal e os mecanismos sociais locais. A presença dessa subjetividade poética permite reavaliar a força mimética do romance alencariano: ao contrário de só objetivar o impasse ideológico constitutivo de nossa formação histórica, que afeta nossa vida cultural até no detalhe, a prosa de Alencar possui uma dimensão textual que permite o surgimento de uma consciência crítica sobre a representação. Essa dimensão textual é justamente essa subjetividade forte que engendra um movimento irônico no processo de narração. Desse modo, não me parece exagero que o romance de Alencar possa ser lido como uma obra que passa, ao contrário do que afirma Roberto Schwarz, “do reflexo involuntário à elaboração reflexiva, da incongruência para a verdade artística”. É o que sugere Andréa S. Werkema:

⁸⁸ WERKEMA, Andréa Sirihal. Forma inexata: Roberto Schwarz lê o romance de José de Alencar. *Eutomia*, Recife, n. 13 (1), pp. 152-163, 2014, p. 158.

⁸⁹ WERKEMA, Andréa S. *Op. cit.*, p. 159.

A irregularidade do texto alencariano, se parto do pressuposto de que não advém de imperícia do autor, liga-se, a meu ver, a uma série de fatores típicos do romance romântico. Veículo de suas contradições, no romance a disposição do autor se permite os maiores desequilíbrios, as mais explícitas variações de humor. Está claro que isso não se dá de forma “autobiográfica”, em falta de termo melhor; é no jogo da forma híbrida e inexata que a subjetividade romântica inscreve sua assinatura inconfundível: a marca da ironia.⁹⁰

Portanto, sem invalidar a teoria de Roberto Schwarz, é possível não só reler o romance de Alencar como reinterpretá-lo de modo a encontrar-se outra forma de se configurar uma unidade artística que não seja somente o caminho machadiano. Essa reinterpretação pode e deve ser reforçada pela releitura da matéria social tanto no âmbito do romance como no âmbito do debate nas ciências sociais acerca dos homens pobres e livres. Nesse sentido, a reinterpretação, nesses termos, como que potencializa a teoria schwarziana: mantém-se o aporte teórico-metodológico para aplicá-lo em outras obras em busca de seus princípios organizadores. Tal apropriação só é possível devido à natureza aberta dos conceitos de forma literária e processo social, prevista pela própria teoria de Roberto Schwarz. Resta agora tentar provar a pertinência desse debate no campo da análise das obras de Alencar.

1.5.2. Luiz Costa Lima

A trilogia do controle do imaginário – *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O fingidor e o censor* (1988) – debruça-se sobre o que Luiz Costa Lima denomina de *veto ao ficcional*⁹¹. Para o autor, o discurso ficcional teria sido, no Ocidente, alvo de uma censura e um controle ao longo dos séculos que o impossibilitou de assumir-se enquanto ficção. Ou seja, o discurso ficcional, deslegitimado pelas instâncias sociais, acabou por assumir funções e feições diversas, emprestadas de outros discursos e sustentadas por uma teoria imitativa da arte, para que se pudesse firmar como prática corrente. Luiz Costa Lima assinala que a principal explicação para esse posicionamento do discurso ficcional na sociedade estaria na emergência da consciência da subjetividade, em fins da Idade Média, e a relação que

⁹⁰ WERKEMA, Andréa S. *Op. cit.*, p. 161.

⁹¹ É importante destacar que, no presente estudo, faço uso das primeiras edições dessa trilogia. Não entram em nossa reflexão as possíveis alterações e reformulações que o autor realizou posteriormente, em especial, na reedição em volume único dessas obras.

então se estabelece, para controlá-la, entre razão e imaginação até, pelo menos, o século XVIII. A hipótese de Costa Lima, em linhas muito gerais, estaria na ideia de que o fortalecimento da racionalidade, que começaria com a crise do mundo medieval e culminaria com o neoclassicismo do século XVII, teria estrangulado a “subjetividade individual” em nome de ideais políticos e de valores religiosos. No plano da reflexão teórica, esse estrangulamento correspondeu a uma teorização classicizante no campo das artes, calcada na noção de *imitatio*, que se iniciou com os tratadistas renascentistas e se consolidou com os valores da estética neoclássica. Como observa Costa Lima:

para a mentalidade clássica, o veto à ficção não implicava tanto o horror ou o desprezo por um discurso não prático quanto a hostilidade a toda formulação de mundo não coadunável com o necessário ao poder político e religioso vigente. Em última análise, portanto, o controle da ficção visava ao controle da subjetividade, do que se seria capaz de fazer com ela.⁹².

Não é à toa que só no século XVIII, com o primeiro romantismo, que Luiz Costa Lima reconhece o surgimento da consciência sobre esse veto e o início de uma teorização sobre o que seria o ficcional. O colapso da estética clássica, que está atrelado ao desmantelamento do Estado absolutista e à laicização no modo de se compreender o mundo, permitiu que novas reflexões acerca da arte e dos valores clássicos aparecessem a partir da centralidade que a “subjetividade individual” assumiu do século XVIII em diante. É claro que o veto ao ficcional, apesar da teoria da arte autônoma de Schlegel, persistirá ainda por longo tempo – na Europa, pelo menos até fins do século XIX; e no Brasil até o momento de escrita do próprio Costa Lima⁹³. A própria teorização sobre o ficcional se depara com impeditivos para o seu desenvolvimento: a impossibilidade histórica de compreensão para com a ideia de arte autônoma; o baixo rendimento reflexivo sobre a primazia do “eu” nas poéticas românticas e o realismo crescente que se apropria do romance oitocentista e o coloca próximo da História e da ciência. A quebra da rigidez dos valores clássicos, entretanto, permitiu o surgimento da autorreflexão que, em última instância, é uma das condições, talvez a principal, para a libertação e exercício da imaginação na medida em que a representação, distanciada de seu modelo “real”, passa pelo filtro refratário da subjetividade e se impõe como objeto

⁹² COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limite-me agora a indicar somente o número da página.

⁹³ O autor se dedica a estudar a literatura contemporânea ao seu momento de escrita em: COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. No Ancien Régime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

autossuficiente que, em todo caso, não perde o seu vínculo com o mundo. É o que observa o autor, em parte, ao tratar do modo inovador de Wordsworth se apropriar da natureza:

A natureza não é mais vista com (sic) um sítio semeado de *topoi* e emblemas, que remetesse a uma decodificação pré-sabida. Já agora não há um *tertium comparationis*, de uma rede de analogias cujo sentido fosse reconhecido pelo leitor culto. Em vez pois de remeter a um estamento culto que o decifraria, Wordsworth traz como leitor implícito alguém que teria de concretizar a cena a partir da capacidade de associação que ela suscitasse. Daí os dois recursos que o poeta há de desenvolver em si, frente à natureza: a capacidade de observação e de reflexão imaginante. (p. 91).

O estudo do autor sobre o controle do imaginário, nessa ordem de ideias, organiza-se em dois eixos principais. O primeiro corresponde à análise de como o fenômeno da mimese foi compreendido ao longo dos séculos. O segundo, complementar ao anterior, é o deslocamento espacial que o autor faz para compreender essa reflexão sobre a representação e o lugar que o discurso ficcional ocupa em momentos diversos da história do Ocidente. Nesse sentido, a trilogia abarca e põe para conversar uma série de autores distantes no tempo e no espaço: moralistas espanhóis, tratadistas renascentistas, neoclássicos franceses, românticos alemães, filósofos iluministas, escritores latino-americanos, etc. Esse amplo esforço de mapeamento da questão permite a Luiz Costa Lima não só trilhar um caminho para compreender o mecanismo do veto ao ficcional, como também de estudá-lo, em linhas gerais, na literatura brasileira do século XIX. E é esse aspecto da discussão que nos interessa compreender, pois essa reflexão se estende também ao romance alencariano, embora Luiz Costa Lima não se dedique a estudá-lo em detalhes.

O veto ao ficcional, segundo Luiz Costa Lima, assume uma feição específica no romantismo brasileiro. A base de seu raciocínio remete ao consórcio, já observado por nossa tradição crítica, entre a literatura romântica e a construção do Estado nacional. Costa Lima chama a atenção, logo de início, para o fato de que “a primeira geração romântica, a dos Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre, contava com o estímulo imperial”:

Em seu afã de civilizar a nação que governava, Pedro II favoreceu como pode os jovens introdutores da corrente europeia, seja pelos postos diplomáticos com que os agraciava, seja pela ajuda na publicação de suas obras, seja até correndo em sua defesa, como polidamente o fará por ocasião dos ataques de Alencar à *Confederação dos tamoios*. (p. 134).

O enlace entre política e literatura – que, na perspectiva de Antonio Candido, constituiria a diretriz do “nacionalismo literário” – faz com que o romantismo brasileiro assumira uma feição diversa e particular. Para tanto, percebe-se que a natureza, que se torna a pedra de toque de nossa literatura romântica, principalmente por conta da influência de Ferdinand Denis, assume uma dimensão e importância divergente em relação ao romantismo europeu. O projeto estético-político de nosso romantismo, segundo Luiz Costa Lima, impediu que a ida à natureza representasse o “caráter de rebeldia contra a sociedade instituída”, como encontramos tanto no romantismo europeu bem-comportado, que o autor denomina de “normal”, como o que se alinha a uma aspiração autonômica. Nesse sentido, a natureza perde a capacidade de estimular “a autorreflexão libertadora” para assumir uma posição de “êxtase ante sua selvagem maravilha” (p. 134)⁹⁴. A comparação permite que o autor retire uma implicação importante para compreender sua reflexão acerca de nosso romantismo:

entre nós, o culto da observação não era um trampolim para a autorreflexão e, daí, para vir-se à questão do imaginário. A autorreflexão era substituída pela nostalgia sentimental. Em poucas palavras, a dialética entre observação e autorreflexão cede a vez ao arco estreito formado por observação e sentimentalidade. (p. 135).⁹⁵

A formulação não se esgota em reconhecer a rarefação de reflexão teórica e complexidade estética em nosso sistema literário. Luiz Costa Lima, na esteira das considerações de Gilberto Freyre, repete um dos lugares-comuns mais difundidos entre os chamados intérpretes do Brasil: a pouca densidade intelectual estaria associada à

⁹⁴ Note-se que essa reflexão não é, por assim dizer, original. A natureza como ornamento, sem qualquer função estética mais complexa e profunda para a literatura, é uma questão formulada e reformulada em nossa tradição por diversos autores. Roberto Schwarz, por exemplo, afirma a mesma coisa em uma nota de rodapé de seu ensaio “A importação do romance e suas consequências em Alencar”: “a natureza alencarina tem muito disso, é efetivamente repassada de nostalgia, mas por instantes lhe acontece de ser a paisagem brasileira e mais nada. Onde os românticos, polemizando contra o seu tempo, imaginariamente repristinavam percepção e natureza, Alencar contribui para a glória de seu país, cantando-lhe a paisagem e ensinando os patrícios a vê-la. O sortilégio romântico serve-lhe de fato para valorizar a sua terra, e não para redescobri-la contra os contemporâneos menos sensíveis. Assim, a exaltação romântica da natureza veio a perder entre nós a sua força negativa, e acabou fixando o padrão de nosso patriotismo em matéria de paisagem”. In: *Op. cit.*, p. 57-58.

⁹⁵ Luiz Costa Lima observa, em *Sociedade e discurso ficcional*, que a presença ostensiva da sentimentalidade não só é engendrada dentro de nossa vida espiritual rarefeita, como é sugerida pela nossa matriz europeia principal: a França. Diz o autor: “O romantismo que [G. de Magalhães] aprende e propaga já é um romantismo domesticado, atento às virtudes da moral, do cristianismo e das autoridades. Romantismo, em suma, onde primava o modelo do ex-emigrado Chateaubriand.”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 201. Luiz Costa Lima, nesse sentido, reforça a ideia, formulada inicialmente por Araripe Jr., que o romance de Alencar, e o nosso romantismo de modo geral, estaria associado ao sentimentalismo francês e não à estética romântica anglo-germânica.

precariedade material do país. Nesse sentido, o autor compreende a sentimentalidade, traduzida no culto da tristeza e da saudade, como a fusão da “melancolia de quem já não estava na Europa com a de quem se sentia inferior ou não reconhecido em sua própria terra.” (p. 135). Não se trata de negar a relação entre precariedade material e rarefação espiritual, mas não se pode deixar de perceber o enquadramento problemático que decorre dessa perspectiva: a debilidade literária oitocentista, expressa pela excessiva sentimentalidade, estaria associada ao fato de o Brasil não ser a Europa, pois nossa sociedade, como observa Luiz Costa Lima, “aparecia como pequena e mesquinha, paródia da verdadeira civilização.” (p. 135). Não se trata somente da constatação histórica de um sentimento nacional, parece-me, mas de um critério explicativo, pouco suficiente em si, da ausência de autorreflexão em nossa literatura:

Na Europa, o diálogo negativo com o presente imprimia à autorreflexão, decorrente do contato com a natureza, o caráter de uma exploração do imaginário. Presente, enquanto negado, o mundo contemporâneo exigia da fantasia romântica que não fosse apenas autocompensatória, autogratificante, não girando apenas em torno do próprio umbigo. Entre nós, ao contrário, o desprezo provocado pela paródia de civilização, maneira como o presente era visto, impedia que a autorreflexão fosse algo mais que a encenação fantasista das queixas do poeta. (p.135-136)⁹⁶.

O maior impeditivo embutido nessa perspectiva, que fixa os olhos no que não somos, está relacionado à ausência de compreensão dos mecanismos internos que engendram a estética romântica na literatura brasileira. Cria-se um problema muito próximo ao já comentado sobre uma passagem da *Formação* em que Antonio Candido sublinha a pouca densidade social do Brasil para o surgimento do romance: a literatura brasileira é rebaixada juntamente com a realidade, impossibilitando uma visão interna que destaque e valorize, sem olhar exclusivamente para a Europa, nossa produção literária em seus termos, por assim dizer. A literatura oitocentista é descartada, em bloco, pela ideia de influência europeia e pela debilidade material do país. Não me parece desnecessário enfatizar que uma leitura mais colada ao texto literário acaba por ser elidida nessa perspectiva comparatista. A literatura oitocentista é reduzida, nesse sentido, a uma frase derrisória como a seguinte: “o *ai que saudades* se torna

⁹⁶ É importante deixar registrado que o autor discorre, em maiores detalhes, sobre a relação entre precariedade material e atividade intelectual em “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”. Para tanto, o autor explora o que ele considera como os três principais aspectos da cultura brasileira: auditividade, atenção à cultura estrangeira e ausência de um centro próprio de decisão. In: COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, pp. 3-29. A crítica aqui desenvolvida, entretanto, não sofre alteração frente às formulações deste ensaio.

paradigmático de nossos românticos.” (p. 136). Ou ainda: “o doce retiro buscado se convertia no cenário onde o estilo era castigado até que na página lacrimejasse a saudade de qualquer coisa ou o entusiasmo por qualquer outra.” (p. 136). As consequências não se reduzem a comentários com pouca disposição à compreensão, para dizer o mínimo. Talvez o principal aspecto desse problema de perspectiva esteja na leitura que Luiz Costa Lima faz das cartas de José de Alencar acerca do poema *A Confederação dos Tamoios*. Embora reconheça a singularidade de sua argumentação, que privilegiaria um critério formal em detrimento de um puramente ético-nacionalista, Costa Lima termina por destacar que essa mesma argumentação “carecia desenvolver uma capacidade reflexiva sobre o específico da poesia, e esta o nosso romantismo não aprendeu. Daí que o elogio alencarino da palavra cedo se transformou em critério quase apenas gramatical e, depois, estilístico”. E conclui: “Infelizmente, para a literatura brasileira, Alencar, como ele mesmo o sabia, não tinha talento crítico.” (p. 145). A interpretação de Luiz Costa Lima não deixa de soar muito estranha àqueles que tenham lido as cartas de Alencar sobre o poema de Gonçalves de Magalhães. E isso porque essa interpretação só se sustenta com o apagamento de certa parcela da reflexão crítica alencariana – tanto o apagamento das cartas de número quatro e cinco, como dos paratextos que acompanham as edições de *Diva e Iracema*. É só com esse apagamento da reflexão de Alencar que Luiz Costa Lima pode desqualificar os seus textos críticos, inserindo-o nesse mundo brasileiro de ideias rarefeitas; e consegue enquadrar, ao mesmo tempo, *Iracema*, seguindo a lição de Haroldo de Campos⁹⁷, como uma obra, por assim dizer, de exceção, pois ela conseguiria driblar o veto ao ficcional instaurado em nosso romantismo. Diz o autor:

o acerto do romance parece ter sido ocasional. A preocupação nacionalista do autor o levava a fixar sua pena onde lhe parecesse poder captar um tema nacional. Pratica por isso tanto o romance urbano, quanto o regional, por isso passa do índio para o sertanejo ou até para o gaúcho. A crença na palavra torna-se crença na capacidade de declarar o nacional. Assim Alencar, em sua prática de escritor, veio a reforçar o critério puramente temático, a que se opusera. (p. 145).

Para se contrapor à interpretação generalizante de Costa Lima, seria necessário determo-nos nos textos críticos de Alencar – assunto dos próximos três capítulos. Deixando a observação em suspenso, voltemos à questão da natureza para

⁹⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 127-145.

compreendermos melhor o veto ao ficcional que afetaria a ficção oitocentista, romance de Alencar incluso. Pelo que ficou dito até aqui, não se trata de negar o fato de que Costa Lima persegue um sentido específico que a natureza assumiria em nossa literatura. É uma função, em todo caso, pouco “ficcional” em comparação à matriz europeia, já que o autor a encara como “exotismo” a ser documentado: “a natureza perdia seu impulso reflexivo e se tornava apta para ser anotada e, com a ajuda de um dicionário, minuciosamente detalhada.” (p. 136). Esse esforço em documentar a realidade, que coloca o texto para longe do propriamente ficcional, está atrelado à função que a literatura assume no Brasil oitocentista: a criação de uma identidade nacional. Essa suspensão do ficcional, segundo Costa Lima, está não só nesse consórcio entre política e literatura, em que as fronteiras discursivas tornam-se pouco nítidas, como na função utilitária que o nacionalismo empresta a ela. Não é à toa que o autor destaca, sem fazer menção a Antonio Candido, o senso de missão que guiaria os escritores do século XIX. O intelectual, no plano literário, estaria imbuído da tarefa de auxiliar na construção da pátria. O veto ao ficcional decorre desse senso de missão e da função utilitária que a literatura acaba por assumir:

Para o exercício desta tarefa, parece indispensável que suas palavras sejam capazes de convocar, de criar entusiasmo, ao mesmo tempo, que se mantêm genéricas e abstratas, i. e., cuidando para que não haja muito dispêndio de esforço mental de compreensão e para que não se desça ao exame agudo dos argumentos. (p. 143).

Perceba-se que Luiz Costa Lima sugere que o imbricamento entre política e literatura esvazia a última de complexidade e profundidade reflexiva, tanto em sua realização formal como no processo de teorização do discurso literário. Nesse sentido, a literatura oitocentista passa a sofrer um controle que a coloca nos trilhos de um texto bem comportado e bem longe dos abismos criados pelo imaginário: “o seu não desdobramento em autorreflexão tinha também a ver com a situação política desta jovem *intelligentsia*. A autorreflexão não só poderia atrapalhar seu acesso pelos rarefeitos leitores, quanto para diminuir o controle” (p.144) que os intuitos nacionalistas punham no horizonte de tarefas. O papel do escritor seria, nessa ordem de ideias, de documentar a realidade para fazer da literatura uma continuidade da nação recém-formada.

Essa função da literatura, que instaura um veto ao ficcional em nosso sistema literário, é aprofundada em *Sociedade e discurso ficcional*. Nesse segundo livro, Luiz

Costa Lima aborda e detalha a dimensão social que permitiria a elaboração e manutenção desse veto em toda a América Latina. A hipótese geral é a de que o veto ao ficcional estaria relacionado, no plano social, à inexistência de uma classe média e, portanto, de uma opinião pública. No Brasil, Luiz Costa Lima sugere, na esteira de Sérgio Buarque de Hollanda e de Gilberto Freyre, que a indiferenciação entre esfera pública e privada, bem como o patrimonialismo que decorre daí, seriam os responsáveis por engendrar as condições para que uma classe média forte não se formasse no Brasil até pelo menos a metade do século XX. Diante dessa estrutura social, o intelectual brasileiro – e o latino-americano de modo geral – ocupa uma posição “desgarrada”: não é a expressão “orgânica” de uma classe social. Não é à toa que o escritor oitocentista é facilmente cooptado pelo Estado. E isso se deve, como explica Luiz Costa Lima, à ausência de uma divisão de classes que impossibilitou a constituição de um sistema intelectual:

Mas o que entendemos por sistema intelectual? Próprio de um sistema desta ordem – i.e., que se integra no sistema social geral – é conter uma escala de valores próprios, daí um critério específico de legitimação. Isso significa dizer, para que exista um sistema intelectual – rigorosamente, seria correto falar-se em subsistema, porquanto ele visa a integrar-se noutro de grandeza maior – é preciso que a sociedade reconheça em seus membros “sinais” particulares, i. e., um uso do tempo diverso do compatível com os membros doutro subsistema; um critério de produtividade diverso do que se exige dos incluídos noutros centros de produção; um princípio de lealdade distinto do vigente entre os membros, por exemplo, de uma sociedade religiosa, esportiva ou de um agrupamento político.⁹⁸

Na ausência de especificidade de seu campo de atuação, o escritor brasileiro cria uma noção da atividade intelectual como “ancilar da mera atividade política.” (p. 141). Mais do que isso, a ausência de opinião pública impediu que nosso romantismo assumisse aquele caráter de negatividade diante da sociedade⁹⁹. Nesse sentido, destaque-se que a não-marcação de fronteiras entre essas esferas resulta, dentre os principais aspectos passíveis de serem apontados, em um “descaso pela reflexão filosófica” e em um propósito pragmático da produção intelectual do século XIX. É por isso que Luiz Costa Lima sustenta que o que definiria a atividade intelectual, e a literatura estaria incluída aí, não seria a imaginação, mas o que ele denomina de “o

⁹⁸ COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 144-145. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limite-me agora a indicar somente o número da página.

⁹⁹ Não é à toa que Luiz Costa Lima observa, em *O controle do imaginário*, que ao politizar a literatura, o escritor romântico devia fazê-lo “de uma maneira que fosse agradável aos ouvidos dos governantes e de quem pudesse ler.” (p.141).

primado da observação”: “Partia-se do pressuposto de que fixar algo que se observava era formular o que é. Se o observado passava a funcionar, ou seja, criava a ilusão de conhecimento da realidade, que mais se tinha de dele pedir?” (p. 131). Por essa pergunta retórica, Costa Lima tem a oportunidade de caracterizar a literatura brasileira, a partir de seu pragmatismo, especulação filosófica atrofiada e subordinação à política, como carente de complexidade estética e intelectual. Essa feição da literatura se deve ao fato de que a busca pela particularidade local, penhor da identidade nacional, não incorporava a autorreflexão que ativaría o imaginário. Para Costa Lima haveria um impeditivo histórico ao ficcional:

Essa autorreflexividade exigiria um público leitor capaz de recebê-la e desenvolvê-la por conta própria, e isso seria tanto uma pretensão historicamente descabida, quanto um modo de provocar a dispersão de interesses e atenções. Pois tal empenho em uma literatura destinada a efeito político imediato não se originava apenas da urgência de não desperdiçar a pequena produção intelectual, quanto da visão pragmática a que já nos referimos e que não via no escritor outra utilidade além desta. (p. 152).

Se, por um lado, o impeditivo histórico para o aparecimento da autorreflexão estaria na função ideológica da literatura e nas condições sociais de produção e recepção; por outro, Luiz Costa Lima retoma, em *Sociedade e discurso ficcional*, o sentimento de que aqui não seria a Europa para aprofundar a discussão sobre a identidade nacional. O autor sugere que a autorreflexão foi também neutralizada pela forma como se processou o projeto de construção de nossa identidade no plano literário. Segundo Costa Lima, “a preocupação com a autenticidade da expressão” nacional – que, no plano da enunciação, aspirava à diferenciação da literatura europeia – realizou-se por meio de uma “formação de compromisso” com a própria Europa. “A experiência do exotismo”, diz o autor, “combinava-se ao propósito liberal deste princípio de século XIX e fornecia o modelo pelo qual o latino-americano tanto assumia um papel na sociedade local, quanto podia agradar o seu parceiro metropolitano.” (p. 205). Nesse sentido, essa formação de compromisso é entendida como o “passar-se a ver algo da maneira como se supõe ser a maneira desejada por alguém mais poderoso, que fantasmalmente dirige a nossa própria compreensão”. Em outras palavras, não se estabelece propriamente a diferença entre o “eu” nacional e o “outro” estrangeiro. Ou seja, a aposta em nossas particularidades, natureza e costumes, não instaurou uma tensão dialética para que, no plano literário, emergisse a identidade nacional, pois ocorre em nossa literatura, por meio dessa formação de compromisso, a “internalização

do olhar europeu” (p. 212). Pelo contrário, essa dialética se desfez, neutralizando uma possível autorreflexão, em direção ao elemento meramente temático, no limite do pitoresco. Só Machado de Assis, segundo Costa Lima, percebeu que se trata de uma questão de forma e não somente de conteúdo:

A nacionalidade já não se confunde [para Machado] com uma *substância*, não é um ente *real* capaz de ser medido e pesado. A nacionalidade já não é algo visível. Ela se transforma em uma morada interna, em uma *forma* de ser que independe de cálculo e vontade. De substância, converte-se em forma capaz de estruturar o mais distante (p. 207).

Por essa perspectiva, não sobra quase nada da literatura brasileira. A lírica é, segundo Costa Lima, encarada como expressão do mundo íntimo do poeta. Esse sentimentalismo, que neutralizaria a possibilidade de autorreflexão na lírica, invade a literatura brasileira como um todo, pois a observação da natureza e dos costumes, realizada pela prosa, conduzia a um louvor acrítico da realidade local com o intuito de estabelecer uma visão homogênea da pátria. No plano da reflexão crítica, o mesmo sentimento de terra devastada. Luiz Costa Lima só encontra exceções em alguns artigos de Machado de Assis e em algumas passagens (!) de Alencar. Até mesmo um artigo como “Que é literatura?”, de José Veríssimo se reduz – injustamente, diga-se de passagem – a um arazoado retórico de “tédio” e “desespero”. O resultado de toda essa avaliação é a sugestão de que a literatura brasileira estaria centrada em uma “matriz documentalista” em que o escritor privilegiaria, enquanto proposta intelectual, o registro da realidade local; sem, contudo, envolvê-la nos abismos do imaginário que, como observa Luiz Costa Lima, “concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua *verdade*” (p. 187). O ficcional, nesse sentido, estaria vetado de nossa literatura. Essa perspectiva funcionaria como uma espécie de lente para se ler a prosa de ficção oitocentista em nossa tradição crítica. É o que demonstra, aliás, a produção intelectual desenvolvida em torno da obra de Luiz Costa Lima¹⁰⁰.

Perceba-se que a teorização de Luiz Costa Lima em torno de um veto ao ficcional reflete, ao fim e ao cabo, sobre a constituição de uma formação discursiva literária no Brasil. Esse veto ao ficcional não se refere à inexistência do conceito de

¹⁰⁰ Faço referência, aqui, aos livros de Maria Helena Rouanet, *Eternamente em berço esplêndido* (1991); de João César de Castro Rocha, *Literatura e cordialidade* (1998); e, em especial, aos estudos de Flora Sussekind, destacadamente *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e *O Brasil não é longe daqui* (1990).

literário; até porque, como afirma o autor, *ficcionalidade e literário* não são conceitos que se superponham, embora, no miúdo da discussão, a ausência ou precariedade do primeiro reflita na qualidade e valor do segundo. A restrição ao ficcional e a primazia do documental são conceitos que buscam compreender a dinâmica dos discursos no Brasil do século XIX. Essa dinâmica se define por certa indistinção entre o discurso literário e o político. Nesse sentido, ao apontar para a presença do veto ao ficcional, Luiz Costa Lima está chamando atenção para o fato de que o discurso literário não conseguia se firmar no país em sua especificidade frente aos demais discursos do saber e do poder. É por essa razão que o autor historiciza a função atribuída à literatura oitocentista brasileira, que é essencialmente política; e o lugar do intelectual na sociedade, que se pauta, em linhas gerais, por aquele senso de missão já destacado por Antonio Candido. Essa historicização permite a Luiz Costa Lima não só reconhecer a inexistência de um sistema intelectual coeso e bem definido, como caracterizar o discurso literário brasileiro em seus intercâmbios com as outras esferas discursivas, em especial, no caso da literatura romântica, com a política e a história. Nessa perspectiva, aquele empenho político dos românticos em fazer um pouquinho de nação ao produzir obras literárias, como nossa tradição crítica já havia observado, imprime na literatura, segundo Costa Lima, um pragmatismo e uma chancela de verdade que seriam estranhos ao discurso literário: “enquanto formação discursiva própria, a literatura não objetiva, i. e., não concede foros de verdade àquilo que declara.” (p. 193), pois, ainda segundo o autor, “o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar.” (p. 195). Ao abrir mão de suas marcas discursivas, a literatura brasileira oitocentista incorpora, pelo seu caráter pragmático, um estatuto documental que é tomado de empréstimo dos outros discursos. Nesse sentido, o conceito de documento, que se opõe ao ficcional, busca objetivar, na perspectiva de Costa Lima, o compromisso da literatura romântica brasileira em representar a realidade social, que definiria nossa identidade nacional, sem prestar a devida atenção para o especificamente literário, isto é, para a ficcionalidade e sua relação, por meio da linguagem, com a realidade. Note-se que isso não significa afirmar que os escritores não encaravam as suas obras como literatura. Pelo contrário: o que está em jogo é o modo pelo qual o discurso literário era compreendido historicamente. Esse caráter onívoro da literatura oitocentista, que institui um lastro documental ao texto literário ao amalgamá-la com a política, não representa a

ausência de uma concepção do que seja o literário, mas de uma compreensão historicamente construída sobre o discurso literário que revela, aos críticos de hoje, a inexistência de uma autonomização do discurso literário, entendida como *separação discursiva*, que, na Europa, ocorrera em fins do século XVIII. No Brasil, a literatura precisaria, segundo Costa Lima, esperar o advento e consolidação do modernismo para que essa separação ocorresse.

1.6. José de Alencar revisitado

Pelo percurso exposto, é possível reconhecer no conceito de *imaginação* o problema central da fortuna crítica alencariana. Embora esse conceito varie, no seu sentido estrito, em cada um dos estudos abordados, é curioso notar que o poder fabulador da obra de Alencar parece criar certo incômodo generalizado entre os seus críticos¹⁰¹. Esse incômodo é formulado das mais diversas formas; sempre a depender, é claro, do aporte teórico-metodológico empregado em cada um desses estudos. O perfil literário de Alencar, delineado por Araripe Jr., por exemplo, ainda que valorize, enquanto marca de distinção estética, o poder transformador da imaginação alencariana sobre a realidade brasileira, não deixa de apontar para a degeneração dessa faculdade artística ao longo de sua carreira; e, em um gesto ambíguo da análise crítica, anotar a limitação da obra alencariana justamente por conta de seu poder imaginativo – sugerindo, inclusive, que o autor fosse uma espécie de anacronismo literário em vida. José Veríssimo, por sua vez, desconsidera, assim como Franklin Távora, ainda que por razões diferentes, a imaginação alencariana como elemento de valor artístico. E isso se deve porque o historiador literário compreende a *imaginação* como *idealização romântica*. O romance de José de Alencar, nessa ordem de ideias, carregaria em seu bojo os “vícios de escola” contra os quais José Veríssimo tece sérias críticas ao longo de

¹⁰¹ É claro que há uma variação no conceito de *imaginação* entre os críticos abordados. A diferença não se dá somente no valor atribuído a esse conceito. A noção utilizada por Araripe Jr., que parece, em parte, apostar na convenção romântica para definir esse conceito, difere do entendimento, por exemplo, de Luiz Costa Lima, que vê na imaginação o poder inventivo (*poiesis*) do texto em criar uma representação que estabelece, por meio da linguagem, uma relação crítica com a realidade. Apesar das eventuais diferenças conceituais, interessa-me aqui destacar o denominador comum entre esses críticos: o incômodo para com o caráter inventivo da fabulação em Alencar.

sua *História*. Nessa perspectiva, a obra do autor cearense seria, como bem observou Maria Cecília Boechat, repositório, por assim dizer, de um romantismo piorado: excesso de sentimentalismo, muita inverossimilhança na fabulação e idealismo desmedido¹⁰². Não é à toa que Sílvio Romero, um dos críticos mais ferozes da estética romântica, ignora a imaginação alencariana para canonizar Alencar em sua *História da literatura brasileira*, enfatizando, ao contrário dos críticos anteriores, os seus dotes de observação e fixação literária da realidade local.

A imaginação alencariana só parece receber um novo tratamento crítico, mais ponderado quando Antonio Candido aborda a obra de José de Alencar na *Formação da literatura brasileira*. Essa renovação se deve, em grande medida, à concepção de romance adotada pelo crítico e historiador, segundo a qual essa forma literária coordena, dialeticamente, *imaginação e observação* da realidade. Essa concepção não só permite uma compreensão mais ampla acerca da diversidade temática no romance de Alencar, como já tive oportunidade de observar, como possibilita a Antonio Candido destacar a importante função histórica da imaginação alencariana na tradição do romance oitocentista: o romance de José de Alencar, comparado à obra de seus antecessores, J. M. de Macedo e Teixeira e Sousa, foi responsável “por corrigir a falta crônica de imaginação em nossa literatura, devida a tantos fatores pessoais e sociais.”¹⁰³. E não só isso: a imaginação alencariana é compreendida como uma resposta às demandas históricas que se colocavam aos escritores brasileiros envolvidos no processo de estabilização política da nação. O que é interessante destacar ainda é que Antonio Candido, ao delimitar os três Alencares, assinala, ao contrário da tradição crítica precedente, a complexidade fabulativa introduzida pela imaginação alencariana. E em meio a essa complexidade emergem dois aspectos até então negados pelos críticos e historiadores anteriores: a análise social da realidade social e a dimensão psicológica das personagens. É claro que o resgate que Antonio Candido faz da imaginação na obra de Alencar não está isento de críticas ao romancista cearense. Talvez a principal crítica do historiador literário esteja no fato de o reconhecimento e a valorização da imaginação alencariana não apagar, no miúdo da análise, o caráter problemático da expressão formal em seu romance. Antonio Candido reconhece um problema na

¹⁰² Cf. BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*

¹⁰³ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959, p. 212.

integração entre observação da realidade e poder fabulador. O romance de Alencar tenderia, apesar das qualidades destacadas, a uma adesão excessiva às convenções do romance romântico cuja principal característica seria a idealização desbragada no plano expressivo. Nesse ponto, o avanço crítico representado pela *Formação* cede espaço a uma crítica, ainda que amenizada pelo historiador, sobre a qualidade estética da obra de Alencar que já vinha se arrastando, como tentei sugerir nas páginas anteriores, desde, pelo menos, Araripe Jr.

O avanço crítico realizado pela *Formação da literatura brasileira* em relação à imaginação alencariana – que, em certo sentido, retoma e aprofunda a avaliação dissonante de Machado de Assis entre os contemporâneos – parece sofrer *um recuo*, em certo sentido, quando nos debruçamos sobre as duas matrizes de pensamento crítico, a de Roberto Schwarz e a de Luiz Costa Lima, que se constituem a partir da obra de Antonio Candido. Embora possamos atribuir, talvez pela pegada teórica mais cerrada e pela concentração monográfica de sua análise, um aprofundamento maior em relação à compreensão do romance romântico, Roberto Schwarz parece encarar, a despeito do *avanço relativo* de Alencar sobre seus contemporâneos, a imaginação alencariana como devedora da convenção do romance romântico europeu, em especial, do romance francês; não se desviando muito, nesse sentido, do modo de compreensão de um autor tão distante do marxismo como José Veríssimo. Em outras palavras, a imaginação alencariana, na perspectiva de Roberto Schwarz, parece revelar a dívida literária de Alencar para com o modelo europeu¹⁰⁴. Nesse sentido, o crítico marxista faz coro com a tradição crítica acumulada, pois residiria aí, nessa “imaginação copiada”, a baixa densidade crítica do romance alencariano. Já para Luiz Costa Lima, a imaginação não figura somente como um traço convencional do romance alencariano, mas é encarada, por sua convencionalidade, como elemento estéril do ponto de vista estético. E isso se deve pelo fato de que a imaginação não estaria compromissada com o próprio fazer literário e com o estabelecimento de uma relação crítica entre texto e realidade, mas com o projeto político de construção da nação. A principal consequência estaria, então,

¹⁰⁴ Para tanto, retome-se a abertura do ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”: “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de consequências: *a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados.*” In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 29. (Grifo meu).

na ausência de uma dimensão propriamente ficcional – isto é, na inexistência de uma consciência artística crítica inserida no bojo da obra literária.

1.6.1. Realismo e formalização estética

Perceba-se, nessa ordem de ideias, que a imaginação alencariana parece ter se constituído como *um problema artístico* aos olhos de nossa tradição crítica – e estão incluídos aí aqueles críticos que tentam valorizá-la como Araripe Jr., Antonio Candido e o entusiasmado Machado de Assis. Esse problema se torna mais nítido ao reconhecermos que, em meio à fortuna crítica acumulada, a imaginação alencariana está relacionada a duas outras ordens de problemas estéticos importantes, que são, em certo sentido, distintos, embora intrinsecamente ligados. À imaginação idealizadora, está associado, em primeiro lugar, um *realismo débil*. Talvez o melhor exemplo dessa associação esteja no perfil literário traçado por Araripe Jr. O parâmetro de análise eleito pelo crítico, a estética rosicler, não só põe para escanteio certa parcela realista do romance alencariano, como permite a Araripe Jr. tecer uma série de considerações que desqualificam essa mesma dimensão realista a ponto de “apagá-la” do conjunto da obra com a desculpa de ser a degeneração de *O guarani*. O realismo, nesse sentido, seria um aspecto literário posticho na obra de Alencar, só explicado pela decadência artística do autor a partir de 1870. É curioso notar que essa desqualificação do realismo em Alencar implica reconhecer dois outros aspectos inerentes a sua “imaginação tropical” e que acabam por adquirir ressonância em nossa tradição crítica. Note-se, nesse sentido, que Araripe Jr. nega a possibilidade de haver crítica social no romance alencariano. A obra de Alencar é valorizada, nessa perspectiva, pela representação otimista do Brasil em que a idealização capitaneia o modo de ficcionalizar a realidade local. Ao negar a crítica social, Araripe Jr. anota também que a ausência de observação da realidade faz com que a obra de Alencar seja destituída de aprofundamento filosófico – e, no limite, de consciência artística. É como se a imaginação alencariana fosse a principal qualidade do romance alencariano e, ao mesmo tempo, se apresentasse como uma limitação constrangedora para uma maior complexidade artística. Essa dupla negação – que, mais uma vez, desqualifica uma parcela significativa da obra de Alencar – atravessa a fortuna crítica alencariana. Não só José Veríssimo confirma a debilidade do realismo

alencariano e de sua baixa complexidade filosófico-artística, pois sua obra, na perspectiva do crítico paraense, estaria perfilada pelo excesso de romantismo, como essa visão é passada adiante para os críticos e historiadores do século XX.

É curioso notar, por exemplo, que Antonio Candido, apesar de revelar uma faceta de Alencar até então ignorada ou desprezada pela tradição precedente, encara, em certo sentido, o realismo alencariano também como um aspecto problemático de sua obra. Embora reconheça o valor artístico de sua vocação sociológica no plano literário, etapa fundamental para a formação do romance brasileiro, Antonio Candido observa, como já indiquei anteriormente, que essa mesma vocação sociológica foi fator de limitação artística para o romance de Alencar. E essa limitação estaria ligada a pouca complexidade da sociedade brasileira oitocentista. A debilidade artística do realismo de Alencar estaria, na perspectiva de Antonio Candido, condicionada pela natureza problemática da matéria social; que forçaria, nessa ordem de ideias, o autor a optar por um exotismo, no plano temático, e por soluções, no plano formal, que beirariam uma convenção romântica forçada. Diante de uma realidade pouco estimulante, o romance alencariano inevitavelmente resultaria, ao fim e ao cabo, em precariedade formal. A explicação sociológica de Antonio Candido, que é problemática em si, como já observei, repõe, por outra entrada, a mesma visão crítica de um Araripe Jr. e um José Veríssimo, que veem no realismo de Alencar uma incapacidade estética.

Roberto Schwarz, mesmo trilhando um caminho teórico-metodológico próprio, confirma essa mesma debilidade do realismo alencariano. O crítico marxista se dedica, em seu longo ensaio, a revelar a “falência da forma” na construção de *Senhora*. O cerne da discussão está no caráter postiço do conflito entre Aurélia e Fernando que movimentam a fabulação. Para Schwarz, o problema não está somente no desacerto entre a maquinaria do romance romântico, cujos móveis estariam ausentes em nossa sociedade oitocentista, e o processo social, que se coloca como realidade imediata e penhor de verossimilhança; mas principalmente na seleção das personagens que fazem parte do centro do romance: uma mocidade que não representa a síntese de nossa experiência social. É como se o romance de Alencar lesse equivocadamente a realidade brasileira. Decorre daí o caráter postiço, a desproporção e a frivolidade que vincam todo o romance. É claro que a debilidade do realismo de Alencar não se circunscreve a essa questão. A fórmula é mais complexa e está relacionada também à dimensão estrutural da obra, isto é, ao modo como Alencar articula os dois planos narrativos que se pautam

por ideologias distintas e, quando colocadas lado a lado, contraditórias. O que é curioso observar, para além dessa leitura equivocada da realidade, é que Roberto Schwarz, na ausência de integração dos dois planos narrativos que compõem *Senhora*, aponta para o fato de que a fraqueza de seu realismo se alimenta da inexistência de uma crítica às ideologias, em especial a do favor, que resulta em inconsciência histórica e literatura conservadora. A formulação em si, descontada a caracterização ideológica do que deveria ser criticado, permite flagrar uma repetição histórica de nossa tradição crítica (volte-se novamente para os estudos de Araripe Jr. e José Veríssimo, por exemplo) que encara o romance de Alencar como ingênuo, conservador e inconsciente. O realismo de Alencar só se salva, para Roberto Schwarz, por ser reflexo de nossos impasses ideológicos – a objetivação acrítica de nossas incongruências. A sua obra seria antes *um sintoma* do que *uma análise* de nossa realidade. Não é à toa, nesse sentido, que Roberto Schwarz encare a força mimética do romance alencariano como episódica e intuitiva.

Perceba-se que o realismo problemático do romance alencariano está associado à constatação de uma segunda ordem de problemas: a formalização literária precária. Parece ser unanimidade entre os críticos, de Araripe Jr. a Luiz Costa Lima, que o romance de José de Alencar não é bem realizado do ponto de vista formal. O estudo de Araripe Jr., por sua fundamentação biográfico-positivista, constrói-se, por exemplo, em torno do processo de deterioração da estética rosicler. Com exceção do romance-modelo *O guarani* e de obras menores do período, *Cinco minutos*, *A viuvinha* e *Ao correr da pena*, o romance de Alencar é encarado como problemático, principalmente porque o crítico flagra, já no início da carreira do autor, o germe corrosivo que contaminaria as obras da segunda fase e que imprimiria em suas narrativas um cunho realista inadequado e precariamente realizado. José Veríssimo sugere outro caminho de interpretação – em certo sentido, inverso ao de Araripe Jr. – que resulta nessa mesma avaliação negativa sobre a forma literária. O problema do romance alencariano estaria, segundo José Veríssimo, na adesão à estética romântica e em sua reelaboração nacional que teria primado pelo excesso de sentimentalismo, idealização e inverossimilhança. Antonio Candido parece sintetizar essas duas objeções formuladas por esses críticos do século XIX. O historiador literário, mesmo destacando as qualidades da obra alencariana, não deixa de observar que haveria uma fratura congênita ao romance romântico: os escritores oitocentistas, por conta da descrição da realidade brasileira imposta pelo programa nacionalista, não teriam conseguido criar um estilo e uma

composição adequados, fazendo com que a tendência idealista rompesse com a objetividade da observação e desestruturasse, no plano formal, a representação dessa realidade que se impunha à sensibilidade do artista. Não é à toa que Antonio Candido aponta, embora o seu esforço seja destacar a função da obra alencariana na formação do romance brasileiro, para a presença de certos elementos formais esteticamente comprometedores para a composição. É com Roberto Schwarz, entretanto, que esse problema entre forma literária e processo social seria amplamente debatido. O descompasso que se encontra em *Senhora*, que é expresso por certa desproporção entre as partes, por uma dicção empolada e artificial e por um efeito de não-historicidade do conflito, é explorado de modo a se evidenciar não só que esse descompasso formal tem origem em nossa posição marginal no concerto das nações, mas que resulta, ao fim e ao cabo, na falência da forma romanesca. E isso se deve, como já observei, à acriticidade que invade o romance a ponto de fazer com que as ideologias incompatíveis saiam de mãos dadas e o romance não consiga estabelecer uma unidade artística adequada.

Imaginação desbragada. Realismo débil. Formalização estética precária. Essas são as principais questões abordadas por nossa tradição crítica, apesar das diferenças teóricas e metodológicas, para pensar o romance alencariano. Pode-se dizer que, ao circunscrever a discussão em torno dessas questões, o romance de José de Alencar recebeu um rótulo, por assim dizer, “definitivo” de nossa tradição crítica que nos interessa apontar. Note-se, nesse sentido, que a imaginação excessiva, o realismo problemático e a realização estética deficiente permitiram a nossa tradição de crítica literária associar a estética alencariana ao que se convencionou denominar de *romantismo sentimental* – uma espécie de releitura francesa distorcida do romantismo alemão e inglês em que prevaleceria uma concepção artística emotiva e confessional. Não é à toa que Araripe Jr. e Luiz Costa Lima, para citarmos autores distantes no tempo e diferentes em suas abordagens do fenômeno literário, aproximam a obra de Alencar de alguns autores franceses – aproximação, aliás, consagrada nos estudos brasileiros de literatura comparada – e insistam na distância entre a estética alencariana e o romantismo anglo-germânico. Ao associar o romance do autor cearense ao romantismo sentimental e abordar, ao longo de todos esses anos de recepção, as mesmas questões para a discussão, nossa tradição de crítica literária consolidou *certa feição definitiva* do que seria a obra de José de Alencar: uma literatura sentimental, acrítica e formalmente mal realizada.

É necessário, entretanto, acrescentar um quarto elemento, que se entrelaça aos demais aspectos problemáticos acima abordados, para completar a caracterização do romance alencariano: o compromisso político de Alencar-romancista com a construção da identidade nacional. Se, por um lado, esse compromisso político descreve a vocação sociológica da prosa alencariana e suas implicações estéticas para a formação do romance brasileiro; por outro, esse mesmo compromisso parece ter impossibilitado, como bem observou Maria Cecília Boechat, uma maior compreensão da dimensão propriamente textual do romance de José de Alencar¹⁰⁵. Pode-se dizer, nesse sentido, que nossa tradição crítica parece não conseguir adentrar o texto alencariano, entre outros fatores, por conta do filtro nacionalista que se impõe, de saída, para a leitura de qualquer romance do autor. Não se trata de afirmar que a fortuna crítica não debate esteticamente a obra de José de Alencar, mas de reconhecer que essa discussão, ao dar destaque ao seu compromisso nacionalista, não percebe o compromisso propriamente literário de sua obra. Para tanto, retome-se, em linhas gerais, a discussão de Luiz Costa Lima sobre o veto ao ficcional na literatura oitocentista brasileira. O autor não só nega a possibilidade de o romance brasileiro elaborar uma linguagem autorreflexiva, como sugere também que *Iracema*, uma narrativa que claramente escapa ao seu esquema interpretativo, seja considerada uma obra de exceção no conjunto dos textos alencarianos – um desvio inconsciente do autor em sua trajetória de romances documentais. A argumentação de Luiz Costa Lima, que sustenta toda a discussão, está centralmente calcada no projeto nacionalista dos escritores românticos que, segundo o crítico, explicaria a linguagem “transparente” a partir da qual o romance oitocentista, Alencar incluso, teria sido gestado. A representação da natureza, por exemplo, é compreendida justamente como resultado de um modo específico de construção (ingênua?) da identidade nacional: a criação de uma literatura *brasileira* teria sido concebida a partir de uma “formação de compromisso” em que o desejo de se diferenciar casava-se com a incorporação do que a Europa esperaria de nós. É por isso que a natureza brasileira, ao contrário do que acontecia no romantismo europeu, não permitiu, segundo Costa Lima, a auscultação do eu, trampolim para a questão do imaginário; mas deu expressão a uma sentimentalidade dengosa e possibilitou o registro pitoresco de seu exotismo em nossa prosa oitocentista. Nesse sentido, não me parece equivocado afirmar que essa “leitura ideológica” de nosso romantismo, que não é só de

¹⁰⁵ Cf. BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*

Luiz Costa Lima, mas de nossa tradição crítica¹⁰⁶, contamine a compreensão do romance alencariano a ponto de encararmos o seu poder fabulador como apoteose nacionalista, o seu realismo como inverossimilhança otimista e a sua realização formal como incapacidade estética. Parece ser muito estreito o espaço para pensar-se outra forma do texto alencariano se relacionar com a realidade e consigo mesmo que não seja a partir desse compromisso político, esteticamente precário, com a construção da identidade nacional.

1.6.2. Consciência ficcional

É necessário retomar, nessa altura da discussão, uma ponta solta que foi propositalmente deixada de lado até aqui. A leitura de Franklin Távora sobre alguns romances de Alencar revela, no calor da hora, um forte incômodo que, se considerarmos a sua repetição dentro da fortuna crítica, pode ser tomado como um sintoma muito interessante para os fins da presente tese. Refiro-me ao mal estar, traduzido em um discurso moralizador e teórico-normativo, que Franklin Távora expressa frente às insinuações sensuais do narrador alencariano sobre a relação de Manuel Canho com os cavalos em *O gaúcho*; à bofetada que Emília tenta aplicar em Augusto e a reação violenta do rapaz em *Diva*; e ao fetiche sexual de Horácio por um pé feminino em *A pata da gazela*. Se, por um lado, esses detalhes permitem a Franklin Távora demonstrar, para além da análise detalhada de *Iracema* e *O gaúcho*, que a imaginação alencariana é desbragada, falaciosa e problemática do ponto de vista ético e estético; por outro, esses mesmos detalhes servem para o crítico *desvincular* o romance alencariano do projeto nacionalista do romantismo brasileiro. Pode-se dizer, em outros termos, que Franklin Távora, ao ler o romance alencariano e estabelecer um veto ao seu poder fabulador (*ao ficcional*, diria Luiz Costa Lima), constata, na estrutura textual, um *hiato* entre a representação literária elaborada por Alencar e o que o crítico considera a realidade brasileira que se colocava como elemento a ser representado. Esse hiato apontado por Franklin Távora é anotado, também em tom de incômodo, por Araripe Jr. que, ao

¹⁰⁶ Para avaliar o peso que a dimensão política possui para a compreensão do romance de José de Alencar, remeto o leitor ao ensaio “Liderança e hierarquia em Alencar”, de Silviano Santiago e ao livro *O Brasil não é longe daqui*, de Flora Sussekind. Trata-se de dois textos, relativamente recentes, muito importantes para o estudo do romance alencariano e do romance oitocentista brasileiro.

comentar os romances da segunda fase de Alencar, sente que a representatividade nacional de sua obra, ao contrário do que acontece em *O guarani*, é comprometida por suas desilusões políticas e por sua imaginação adoentada¹⁰⁷. Sílvio Romero e José Veríssimo, talvez pelos seus esforços em canonizar o romance alencariano, não comentam esses detalhes que tanto incomodaram os contemporâneos de Alencar: o primeiro passa ao largo da questão sobre a imaginação e o segundo, apesar de todas as restrições estéticas à idealização romântica, destaca a importância do romance de Alencar para o projeto nacionalista.

Já Antonio Candido e Roberto Schwarz observam, em sentido contrário aos críticos anteriores, que são justamente esses detalhes incômodos que representam os pontos altos da literatura alencariana. Antonio Candido, por exemplo, sugere que, justamente nessas arestas em que se vislumbram desequilíbrios narrativos, pode-se encontrar um senso de humanidade na ficção alencariana a ponto de o historiador literário propor um terceiro Alencar – o Alencar dos adultos. Roberto Schwarz, por sua vez, é muito enfático ao apontar para a qualidade desses detalhes disseminados nos romances de Alencar – que, em todo caso, são considerados, como se sabe, esteticamente precários de seu ponto de vista. Em *Diva*, por exemplo,

que começa com graça, o clima geral – como em *Senhora* – é família, de melindres, festinhas e namoricos. No entanto o enredo dispara: os dengues e acanhamentos da heroína, comuns e convincentes de início, são aumentados até o descalabro, e vertidos para a mais descombinada e exaltada retórica romântica, da pureza, da dúvida e da desilusão totais, tudo acabando em casamento. Entre a banalidade da vida social e a movimentação do enredo, um abismo. Não falam da mesma coisa. Ainda assim, sempre aquém do nível que só a coerência artística dá, a intriga guarda certa força: *o seu andamento tem alguma coisa de crua e descarada, a despeito do conformismo, algo das ficções violentas, prolixas, cheias de castigos deliciosos e triunfos abjetos, com que a fantasia humilhada compensa ressentimentos e incertezas da vida.*¹⁰⁸

É interessante observar que esses detalhes incômodos, que escandalizam Franklin Távora e deleitam Roberto Schwarz, não sejam percebidos por um crítico

¹⁰⁷ A leitura que Joaquim Nabuco faz da obra de José de Alencar em 1875 compila uma série de detalhes incômodos, muito parecidos com as anotações de Távora e Araripe Jr., com o objetivo de negar o lugar de sua obra na formação de uma literatura nacional. Para tanto, lembre-se da famosa passagem em que Nabuco critica a presença do negro no teatro de Alencar. Trataremos dessa polêmica em maiores detalhes no capítulo 4.

¹⁰⁸ SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Op. cit.*, p. 45-46. Grifo meu. Remeto o leitor ainda aos comentários, dispersos ao longo do ensaio, acerca de *A pata da gazela*, *Til* e *O tronco do ipê*.

como Luiz Costa Lima, que busca uma literatura, por assim dizer, pouco comportada do ponto de vista estético-ideológico. E essa falta de sensibilidade de Luiz Costa Lima se torna ainda mais eloquente, embora explicável pela sua recusa em analisar os romances de Alencar em prol de generalizações teóricas, se percebermos que esses mesmos detalhes incômodos podem ser tomados como indícios da presença de uma consciência romântica de autonomia do texto literário frente às outras esferas discursivas. Com efeito, pela chave sugerida por esses hiatos, a representação literária da realidade brasileira, tão criticada pelos contemporâneos de Alencar, parece engendrar um movimento irônico do texto literário em relação ao mundo representado e à ideologia nacionalista. O caráter problemático do herói alencariano – Manuel Canho, por exemplo – não se presta, e nisso Franklin Távora tem razão, a uma representatividade positiva do país. Estamos bem longe, aqui, da representação otimista e pitoresca de nós mesmos e que se constituiria, como sugere Luiz Costa Lima, o nexos central daquela “formação de compromisso” a partir da qual seria elaborada, não dialeticamente, uma imagem coesa do país no plano literário. A identidade nacional, nesse sentido, não se processa em direção a uma unidade estável e positiva, como sugere nossa tradição crítica; mas em direção a uma representação literária que comporta tensões, contradições, contrastes e dualidades em sua construção¹⁰⁹. Não parece ser exagero, nessa ordem de ideias, reconhecer que o texto alencariano, ao contrário do que nossa tradição crítica faz crer, estabelece uma relação crítica nada ingênua e muito reflexiva, como pretendo demonstrar, com a realidade brasileira. Não se pode negar, nesse sentido, que o conflito literário de Alencar com a ideologia nacionalista, por esse ângulo, coloca o seu romance, ao contrário do que a fortuna crítica tem sugerido, nas trilhas da literatura moderna. Essa dimensão reflexiva e problematizadora sobre a identidade pode ser encontrada, inclusive, nos subtítulos “romance brasileiro”, se tomarmos eles como indícios de ironia narrativa na medida em que entram, no limite, em choque com a representação dos romances por eles nomeados. Os hiatos apontados por Franklin Távora indicam, portanto, que a obra de José de Alencar parece romper, em certo nível, com o projeto político do romantismo brasileiro.

Não se pense, entretanto, que esse movimento irônico, responsável por instaurar uma ruptura ideológico-estética, pertence à segunda fase de Alencar em que a desilusão

¹⁰⁹ Fernando C. Gil, ao analisar o romance *O sertanejo* (1876) em “O caráter pendular do herói brasileiro”, observa justamente o caráter tenso e dubio do protagonista Arnaldo. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo, v. 13, p. 132-151, 2010.

política, como anotam biógrafos e estudiosos, toma conta de sua vida e de sua literatura. Já em *Cinco minutos* (1856), novela amplamente aplaudida pela primeira crítica, Araripe Jr. e Franklin Távora inclusos, é possível reconhecer certo movimento irônico na tessitura narrativa. Depois de uma série de lances folhetinescos, em que as situações narrativas de busca pela amada desconhecida são muito inverossímeis, o narrador-protagonista parece ter um momento, por assim dizer, de lucidez, que coloca a narrativa de seus arroubos românticos em suspeita:

De que havia servido, pois, todo o meu arrebatamento, toda a minha impaciência? Tinha morto um animal tinha incomodado um pobre velho, tinha atirado às mãos-cheias dinheiro, que poderia melhor empregar socorrendo algum infortúnio e cobrindo esta obra e caridade com o nome e a lembrança dela. Concebia uma triste ideia de mim; no meu modo de ver então as coisas, parecia-me que eu tinha feito do amor, que é uma sublime paixão, apenas uma estúpida mania; e dizia interiormente que o homem que não domina os seus sentimentos, é um escravo, que não tem o menor merecimento quando pratica um ato de dedicação¹¹⁰.

Esse trecho, tomado em si, pode ser lido simplesmente como um momento de moralização do narrador, que se autocensura por seus atos descabelados. Entretanto, ao se autocensurar, o narrador põe entre parênteses tudo o que parecia uma adesão inconsequente aos procedimentos e situações narrativas da tradição do romance-folhetim. Ao negar o amor como “estúpida mania”, o narrador não só nega os móveis da ação da novela como ainda recusa a própria ideologia que alimenta a estrutura sobre a qual *Cinco minutos* repousa. Trata-se de um gesto irônico da instância narrativa diante do relato que, por um lado, explicita a condição de que se trata de uma história contada, isto é, revela, no limite, seu estatuto ficcional; e, por outro, corrói o próprio andamento sentimental da narrativa. A autocensura, tomada a narrativa como um todo, transforma-se em um procedimento narrativo – distanciamento irônico do narrador – que parece ser, como pretendemos demonstrar, um elemento permanente na ficção alencariana.

A ironia em relação ao modelo folhetinesco em *Cinco minutos* e os incômodos nacionalistas suscitados pelo texto de Alencar entre os contemporâneos são indícios que possibilitam, na presente tese, o levantamento de uma hipótese, a saber: o romance alencariano se constrói, ao contrário do que sugere a fortuna crítica, com base em uma *consciência ficcional*. Essa hipótese assume, nesse sentido, que o romance de Alencar estabelece uma relação crítica com o mundo representado e com a própria representação literária. Não estamos muito longe, nesse sentido, da proposta de leitura apresentada por

¹¹⁰ ALENCAR, José de. *Cinco minutos. A viuvinha*. São Paulo: Ática, 1998, p. 39-40.

Maria Cecília Boechat em *Paraísos artificiais* (2003) em que se sugere um deslocamento do olhar crítico em relação a nossa tradição para compreender-se a textualidade, apagada pela fortuna crítica, do romance alencariano. Para tanto, a autora propõe que se abandone o aparato teórico-conceitual e concentre-se a atenção na leitura do texto alencariano:

Mais interessante, porém, do que ficar discutindo se Alencar, em suas considerações teórico-críticas, deve ser considerado mais ou menos naturalista-realista do que pensarmos, como faz Luiz Costa Lima, ou se seria possível que, de um autor conservador, nascesse um narrador crítico, é investigar se, desarmando a própria mirada crítico-teórica, de fato não encontraremos um texto em que a figuração utópica – ficcional – esteja transformada em artifício narrativo, pois essa talvez seja a maneira mais legítima de se falar em autoconsciência ficcional¹¹¹.

Perceba-se que, com esse deslocamento, os aspectos considerados problemáticos pela tradição crítica podem ser repensados à luz dessa autoconsciência ficcional¹¹². A imaginação alencariana, por exemplo, não se reduz, nessa perspectiva, somente à idealização romântica; mas funciona também, e isso parece ter sido negado sistematicamente à obra de Alencar, como elemento de mediação crítica na construção literária de nossa matéria local, pois ela parece estabelecer, como já observou Franklin Távora, um hiato entre representação e realidade. Nesse sentido, ao contrário de uma adesão ingênua e acrítica à convenção romântica, como sugere José Veríssimo, por exemplo, a imaginação em Alencar permitiu a exploração das tensões e contradições que se colocavam ao escritor romântico no momento de ficcionalização de nossa realidade brasileira. E essas tensões e contradições não estão ligadas somente à imaginação alencariana, mas também à própria natureza da matéria social¹¹³. Com isso,

¹¹¹ BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p.116.

¹¹² O leitor atento deve ter notado que se trata da primeira vez que o termo “autoconsciência ficcional” aparece na presente tese. Esse termo, como deve ter ficado claro, pertence ao estudo de Maria Cecília Boechat. Prefiro o termo “consciência ficcional” para marcar certa distância da visão da autora de *Paraísos artificiais*. Se a leio corretamente, o termo autoconsciência ficcional aponta pra “uma figuração utópica” que se transforma em artifício e não estaria ligado aos problemas de representação da matéria. Para nós, e essa parece ser a diferença a ser marcada em relação ao excelente estudo da autora, a consciência ficcional de Alencar está fortemente ligada à representação da matéria social. Por isso, penso que se justifica na presente tese a análise dos textos críticos até aqui abordados: busca-se relacionar imaginação e realismo ou, se se quiser, consciência ficcional e realismo crítico. Acredito que isso fique mais claro na análise dos romances.

¹¹³ Como observa Fernando Gil em meio a suas reflexões acerca do romance rural: “[...] numa formação social de fato fraturada e descosida, como a brasileira [...] estas formas literárias, e os projetos estético-ideológicos que lhes possam corresponder, [não] fi[cam] à margem e imunes às contradições da dinâmica histórica a partir da qual recolhem e reelaboram o seu material estético, ainda que – ou por isso mesmo – o esforço consciente dos artistas possa ser o de tentar dar uma feição coesa ao país ou ao imaginário estético que forja a sua figuração”. In: GIL, Fernando C. A crítica e o romance rural. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 85-100, jan.-jun. de 2008.

a relação entre o romance alencariano e a ideologia nacionalista do romantismo brasileiro não parece se estabelecer de forma pacífica (conformista, conservadora, etc.) em direção a uma unidade nacional na qual todos se reveem no plano literário. A ficção alencariana parece ter explorado os abismos da identidade nacional por meio dessa imaginação “desestabilizadora”¹¹⁴. Nessa ordem de ideias, é possível ainda repensar o realismo na obra de Alencar, sempre considerado débil e problemático. Diante dessa *imaginação crítica* e da corrosão à ideologia nacionalista, não se pode encarar, sem incorrer em má vontade, o realismo alencariano como ingênuo e desprovido de capacidade crítica. Embora o valor literário e a profundidade crítica dependam da análise individual de cada uma das obras, pode-se sugerir, com base nessa consciência ficcional, que o realismo alencariano estabelece uma relação entre texto e realidade que não se pauta – como sugerem, por exemplo, Luiz Costa Lima e Roberto Schwarz – pela concepção de texto como *reflexo* da realidade; ao contrário, trata-se de uma relação de *reflexão* em que se preserva a consciência crítica de que tanto o texto como a realidade são instâncias distintas, mas que se comunicam por meio da imaginação – ou, em termos mais contemporâneos, por meio da linguagem. O movimento irônico do texto indica, nesse sentido, que há certo nível de leitura crítica da literatura alencariana, negada por quase todos os estudiosos, em relação à realidade. Com esse tipo de relação entre texto e realidade, não se pode deixar de anotar, por fim, que a consciência ficcional de Alencar revela também *uma consciência da forma literária*; o que acaba por distanciar o autor da visão romântica, com persistência histórica, de que se trata de um escritor intuitivo, nada apolíneo. Se essa consciência da forma não garante, de saída, uma revalorização estética de seu romance, não se pode deixar de observar que essa mesma consciência permite repensar a formalização estética do romance alencariano. E isso se deve porque essa consciência sobre a forma não só redimensiona os termos da

¹¹⁴ Retome-se, nesse sentido, a leitura que Fernando C. Gil, muito distante das interpretações de Luiz Costa Lima, sobre a representação da natureza, pedra de toque do nacionalismo literário, no romance rural. O argumento do autor, que tenta responder a Antonio Candido e a seu conceito de “gigantismo paisagístico”, repousa na ideia de que a representação da natureza não só comporta uma exaltação do pitoresco e do exótico, mas também certo travo ambíguo que coloca em xeque o próprio nacionalismo literário. Embora Fernando C. Gil não tenha em vista a discussão de uma consciência ficcional na literatura oitocentista brasileira, não se pode deixar de observar que a sua leitura de aspectos do romance rural permitem repensar o lugar da ideologia nacionalista no romance alencariano e as tensões e contradições que as ambiguidades narrativas (os hiatos de Franklin Távora) instauram na ficção a ponto de podermos reconhecer, como em certa parcela do romantismo europeu, a presença de uma consciência reflexiva causada pela contemplação da natureza. Cf. GIL, Fernando. C. “Notas para uma antologia: a reflexão e a formação do romance brasileiro”. In: *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia* (1836-1901). Curitiba: Editora da UFPR, 2014, p. 43-51.

discussão acerca da estética alencariana como desarticula a desqualificação realizada pela tradição crítica uma vez que essa desqualificação dependeu justamente do apagamento da consciência ficcional de seu romance.

Perceba-se que a ironia – “grande invenção romântica”, segundo Octavio Paz¹¹⁵ – emerge como elemento central na releitura que se propõe na presente tese. A consciência ficcional, objetivada textualmente na obra de Alencar, demanda que o leitor, ao contrário do que a fortuna crítica tem realizado, empreenda uma leitura, como também sugere Maria Cecília Bochat “desconfiada” do que se apresenta como elementos narrativos da convenção romântica “sentimental”. Com isso, estou sugerindo que o romance de Alencar adere a essa convenção romântica, como a fortuna crítica já deixou registrada, mas não se restringe a ela: está também inserido na composição romanescas um movimento complementar de suspensão ou até mesmo de negação dessa mesma convenção. É justamente esse movimento complementar que a tradição de crítica literária brasileira negou à obra de Alencar, insistindo, desde a recepção crítica inicial, que se tratava de uma adesão *acrítica* aos modelos europeus e de uma representação *ingênua*, porque nacionalista, da realidade brasileira. A presente tese busca justamente analisar a dimensão irônica do texto alencariano para indicar, por meio da presença da ironia, “a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: quebra do princípio de identidade.”¹¹⁶. Entretanto, não quero, ao colocar essa dimensão ignorada do texto alencariano no centro da discussão, sugerir que a obra de Alencar seja *só* ironia, ainda que o autor faça um uso ostensivo dessa dimensão da linguagem. O deslocamento do olhar crítico, aqui proposto, busca reinterpretar a estética alencariana, levando em conta a dimensão irônica – isto é, a consciência ficcional – de suas composições romanescas. Isso significa afirmar que não se pretende negar, por exemplo, certos procedimentos narrativos da convenção romântica “sentimental”, já destacados pela tradição crítica; antes, busca-se repensá-los à luz do movimento irônico em seus romances, que foi ignorado por essa mesma tradição crítica. Não é demais afirmar, nesse sentido, que a fortuna crítica acumulada funciona como etapa fundamental para a releitura aqui proposta¹¹⁷.

¹¹⁵ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 50.

¹¹⁶ PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p.54.

¹¹⁷ É importante assinalar que não se trata de uma proposta de leitura anacrônica. E isso não se deve somente ao fato de que a ironia é uma qualidade intrínseca à literatura. Os conceitos de “ironia” e “consciência ficcional”, ao contrário do que se pode pensar, nascem com o romantismo. A historiografia

Para tanto, nossa leitura enverada por dois caminhos distintos e complementares. Em um primeiro momento, pretendemos analisar o conjunto dos textos críticos que José de Alencar produziu em vida. Não empreendemos uma seleção desses textos. O objetivo foi analisá-los em sua totalidade, ou aquilo que acreditamos ser a sua totalidade, de modo a evidenciar o percurso tortuoso de elaboração, desenvolvimento e consolidação de uma reflexão crítica e teórica. Com isso, pretendemos demonstrar que José de Alencar possuía uma consciência crítica e estética que extrapolou o nacionalismo literário do romantismo brasileiro. Em outras palavras, nosso objetivo, nessa primeira parte da tese, é apresentar a reflexão e teorização de José de Alencar sobre questões ligadas à literatura brasileira de modo a evidenciar certa consciência da forma, do ficcional e do especificamente literário, que legitimam a inserção de sua obra em uma segunda constelação de valores, por assim dizer, mais estéticos e menos políticos.

É claro que para a proposta de releitura da obra de José de Alencar precisamos investigar como essa reflexão crítica se realiza, ou não, em sua produção literária. A segunda parte da presente tese se ocupa justamente em analisar três romances do autor: *Lucíola* (1862), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1877). Nosso objetivo é investigar nesses três romances a presença da consciência ficcional e as suas implicações para a construção dessas narrativas, em especial as implicações no manejo da convenção romântica. Essa leitura desconfiada, em certo sentido, tem por objetivo não só investigar a compatibilidade entre reflexão crítica e prática literária, como analisar o próprio amadurecimento de uma consciência ficcional em seus romances. Nesse sentido, a escolha desses três romances não é fortuita. Note-se que cada uma dessas obras foi publicada em anos relativamente distantes. Entre o primeiro e o segundo romance, decorrem dez anos em que se acumularam experiência teatral, carreira política e a escrita de sua obra-prima, *Iracema* (1868); já entre o segundo e o terceiro, embora tenham decorrido somente cinco anos, o acúmulo da produção literária é muito significativo: dos dezoito romances escritos por Alencar, oito pertencem a esse curto

tradicional relaciona o surgimento desses conceitos aos romantismos alemão e inglês, que, ao serem absorvidos pelos franceses, teriam sofrido uma descaracterização: a concepção artística teria abandonado a ideia de uma “consciência do texto” para a de uma “expressão sincera do eu”. O romantismo brasileiro, insistentemente associado ao francês, teria absorvido essa releitura do ideário romântico. Apesar da separação que a historiografia faz entre os “romantismos”, esses conceitos pertencem ao próprio momento histórico da escrita de José de Alencar, embora tenham sido recuperados e alçados à categoria de definidores do que seria a literatura pelos críticos e literatos do século XX, em especial do modernismo e do pós-modernismo. Para a presente discussão, remeto o leitor aos seguintes livros: *O espelho e a lâmpada* (1953), de M. H. Abrams; *Os filhos do barro* (1974) de Octávio Paz e *Paraísos artificiais* (2003) de Maria Cecília Boechat.

intervalo. Essa distância temporal entre as três obras permite não só vislumbrar possíveis mudanças no manejo da consciência ficcional, como sugere, por esse recorte, certa totalidade do que seria o conjunto da obra de José de Alencar a partir de nossa proposta de releitura – que, é bom deixar claro, não se pretende exaustiva e conclusiva.

Não se pense, entretanto, que queremos apresentar um Alencar, por assim dizer, a frente de seu tempo, isto é, próximo das vanguardas e do modernismo – ainda que essa proximidade exista e necessite ser discutida e repensada por nossa historiografia. A consciência ficcional que esse autor e sua prosa possuem, ou que estamos sugerindo que eles possuem, constrói-se, em nossa perspectiva, no intercruzamento de, pelo menos, três vetores historicamente postos a sua geração, a saber: (a) a influência da formação em estudos clássicos que, em nosso século XIX, era dominante entre os intelectuais, como atestam alguns estudos recentes; (b) a teorização romântica sobre a literatura, em especial sobre consciência ficcional, ironia e linguagem, que circulou no Brasil oitocentista de alguma forma ainda não historicizada; e (c) a própria reflexão que toma corpo e força entre os escritores oitocentistas sobre a representação da matéria local que se colocava como assunto incontornável para a literatura que se queria brasileira. É a conjugação desses três vetores que alimentam a reflexão crítica e a produção literária de Alencar. Embora não nos interesse de perto rastrear as origens que fundamentam a reflexão do autor, ainda que elas sejam indicadas eventualmente nos próximos capítulos, procuraremos apresentar uma leitura de seus romances, textos críticos e paratextos de modo a evidenciar, no momento mesmo de sua reflexão e prática literária, que José de Alencar tinha uma consciência forte sobre a forma literária e compreendia o romance como uma estrutura textual que dialogava, por meio da linguagem, com a realidade a ser ficcionalizada em um sentido que extrapolaria a vocação sociológica do romance em nossa literatura oitocentista – em um sentido, por assim dizer, mais *autônomo*. Nesse sentido, podemos dizer que nossa leitura do romance alencariano busca, ao fim e ao cabo, dissociar, *em parte*, o discurso literário da esfera política, ainda que essa associação seja historicamente conhecida e reconhecível, de modo a sugerir o momento em que se configurariam algumas condições para a separação discursiva da literatura frente a outras esferas, que, na Europa, remonta ao século XVIII. A obra de José de Alencar, o patriarca do romance brasileiro, é o momento em que essas condições aparecem no horizonte de nosso sistema literário.

PARTE I

A REFLEXÃO CRÍTICA DE JOSÉ DE ALENCAR

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n'*O guarani*.

Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, p 233.

CAPÍTULO 2

PRIMEIRA FASE: 1850-1858

José de Alencar elabora, entre os anos de 1850 e 1858, suas primeiras reflexões críticas sobre a literatura brasileira. Essa primeira fase pode ser caracterizada, grosso modo, como o momento em que o autor aborda questões literárias mais gerais como o estilo adequado para representar a realidade brasileira, a forma literária a ser utilizada para plasmar essa mesma realidade ou ainda as relações entre moral e literatura. Trata-se, em outras palavras, de um momento de primeiras indagações sobre a literatura brasileira em que se revela um tatear teórico do autor. Por ser um momento inicial de reflexão crítica, é possível perceber certa *oscilação* nas formulações de José de Alencar, que acaba definindo os contornos do seu olhar crítico.

Em linhas gerais, essa oscilação está presente nos próprios critérios de análise do autor. Alencar está imbuído de uma visão fortemente prescritiva sobre a literatura cuja origem está na formação retórica dos intelectuais oitocentistas, como tem apontado a tradição crítica¹¹⁸. Entretanto, percebe-se, já nessas primeiras reflexões, o surgimento de outros critérios estéticos, mais modernos e opostos, em certo sentido, à tradição clássica¹¹⁹. São critérios que denotam uma concepção moderna de literatura e podem ser aferidos, por exemplo, a partir da hesitação de Alencar entre a *epopeia* e o *romance* como a forma literária mais adequada para a literatura brasileira; ou ainda, na concepção de linguagem que tende tanto para uma noção retórica, como ornamento do discurso, como para uma noção mais moderna em que se encara a linguagem como um meio de

¹¹⁸ Ver: SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. São Paulo: EdUSP; Londrina: EdUEL, 2005.

¹¹⁹ É importante relativizar a dicotomia entre as teorias estéticas clássica e romântica. Apesar das diferenças substanciais, não se pode perder de vista a dimensão de continuidade entre os dois modos de se conceber o discurso artístico. No Brasil oitocentista, especialmente, a fusão dessas duas estéticas é ainda mais visível, como pretendo sugerir, pois os estudos clássicos possuíram, em nosso contexto, uma força e presença muito significativas. Pretendo relativizar essa dicotomia nos momentos que julgar pertinente para a argumentação. Para maiores informações acerca das continuidades entre as estéticas clássicas e modernas em arte, remeto o leitor ao capítulo 4, “O desenvolvimento da teoria expressiva da poesia e da arte”, do clássico livro *O espelho e a lâmpada*, de M. H. Abrams.

representação e produção de sentidos. É claro que essa oscilação no olhar de Alencar tende a se fundir e se constituir como um olhar próprio – e consistente, a despeito do que essa oscilação poderia sugerir – sobre o literário já nessa fase, mas principalmente nas fases posteriores de sua reflexão.

Essa oscilação nas formulações de José de Alencar pode ser percebida também no modo como o autor, nesse primeiro momento, encara o lugar do discurso literário. Por um lado, essas primeiras reflexões primam por discutir questões relacionadas à forma literária. Pode-se dizer, inclusive, que o autor revela uma forte *consciência da forma*, pois o traço dominante das reflexões críticas de Alencar está relacionado a questões intrínsecas às obras¹²⁰. Por outro lado, essas reflexões sofrem, por assim dizer, um recuo em relação a esse traço dominante. Por vezes, o autor suspende a discussão sobre forma literária e argumenta a partir de uma perspectiva extraliterária. Isto é, critérios que não são de ordem formal tomam, às vezes, conta da perspectiva crítica do autor. Para os fins do presente capítulo, interessa destacar que a oscilação nas formulações de José de Alencar revela não só a base (uma combinação de teoria clássica e estética romântica) a partir da qual o seu pensamento crítico se construiu como também, e isso é importante destacar, uma *vacilação* do autor, nessa etapa inicial de reflexão, em conceber a literatura como um discurso específico e com regras próprias – e que será um ponto central a ser desdobrado em seu percurso crítico.

2.1. O estilo na literatura brasileira

Publicado na revista *Ensaios literários* em 1850, “O estilo na literatura brasileira” é o primeiro texto crítico de José de Alencar de que se tem notícia. Trata-se de um artigo inacabado em que Alencar apresenta um conceito de estilo, faz a distinção entre os estilos quinhentista e moderno e reflete sobre o estilo mais adequado à literatura brasileira. Embora incompleto, o artigo delineia as duas questões que serão, entre outras, centrais na reflexão crítica do futuro romancista: certa concepção de linguagem e sua adequação à representação na literatura brasileira.

¹²⁰ Devo a expressão ao estudo de Fernando C. Gil, “Notas para uma antologia: a reflexão e a formação do romance brasileiro”, apenso à antologia *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro*.

José de Alencar inicia o artigo definindo o que é a palavra:

A palavra é a reflexão, o eco do pensamento: – na nossa língua portuguesa, tão rica de expressão, ela reveste as ideias de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta; – e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo. Sua alma se mira enlevadamente na dicção, e dá-lhe uma expressão íntima e verdadeira: suas palavras parecem sorrir docemente com os enleios do coração, palpitar com as incertezas, suspirar tristemente com as mágoas e aflições: e sua frase é singela e meiga como o perfume dos sentidos doces, ou solene e ardente como os ecos das paixões fortes e veementes. Há escritores que meneiam tão bem a palavra, que materializam nos seus acentos a expressão, o tom do pensamento.¹²¹

Em uma primeira leitura, pode-se dizer que Alencar enfatiza o poder da palavra em expressar o mundo interior do escritor. A primeira frase do texto pode ser lida exatamente nesse sentido: “A palavra é a reflexão, o eco do pensamento”. A “alma” do escritor está refletida na dicção, emprestando à palavra “uma expressão íntima e verdadeira”. Em certo sentido, a perspectiva de Alencar acaba forjando, no esforço de definição do conceito, a imagem da palavra como espaço de encontro do leitor com os sentimentos do autor: “suas palavras parecem sorrir docemente com os enleios do coração, palpitar com as incertezas, suspirar tristemente com as mágoas e aflições”. A noção de estilo em Alencar, nesse sentido, não está muito longe daquilo que M. H. Abrams denominou de “teoria expressiva da arte”, pedra angular da tradição romântica, em especial da francesa, que concebe o estilo como expressão individual¹²².

¹²¹ ALENCAR, José de. “O estilo na literatura brasileira”. In: MARCO, Valéria De. *O império da cortêsia*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 201. Atualizei a ortografia. Todas as citações são retiradas desta edição. Limito-me a partir de agora a indicar somente o número da página.

¹²² Embora a associação do estilo ao indivíduo remonte ao século XVII, é com a emergência das noções de gênio, originalidade e singularidade no campo artístico que essa concepção se estabiliza. É importante assinalar, em todo caso, que a associação entre estilo e autor também está presente na teorização clássica. É o que podemos verificar a partir da noção de *ethos* na Retórica ou nas considerações de Longino em *Do sublime*. Sobre esse tratado, afirma M. H. Abrams: “Das cinco fontes do sublime, as duas primeiras – ‘o poder de formar grandes concepções e a paixão intensa inspirada’ – são, em grande parte, uma questão de gênio nato, em oposição às outras três – linguagem figurada, dicção refinada e composição elevada – as quais são mais uma questão de arte. Desses cinco elementos, o inato e o instintivo desempenham o maior papel; e, se for necessário fazer uma escolha, os supremos, mesmo que imperfeitos produtos do gênio natural, devem ter prioridade em relação àquela mediocridade impecável que pode ser obtida apenas pela arte. [...] Uma conspícua tendência de Longino, portanto, é deslocar-se da qualidade de uma obra para a sua gênese nos poderes e no estado da mente, do pensamento e das emoções do autor”. In: ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 108-109.

Não deixa de estar presente também certa concepção de estilo, em boa tradição retórica, como ornamento do discurso que deleita: “ela reveste as ideias de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta; – e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo”. E, no parágrafo seguinte, Alencar chama a atenção para as funções que o estilo desempenha no discurso – melhor entendimento e memória:

Quando lemos uma obra escrita em lindo estilo, em dicção pura e corrente o espírito parece que se abre espontaneamente sem esforço e sem meditação à percepção do pensamento, às aspirações do sentimento: – a imaginação se embala deliciosamente na cadência da frase; e as ideias revestidas dessa fórmula encantadora, dessa aureola de palavras belas e sonoras se gravam com maior facilidade na memória, e mais custam a esquecer. (p. 202).

O estilo como “ornamento” e “expressão subjetiva” são as duas concepções presentes na sucinta reflexão de Alencar sobre a linguagem em seu primeiro texto crítico. A articulação dessas duas concepções, entretanto, não produz uma visão do estilo nem como expressão individual nem como trabalho ornamental do discurso, ainda que, em parte, Alencar endosse algo dessas definições. Diria que Alencar, a partir dessas duas concepções, desenvolve uma reflexão sobre o estilo que delineia, ainda que de modo um pouco impreciso, uma visão por assim dizer *própria* sobre a linguagem, pois busca responder a certas questões que se impunham a sua reflexão sobre a literatura brasileira.

Nesse sentido, percebe-se que, com base nessas duas concepções de estilo, Alencar demonstra estar muito mais interessado em explorar o discurso em âmbito formal, no campo da linguagem mesmo. Ao tratar dos estilos quinhentista e moderno, Alencar reflete sobre as possibilidades em se trabalhar *os sentidos* nas frases:

O estilo quinhentista é lento e truncado: – seus períodos *arredondados ao modo latino*, encadeiam n’uma fórmula breve, rápida e concisa o pensamento, e não lhe permite dar largas à todo o seu desenvolvimento! – sua frase é solta, e desligada, e falta-lhe esta ondulante flexibilidade, essa expressão abundante e rica do estilo moderno que desenha todos os tons, todas as nuances do pensamento. [...]

Há no estilo moderno, uma fluidez, uma elasticidade admirável: – a frase corre solta com o pensamento, e se expandem toda a sua força de expressão, em todas as suas linguagens: – a imaginação se retraça ao vivo cismas e enlevos na vivacidade, na animação da frase moderna. (p. 203).

Note-se que a concepção do estilo como “ornamento”, ainda que esteja presente de revés, cede espaço para uma reflexão em que se privilegiam as possibilidades na

construção de sentidos dentro dos estilos quinhentista e moderno. Ao emparelhar os dois estilos, Alencar chama atenção para a maleabilidade das frases em cada um deles e para as suas possibilidades expressivas¹²³. É ao refletir sobre a produção de sentidos a partir da linguagem que Alencar revela, ainda que rapidamente, certa preocupação com a *forma* – com a materialidade do texto, por assim dizer.

Nesse sentido, cabe destacar que a concepção de estilo como “expressão subjetiva” não se define como expressão direta do autor. Alencar coloca, ao refletir sobre a materialidade do texto, uma dimensão formal para construir a equação entre o texto e o mundo interior do escritor. Daí o autor chamar a atenção para a relação entre o caráter solene do estilo quinhentista, marca da austeridade heroica dos homens antigos, e os traços “arredondados ao modo latino”:

[...] em compensação há nesse modo de escrever um carácter de solenidade sublime: essa mesma formula curta em que ele enclausura o pensamento, parece concentrar todas suas forças numa expressão de energia admirável: sua expressão é solta e truncada, mas cheia dessa simplicidade majestosa e doce da frase bíblica, – sua palavra forte e severa respira os acentos propendos dessa fé austera, dessa convicção inabalável dos homens antigos. (p. 203).

É curioso notar, nessa ordem de ideias, que se delineia de modo muito discreto aquilo que parece ser a preocupação central da reflexão crítica de José de Alencar: a adequação entre *recursos formais* e *conteúdo a ser figurado* – e que é, adiante-se, o núcleo da reflexão alencariana sobre a literatura brasileira. Não à toa, o autor termina o artigo com algumas especulações sobre quais dos estilos, o quinhentista ou o moderno, seria “mais conveniente para refletir a expressão de nossa literatura” (p. 203). Para ele, a “forma imóvel e inflexível das crenças profundas, das convicções inabaláveis” não combina com “a expressão ardente e animada de nossa literatura” (p.203). E completa:

Nunca a dicção do estilo quinhentista poderia exprimir com a doce facilidade do espirito, uma cena encantada de nossa terra, um suave retiro de nossas florestas, uma tarde pura de nossos céus, com esses tons maviosos, com esses timbres sonoros que lhe reflete o sol descaindo no ocidente: – a precisão de elocução antiga martirizaria os enlevos de nossas almas, nossas diversas inspirações entusiásticas, profundas como o seio de nossas florestas, e como os abismos de nossas montanhas, inquietas e delirantes como o menear das orlas de nossas

¹²³ Valeria de Marco, nesse sentido, afirma que Alencar “vê o estilo como uma caixa de ressonância: o bom estilo seria aquele que conseguisse extrair do automatismo da língua uma multiplicidade de movimentos que pudesse reproduzir adequadamente a multiplicidade do pensamento e a diversidade de sentimento.” (p. 10).

moitas: – a frase clássica gelaria os toques abrasados de nossa poesia ardente, vacilante, e com a frieza de austeridade de sua palavra rígida e severa. (p. 203-204).

Perceba-se que a reflexão de Alencar incide justamente na adequação entre a linguagem e a matéria local a ser representada. As florestas, as tardes e os céus brasileiros não podem ser expressos a partir da elocução antiga. Há certos “timbres” e “enlevos” que desaparecem diante da linguagem quinhentista¹²⁴. Ainda que esse tipo de discussão tenha como origem a tradição retórica de adequação dos estilos, diria que Alencar está preocupado em resolver um problema que transcende a reflexão retórica. Trata-se do *problema de representação da matéria local* posto aos ficcionistas do século XIX¹²⁵. O pensamento crítico de José de Alencar, nesse sentido, debate-se entre os recursos formais de representação e a adequação desses mesmos recursos à matéria local. Trata-se de um forte jogo dialético que, na trajetória de José de Alencar, implica no adensamento da reflexão crítica e da experiência literária brasileira.

2.2 As cartas sobre *A confederação dos Tamoios*

As cartas que Alencar escreve por conta da publicação do tão esperado poema épico *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, foram a primeira grande polêmica literária do século XIX brasileiro. A análise demolidora empreendida por Alencar, como nos informa Machado de Assis, “ocupou a atenção da cidade durante longos dias, objetos de réplicas, debates, conversações”¹²⁶. Com efeito,

¹²⁴ Anote-se que Alencar considera, nos parágrafos finais, o uso moderado do estilo quinhentista na literatura brasileira. Para o autor, há “certos gêneros de composição literária, em que a expressão desse estilo reveste o pensamento e as ideias de uma cor antiga e austera, e como emprestar-lhe o respeito, e autoridade das cousas velhas”. É o caso de “nossas crônicas” e de “nossas tradições coloniais”. Alencar inclusive acredita que “seria natural e encantador apreciar os contrastes desse estilo, com a expressão indígena” (p. 204). É o que o autor tenta, de modo discreto e pouco percebido por nossa tradição crítica, em *O guarani* (1857). É possível reconhecer em mais de um momento do romance a tentativa de registro linguístico diversificado das vozes que compõe o romance: as personagens portuguesas, em estilo quinhentista; os indígenas, em fala estilizada que antecipa a grande experiência linguística presente em *Iracema* (1868); e a fala do narrador, em estilo moderno.

¹²⁵ Como nota Valeria de Marco, Alencar demonstra uma “preocupação em encontrar uma expressão literária adequada a cada uma das múltiplas temáticas e variadas faces da realidade brasileira” (p. 12).

¹²⁶ ASSIS, Machado de. “O Guarani”. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 328.

alguns nomes importantes da vida literária do romantismo brasileiro tomaram parte na discussão, quase todos protegidos por pseudônimos: Araújo Porto-Alegre, “o Amigo do poeta”; D. Pedro II, “Outro amigo do poeta”; Pinheiro Guimarães, “Sr. Ômega”; Monte Alverne, sem pseudônimo e com toda a sua autoridade intelectual, além de alguns outros não identificados. O próprio Alencar escreveu as cartas sob o pseudônimo de “Ig” cuja identidade foi revelada pelo próprio autor, quando da publicação da polêmica em livro ainda em 1856.

Essa polêmica foi certamente uma das principais forças que projetaram José de Alencar no cenário das letras brasileiras. As cartas se organizam em duas séries. A primeira, composta de cinco, formula toda a crítica de Alencar e nos oferece uma visão de quais eram os critérios para a análise do poema. A segunda série, composta de mais três cartas e mais algumas notas esparsas, surge em resposta às intervenções de Araújo Porto-Alegre e D. Pedro II. Em relação à primeira, a segunda série de cartas pouco acrescenta para a compreensão do olhar crítico de Alencar. Elas repetem e desenvolvem mais o que já havia sido dito nas cartas anteriores. Detenho-me a seguir em detalhes na primeira série de cartas, embora, quando necessário, faça algumas remissões às cartas da segunda série.

2.2.1. Uma epopeia gorada

A análise empreendida por José de Alencar nas cinco primeiras cartas versa, em linhas gerais, sobre a adequação do poema de Gonçalves de Magalhães ao gênero épico. Essa parece ser a linha central a partir da qual, trilhando o caminho da tradição retórica, constrói-se a leitura sobre o poema *A confederação dos Tamoios*. Entre as diversas críticas, Alencar insiste no descompasso entre o modo de tratar o tema escolhido do poema e a forma literária escolhida para essa mesma matéria figurar – a *epopeia*. É o que nota Alencar já na primeira carta:

Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar.

Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração.

A *Confederação dos Tamoios* começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos, que decide da aliança das tribos indígenas contra a colônia de S. Vicente.

Devemos confessar que a *causa* do poema, o *princípio* da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país é impróprio da grandeza do assunto.

Compare-se neste ponto com os poemas conhecidos e ver-se-á o contraste: Milton deriva a sua ação da rebelião de Satanás; Virgílio, da destruição de Tróia; Homero, do rapto de Helena; o Tasso, das cruzadas; Camões, do espírito de conquista e navegação.

Há pois nestes poemas como *causa*, ou um grande infortúnio, ou um sentimento poderoso como a nacionalidade e a religião, ou um acontecimento importante como a descoberta de um novo mundo.

O Sr. Magalhães serve-se da vingança, mas uma vingança produzida por um fato trivial, um fato bem comum, como era a morte de um índio, nesse tempo de hostilidades constantes entre os invasores e os indígenas.¹²⁷

O defeito, como demonstra o excerto acima, está no fato da ação do poema tomar forma e força a partir da “morte de um simples guerreiro índio” – “fato trivial, um fato bem comum” – e do decorrente sentimento de vingança por parte de Aimbiré, o herói da epopeia. Na perspectiva de Alencar, há um conflito na conjugação entre a causa da ação, o assunto do poema – a confederação dos índios para combater os colonos portugueses – e as regras da forma literária escolhida. A elevação do assunto prevista pela forma não está em acordo com o prosaísmo da causa escolhida – que, no limite, compõe a *cor local* do poema. Daí a comparação com outros poemas épicos achatar A *confederação dos Tamoios*. No poema de Magalhães, não há sentimentos poderosos, grandes infortúnios ou acontecimentos importantes, mas matéria miúda composta de índio secundário e sentimento de vingança. José de Alencar está incomodado com a desproporção estridente, inadequação mesmo, no modo de estruturar a matéria miúda

¹²⁷ ALENCAR, José de. Carta primeira. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. XVII-XVIII. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limite-me, a partir de agora, a indicar o número da carta, em algarismos romanos, e a paginação, em algarismos arábicos, no corpo do texto.

em uma forma literária que exige, do ponto de vista da teoria clássica dos gêneros, certa elevação do assunto.

Segundo a leitura de Alencar, essa desproporção entre o poema de Magalhães e o gênero épico é encontrada em vários âmbitos do poema. Está presente, por exemplo, na forma de representação das personagens. José de Alencar nota a ausência de esforço no poema em “elevar a grandeza e a majestade dos seus heróis” (I, p. 17). Os personagens indígenas não possuem qualquer origem divina ou suficientemente heroica que os tornem representativos dentro da epopeia. Para Alencar, o herói do poema, Aimbiré, é inclusive pusilânime por não ser capaz de grandes resoluções: “Quanto a Aimbiré, que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no fim do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espírito que não assenta no protagonista de uma grande ação” (V, p. 46-47). E após elencar uma série de episódios em que Aimbiré obedece às situações, o crítico dá o seu parecer definitivo sobre o herói: “é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói, sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica.” (V, p. 47). Essa mesma ausência de representatividade está na figuração das heroínas indígenas:

(...) a heroína do poema do Sr. Magalhães é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês, europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam vestir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no Cassino e no clube com algum deputado. (III, p. 31).

As personagens, segundo a leitura de Alencar, não possuem a envergadura épica prevista nas regras do gênero ao qual o poema se inscreve. E essa ausência de envergadura aponta ainda para o esquematismo presente na representação das personagens do poema. Os índios são “simples esqueletos, arcabouços informes, que o poeta não quis tomar o trabalho de encarnar, e deixou na sua nudez cronística ou tradicional.” (V, p. 47). As figuras da história colonial – Anchieta, Nóbrega, Mem de Sá, entre outros – são, na leitura de Alencar, meros esboços históricos que “não se conservam nem mesmo a altura da história, quanto mais da epopeia.” (V, p. 45). Note-se que o esquematismo das personagens é tão forte, que as índias da epopeia poderiam, na visão crítica alencariana, figurar em um romance qualquer.

A desproporção está presente também na *dicção* utilizada no poema em vários momentos. O início do segundo canto permite a Alencar refletir sobre mais essa inadequação. Os versos incômodos são os seguintes: “P’ra acabar co’os ataques reiterados/ Dos lusos, confederam-se os tamoios” (II, p. 21). Para além da quebra de expectativa que o início do segundo canto causa em Alencar, o interessante a se destacar é o seguinte: o crítico vê uma desproporção entre as razões expressas nesses dois versos, pouco dignas, e a proporção pretensamente agigantada da confederação que alimenta “o pensamento” da epopeia. Diz Alencar:

Não é pelo ódio instintivo da cor, não é pelo opróbio e a vergonha de homens livres reduzidos à escravidão, não é pelo seu belo país, dominado por filhos de terras estranhas; não é para vingar as cinzas de seus pais, não é por nenhum desses incentivos nobres que os tamoios se confederam: é unicamente *para acabar com os ataques reiterados dos lusos*. (II, p. 22). (grifos do autor).

Alencar percebe o contra-argumento de sua crítica: os incômodos versos de Gonçalves de Magalhães podem ser lidos como prenhes de todos esses sentidos nobres apontados acima. E é aí que entra a formulação sobre a *dicção* problemática utilizada no poema para representar a ação – e a matéria escolhida, de modo geral – no poema:

Ninguém ignora que os ataques reiterados dos lusos tivessem por fim escravizar os índios, expulsá-los de suas terras, e que resistindo a eles os tamoios defendiam sua pátria, sua liberdade e sua religião; *mas é preciso exprimir os grandes sentimentos com a sua linguagem própria: as palavras são como as vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e de estamemha*. (II, p. 22). (grifos meus).

O problema dos versos iniciais do segundo canto está na incapacidade de exprimir a nobreza das razões da ação do poema. A linguagem é imprópria. As palavras não vestem o pensamento de acordo com as regras do gênero épico. A *dicção* no poema não obedece aos recursos retóricos de elevação da representação: “(...) pela leitura do poema, tenho-me convencido que o poeta desdenha esses lances teatrais, esses efeitos cênicos, sem o que a epopeia e a tragédia nada são; prefere seguir o fio da sua história dividindo-a em capítulos, a que deu o nome de cantos” (II, p. 22). Em uma das cenas em que os padres Anchieta e Nóbrega são ameaçados pelos índios, Alencar faz crítica semelhante no que se refere à *dicção* emprestada ao episódio: “revela uma pobreza de linguagem e sentimento intolerável em um poema: mesmo num romance o leitor o mais indulgente exigiria mais nobreza e dignidade nas palavras proferidas pelo santo missionário nesse momento supremo.” (V, p. 46).

Nessa altura da reflexão, é curioso notar que a estridência da desproporção entre o poema *A confederação dos Tamoios* e o gênero épico traz para assunto das cinco primeiras cartas a forma *romance*. No fundo, os problemas levantados pela leitura de Alencar revelam o caráter romanesco da epopeia de Gonçalves de Magalhães. A presença da vingança como princípio da ação, por exemplo, é uma tópica muito explorada pelo romance oitocentista europeu¹²⁸. A ausência de envergadura épica das personagens e a dicção prosaica do poema são outros elementos que apontam para o que há de mais romanesco n'*A confederação dos Tamoios*. Não à toa José de Alencar chamar os cantos de capítulos; encarar os versos como frases dispostas em linhas; sugerir que as índias poderiam figurar em um romance. O excesso de detalhes, que impossibilitam o surgimento de “grandes painéis”, também é visto como a persistência do romanesco em um gênero que não comporta tais aspectos: “Ele pinta ou esboça as mais pequenas coisas, repisa as mesmas ideias três e quatro vezes, enche uma página inteira de fumo e de sangue, fala do milho e da mandioca que o colono plantou no seu terreno e de mil outras coisas próprias de um romance histórico, e não de um poema.” (VI, p. 92). E é justamente essa inadequação do aspecto romanesco na epopeia de Magalhães que leva Alencar a perguntar e afirmar ao mesmo tempo:

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.

Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?” (II, p. 28).

Note-se que a leitura demolidora de Alencar leva o crítico a repensar a forma literária a ser usada para a criação do poema nacional por excelência. E uma das últimas formulações da quinta carta encaminha a leitura de Alencar para o romance:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade. (V, p. 47).

¹²⁸ Para a importância da vingança no romance oitocentista, remeto o leitor ao ensaio *Monte Cristo ou da vingança*, de Antonio Candido. O autor sugere as relações ideológicas e formais que a vingança, “tão velha na literatura como a própria literatura” (p. 6), estabelece com a era burguesa e com o romance. A partir da historicização da ideia de vingança realizada por Candido, é possível compreender o incômodo de José de Alencar em relação à causa da ação do poema.

As reflexões de José de Alencar apontam o romance como a forma ideal de representação da matéria dita nacional. O assunto do poema, segundo a leitura de Alencar, ganharia expressão e forma no romance e não na epopeia. Nessa ordem de ideias, o método crítico utilizado nas cartas é revelador do quanto o romance se anuncia como a saída para a criação do poema nacional¹²⁹. Em mais de uma vez, Alencar compara, com desvantagem para a epopeia de Magalhães, diversas passagens do poema com trechos de romances, como que indicando a saída formal para os problemas constitutivos da epopeia falhada.¹³⁰

2.2.2. A consciência da forma e do ficcional

Perceba-se que o conjunto das cinco primeiras cartas de Alencar revela o que poderíamos chamar de *uma grande consciência da forma*. O futuro romancista empreende uma leitura colada ao texto e que está impregnada de um forte teor prescritivo. Como sugerido até aqui, a crítica de Alencar está baseada na inadequação do poema ao gênero épico. A análise de trechos do poema se pauta, nesse sentido, na

¹²⁹ O juízo crítico de Alexandre Herculano, solicitado por D. Pedro II a tomar parte na discussão para combater as críticas de José de Alencar, reforça esse mesmo ponto: “Duvido, e muito, de que nesta nossa época o poema épico seja possível na Europa, e ainda mais que o seja na América. [...]. A epopeia é o cântico do heroísmo: daí o seu nome tão vulgar de poema heroico. A epopeia precisa de homens, permite-se-me a expressão, de uma estatura moral superior à nossa, e ainda estes, acha-os insuficientes às vezes. Por isso devassa os céus, faz descer os deuses do Olimpo ou do Valhada; aproxima-os do tipo ideal da humanidade e cria os semideuses. Sucede também que ao poeta épico é estreito teatro a amplidão da terra. Então a tela do seu quadro dilata-se pelo universo. E quando as leis da natureza se erguem diante dele como um obstáculo, derruba-as e passa avante no turbilhão das suas inspirações. Tal é o poema épico. [...]. A epopeia humana, que já não era do século passado (deu-nos triste documento disso o gênio de Voltaire) menos é deste século. [...]. A nossa época tem paixões ardentes, tem afetos variados e complexos/ mas falta-lhe o grandioso solene e o crer profundo das gerações virgens. A nossa geração não é épica. [...]. Se não creio possível a epopeia humana no meio das nações transformadas, polidas, argumentadoras, voluptuosas, incrédulas da velha Europa, menos possível ainda a creio na América.” (p. 148 e 150).

¹³⁰ A tradição de crítica literária brasileira encara os comentários sobre o romance nas cartas como o exercício reflexivo de Alencar que resultaria na escrita de *O guarani* (1857). Lembre-se que a polêmica ocupou as páginas dos jornais nos meses de junho, julho e agosto de 1856; e que *O guarani* saiu em folhetim entre os dias 1º de janeiro e 20 de abril de 1857, segundo informações de Raimundo de Menezes em *José de Alencar, literato e político*, que corrige as informações do próprio José de Alencar em *Como e por que sou romancista*.

obediência às regras previstas na teoria dos gêneros¹³¹. O que interessa destacar, entretanto, não é só o caráter prescritivo da reflexão alencariana nas cartas: o grosso dessa reflexão repousa – e nossa tradição crítica parece não ter percebido – em discussões de ordem formal que evidenciam as convenções da representação literária. E é justamente nessa consciência da forma e da convenção que se pode apreender a consciência ficcional de Alencar – aspecto negado por essa mesma tradição crítica como indicado no primeiro capítulo.

Nessa ordem de ideias, é curioso notar que a leitura de Alencar se encaminha para a análise da organicidade do poema. E é essa leitura justamente que empresta ao texto literário certo estatuto autônomo. Um dos problemas que o crítico encontra é a desarticulação do enredo. Para Alencar, a ação que envolve o herói, Aimbiré, e a ação geral do poema não estão articuladas em um todo: “é claro pois que o Sr. Magalhães não soube ligar à ação épica a ação do seu herói; o poema corre sem ele, e caminha ao seu fim abandonando o protagonista” (IV, p. 42). Outro problema é o aparecimento da heroína no primeiro canto. Para o crítico, não é possível perceber a importância dessa personagem na epopeia no modo como ela é introduzida e apresentada pelo poeta (I, p. 17). Alencar também critica a coerência interna da obra. Segundo sua perspectiva, a presença do elemento sobrenatural – o episódio da tagapema – não obedece à lógica interna estabelecida desde o início do poema: “(...) lá um momento em que lhe aprouve, no quarto canto, pôs em cena um pajé, que em virtude de algumas palavras misteriosas fez subir ao sétimo céu uma tagapema, isto é, uma clava de sofrível peso e dimensão.”. E prossegue: “E o autor depois continua muito naturalmente, sem dar explicação do fato, que ninguém compreende, porque no seu poema começa por desacreditar esse Tupã e esses pajés de que fala ligeiramente, e que entretanto revelam depois um poder divino e miraculoso.” (IV, p. 40-41).

A busca pela organicidade da obra aponta, se eu não estiver forçando a nota, para uma forte consciência de que o mundo construído na página impressa precisa se sustentar enquanto tal – que é, em última instância, *ficcional*. A consciência da

¹³¹ Eduardo Vieira Martins, em *A fonte subterrânea*, demonstra como a visão crítica e concepção ficcional de Alencar se alimenta dos tratados de retórica em grande circulação no Brasil oitocentista. A visão prescritiva de Alencar, que pode ser atribuída a certo estabelecimento de uma teoria dos gêneros, a leitura das artes poéticas de Aristóteles e de Horácio, é historicizada por Eduardo V. Martins a partir do cotejo minucioso entre a obra de Alencar e os principais tratados de retórica que circulavam no Brasil. Sobre a polêmica em torno d'*A confederação dos Tamoios*, ver o capítulo 3 do livro.

ficcionalidade, entretanto, aparece de modo mais evidente em outras observações. Alencar parece perceber, por exemplo, a diversidade de vozes que o texto narrativo possui. Na análise feita sobre a descrição do campo de batalha, o crítico chama a atenção para a inadequação em enfatizar a presença do sangue, pois a perspectiva da narrativa estaria com o índio guerreiro: “É note, meu amigo, que esta descrição é feita por um selvagem, habituado aos combates mortíferos de maça e tacape, e a quem por conseguinte essas ideias de sangue deviam parecer naturais, e não causar tanto espanto.” (II, p. 27). Alencar, em seu exercício analítico, concede autonomia à perspectiva da personagem.

Outro índice de que há consciência ficcional na leitura de Alencar é o desejo de fazer com que a ação possua autonomia em relação à voz do poeta; que não se subordine a ela. Sobre o trecho amoroso entre Aimbiré e Iguçu, Alencar afirma em tom de crítica: “(...) todas as paixões do seu livro são apenas *atestadas*, e não descritas.” (IV, p. 38). E mais a frente: “o Sr. Magalhães *atesta* que Aimbiré e Iguçu se amam, que o herói do poema chora seu pai, que a heroína tem saudades do seu amante, e nada mais.” (IV, p. 39). Nessa ordem de ideias, cabe lembrar a opinião de Alencar sobre o papel que o poeta cumpre no poema: “Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todos as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento.” (II, p. 22). Além da ideia sobre a dicção elevada prevista pelo gênero, observe-se a metáfora que tenta dar conta do papel do poeta: cabe a ele organizar a narrativa a ponto de criar uma *ilusão teatral*. Alencar está chamando atenção, se não me engano, para o esforço de criar, na página em branco, uma *ficção*, um mundo relativamente autônomo, que obedece a regras internas.

Por fim, mas não menos importante, Alencar reclama da falta de dimensão psicológica das personagens. Ao tratar de Tibiriçá, o índio convertido à religião dos brancos, Alencar comenta a ausência de complexidade nessa personagem que possuía, na perspectiva do crítico, todos os elementos para um drama psicológico:

Tibiriçá era um belo tipo que o poeta esboçou toscamente, sem aproveitar toda a riqueza de sentimento e de paixões que lhe oferecia essa natureza virgem, e essa fé ainda recente, mas profunda e inabalável: a luta de sua nova crença com as afeições do passado, essa repulsão mútua da religião e da família, não

despertam nenhuma ideia, nenhum lance feliz: o sr. Magalhães fez, ao contrário, uma criação monstruosa: Tibiriçá convertido, é um selvagem da religião, como antes tinha sido um selvagem da liberdade.

Ele prepara-se a combater seu irmão sem o menor abalo, mata seu sobrinho sem nenhuma emoção; vê impassível os seus antigos companheiros caírem mortos na batalha, ou sofrerem o castigo de escravos: tudo isto lhe é indiferente, a religião parece ter abafado em seu coração todos os nobres sentimentos, e até essa voz do sangue, esse vínculo poderoso que liga os homens da mesma família e da mesma raça. (V, p. 46).

O desejo do crítico pela complicação psicológica é tão grande, que ele não se dá conta de que esse aspecto formal não está no horizonte do gênero épico¹³². É como se Alencar, por um breve momento, deixasse se levar pela ideia difusa de ficcionalidade e esquecesse o forte critério prescritivo que arma sua leitura para o poema. Em todo caso, esses três aspectos acima indicados apontam para certa consciência ficcional na reflexão crítica de Alencar sobre *A confederação dos Tamoios*. E arriscaria dizer mais: revela lateralmente, pelo desejo da complicação psicológica, a presença do romance no horizonte de discussão do crítico.

2.2.3. Sobre o conceito de “poesia”

Cabe ainda destacar, para se perceber a consciência formal e ficcional presente nas considerações de Alencar, as duas principais reflexões teóricas desenvolvidas nas últimas cartas da primeira série. Essas duas reflexões formulam, *a posteriori*, a visão de Alencar a partir da qual se elaboram as observações críticas sobre o poema. Na quarta carta, José de Alencar define o conceito de *poesia*. Para tanto, o crítico evoca uma passagem de Lamartine:

A poesia, diz ele, é a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento; do que a natureza tem de mais belo

¹³² Não se trata, obviamente, de negar a existência de processo psicológico em personagens de poemas épicos. Erich Auerbach, em *A cicatriz de Ulisses*, assinalou com o devido cuidado o modo como as personagens se constituem na narrativa homérica e no relato bíblico. O que Alencar parece ter em vista é um *conflito psicológico* que só se engendra quando as personagens se constituem como subjetividades delimitadas, isto é, quando as personagens se individualizam a ponto de se constituírem como sujeitos. O critério de análise não está, nesse sentido, nas regras da epopeia, mas em certos aspectos do romance moderno. Como já notou Ian Watt em *A ascensão do romance*, o sujeito individualizado, conceito forjado tardiamente na sociedade ocidental, é a condição para o surgimento do romance e, como se sabe, o declínio da epopeia.

nas imagens e de mais harmonioso nos sons! É ao mesmo tempo o sentimento e sensação, o espírito e a matéria; e por isso ela forma uma linguagem perfeita, que exprime o homem em toda a sua humanidade, que fala ao espírito pela ideia, à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem, e ao ouvido pela música. (IV, p. 36)¹³³.

À primeira vista, estamos diante de uma definição de poesia calcada na relação entre o eu e a natureza: a poesia surge na medida em que é captada por uma sensibilidade capaz de perceber o que há de belo na natureza¹³⁴. E não só perceber: traduzir em “uma linguagem perfeita”, que é a essência da própria poesia. O poema, nesse sentido, é o espaço de manifestação direta, sincera mesmo, da subjetividade do poeta em relação com o mundo, que fala “ao homem pelo pensamento, pela imaginação e pelos sentidos ao mesmo tempo.” (IV, p. 36). Trata-se de uma formulação geral atribuída a reflexão de certa vertente do romantismo tido por *sentimental*¹³⁵, cuja base é a teoria expressiva da arte. Entretanto, ainda que pese esse caráter sentimental na perspectiva de Alencar, o crítico não adere totalmente a essa definição – ou, melhor dizendo, não arca com todas as suas implicações. Após comentar a poesia de Racine, Victor Hugo e do próprio Lamartine, José de Alencar afirma:

Quis ainda mais confirmar a verdade da opinião que enunciei a princípio. A poesia, a pintura e a música são três irmãos gêmeas que Deus criou com um mesmo sorriso, e que se encontram sempre juntas na natureza: a forma, o som e

¹³³ Embora Alencar não revele, a citação foi extraída do segundo prefácio de *Les meditations* (1834), de A. de Lamartine, intitulado “Os destinos da poesia”.

¹³⁴ O poema como expressão do poeta é uma ideia que está difusa ao longo das cinco cartas. Essa ideia está presente no início da primeira carta. Trata-se de uma passagem muito citada: “Parece-me que o gênio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo./Digo-o por mim: se, algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas; se quisesse fazer um poema, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento minhas ideias de homem civilizado./ Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas./ E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país.” (I, p. 16). A influência de Lamartine é muito forte no que diz respeito à valorização da Natureza e à presença de uma subjetividade central no ato poético. Para uma aproximação, consultar os “Prefácios às poesias” de Lamartine e contrastar com os comentários de Alencar nas páginas 16 e 86. In: LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

¹³⁵ Refiro-me, aqui, a distinção clássica que se tem feito em nossa tradição crítica. Segundo a maioria dos estudiosos da literatura brasileira, o romantismo brasileiro esteve sob a influência de certa vertente do romantismo francês, cuja marca central seria o sentimentalismo; e não do romantismo alemão, cuja marca seria uma maior consciência sobre o fazer literário, a forma em si.

a cor são as três imagens que constituem a perfeita encarnação da ideia; faltando um desses elementos, o pensamento está incompleto. (IV, p. 37).

Alencar retira da reflexão de Lamartine uma formulação que está relacionada à, por assim dizer, materialidade da poesia. Note-se, nesse sentido, que o crítico faz uma pequena inflexão, cheia de consequências, na formulação de Lamartine: Alencar desloca a definição de poesia do eu para questões de construção do discurso literário – no limite, para ficarmos na terminologia do próprio crítico, para questões de *estilo*. Alencar define o conceito de poesia a partir dos seus elementos formais constitutivos: a palavra, a imagem e a organização rítmica. A definição de poesia revela – além da crença na expressão sincera do sentimento, “o pensamento do poeta”, numa chave quase documental-confessional – a consciência da forma. E é com essa régua que Alencar opera a leitura crítica do poema: “Eis como eu compreendo a poesia, e como a estudo num poema ou num livro de versos; quero ver, sentir e ouvir o pensamento do poeta que fala por esta tríplice frase da razão, do coração e dos sentimentos” (IV, p. 38). Para Alencar, se não me engano, a definição de poesia é formulada pela ideia de que se trata da expressão de uma ideia, “o pensamento do poeta”, elaborado formalmente pela convergência do trabalho com a palavra, a imagem e o som. Se não for forçar a nota, diria que Alencar, ao definir o conceito de poesia, está pedindo como leitor a construção na página impressa o surgimento de um mundo – poético e *imaginário* – que transmita, em uma estrutura organicamente bem acabada, o pensamento do poeta, que “deve ser necessariamente filósofo, pintor e músico” (IV, p. 36) ¹³⁶.

¹³⁶ Embora Alencar afirme, ao longo da quarta carta, que esteja reproduzindo as ideias de Lamartine, é importante assinalar uma diferença brutal entre as perspectivas desses dois autores – diferença essa que Alencar parece não se dar conta. No prefácio de 1849 às *Méditations poétiques*, Lamartine assume uma das tópicas importantes do romantismo europeu, que Alencar não incorpora em sua visão crítica: a incapacidade que a palavra tem em expressar a subjetividade do poeta e a poesia por ele apreendida em contato com a Natureza. Diz Lamartine: “Oh! Se eu tivesse o dom e a capacidade de transmitir aos outros os poemas que cantava em espírito! Mas o que existe de mais divino no coração do homem jamais se revelará, por falta de uma língua que o exprima para o mundo. A alma é infinita e as línguas não são mais do que um pequeno número de sinais elaborados pelo uso para as necessidades dos homens comuns. São instrumentos de vinte e quatro cordas destinados a reproduzir as miríades de notas que a paixão, o pensamento, o devaneio, o amor, a oração, a Natureza e Deus ecoam na alma humana. Como captar o infinito no zumbido de um inseto que se encontra à entrada da sua colmeia e que nem mesmo a colmeia vizinha entende? Renunciei a cantar, não por me faltarem as melodias interiores, mas por não dispor nem de voz, nem de notas que as comuniquem.” (In: GOMES, Álvaro C.; VECHI, Carlos A. *A estética romântica*. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992, p. 155). José de Alencar, ao contrário, não questiona o poder de expressão da palavra (cf. carta V). A diferença de ambos, para o que venho afirmando, revela a atenção e o valor que José de Alencar deposita na linguagem para elaborar sua compreensão sobre a literatura e empreender o seu projeto literário. Essa diferença de perspectiva, parece-

Talvez o melhor modo para se compreender o conceito de poesia presente na leitura crítica de José de Alencar seja voltar à análise das descrições da paisagem brasileira. Para o crítico, o poema de Magalhães não possui o “*belo da natureza*” ou o “*belo plástico*” (IV, p. 39). Em vários momentos, afinado com a tradição retórica, Alencar se queixa da ausência de descrições *adequadas*:

Até aqui ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadro ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons. (II, p. 22).

A invocação ao sol e a descrição inicial do Brasil, por exemplo, não possuem poesia:

Se me perguntarem o que falta, decerto não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da imaginação que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e os escuros do quadro. (I, p. 15).

As descrições não possuem a convergência dos elementos formais necessários para o surgimento da poesia. Não há nem forma, nem cor e nem som na construção das descrições. Nessa ordem de ideias, cria-se uma ausência de imagens: não há o “luxo da imaginação”, nem os “claros e os escuros do quadro”. Ou seja, as descrições não possuem uma construção estética bem acabada com base na visada prescritiva de Alencar que articula imagem, som e ideia. As descrições não atendem ao seu conceito de poesia: não se impõem como construções estruturalmente engendradas na composição. O que nos leva a uma observação muito importante: as críticas de Alencar sobre as descrições não se pautam em uma fidelidade ao real, como sugere, por exemplo, Valéria de Marco¹³⁷, mas na adequação e organização interna da obra¹³⁸. Desse modo,

me, é produto da influência da tradição retórica, já mapeada por Eduardo V. Martins, no pensamento alencariano. A diferença entre os autores demonstra, parece-me, essa consciência da forma em Alencar. E mais: essa diferença abre espaço para uma possível aproximação da reflexão crítica de Alencar com a tradição romântica anglo-germânica.

¹³⁷ Valéria de Marco afirma em *O império da cortesã*: “Quanto ao aspecto da verossimilhança, Alencar indica que ela se constituiria pela correspondência entre o texto e a realidade nele representada.” *Op. cit.*, p. 22. Ver nota 19.

a inépcia das descrições d'*A confederação dos Tamoios* não reside na falta de fidelidade ao modelo, mas sim na sua falta de poesia. O que ele cobra do autor não é a minuciosa reprodução da natureza, mas a criação de um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade semelhante ao produzido pela contemplação das florestas tropicais.¹³⁹

É dessa perspectiva que decorre a reflexão de Alencar sobre a presença da cor local na literatura. José de Alencar reclama da tendência em imprimir um cunho de nacionalidade na literatura por meio do uso de termos indígenas. Diz o crítico:

De há um certo tempo se tem manifestado uma certa tendência de reação contra essa poesia inçada de termos indígenas, essa escola que pensa que a nacionalidade da literatura está em algumas palavras: a reação é justa, eu também partilho, porque entendo que essa escola faz grande mal ao desenvolvimento do nosso bom gosto literário e artístico. (IV, p. 39).

Pode-se depreender pelo excerto que, para Alencar, a presença da cor local é incômoda, quando ela aparece desarticulada à composição. É o que se pode entender ao se ler a reclamação do crítico, feita na sequência da reflexão, sobre a presença das descrições das tradições indígenas no poema de Magalhães. Para o crítico, esses elementos entram de modo arrevesado na obra:

Por exemplo, o Sr. Magalhães refere alguns costumes e tradições indígenas geralmente conhecidas, como sejam a arte de tirar fogo de dois lenhos secos, o hábito do pai guardar o resguardo quando nascia o filho, ao passo que a mãe entregava-se à vida ativa; a tradição de *Tamandaré* e do dilúvio e a lembrança que conservam da peregrinação de Sumé, cujas pegadas diziam em diversos lugares do Brasil.

Esses mesmos costumes e lendas acham-se, com alguma diferença de palavras, no *Caramuru* de Santa Rita Durão, o qual as bebeu nos nossos cronistas, donde as tirou o Sr. Magalhães: o poeta contentou-se em referi-las como o versificador mineiro, e não se deu ao trabalho de vesti-las e orná-las com as belas imagens que desperta sempre a cosmogonia de um povo, por mais bárbaro que ele seja. (IV, p. 40).

Note-se que a cor local só entra na composição na medida em que se articula à fatura da obra. Não interessa a anotação dos costumes em tom cronístico, documental mesmo. Alencar exige trabalho artístico com a cor local na fatura da obra. É necessário “vesti-las e orná-las com as belas imagens”. Por essa razão, Alencar ao final da

¹³⁸ Eduardo Vieira Martins afirma que, nas reflexões críticas de Alencar nas cartas, o verossímil não é concebido “como fidelidade ao modelo extraliterário, mas como adequação às regras do gênero.” In: *Op. cit.*, p. 142.

¹³⁹ MARTINS, Eduardo Vieira. *Op. cit.*, p. 136.

polêmica desfecha um dos golpes definitivos na epopeia de Magalhães: “É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a *cor local*, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoios*; e que só contestará isso quem estiver habituado a ler sermões, e não poesia sublime” (VII, p. 107). E é justamente a precariedade integrativa da cor local no poema de Magalhães que dá ensejo para Alencar tecer uma segunda crítica, cujo alcance incorpora tanto o poema como um problema historicamente posto ao indianismo.

Refiro-me à reação contra a presença da cor local – em especial, contra a voga do indianismo – na literatura que se queria nacional. Essa reação é resultado, no plano literário e cultural, de uma negação dos elementos autóctones constitutivos de nossa formação histórica e social por parte de certa parcela de intelectuais brasileiros do XIX¹⁴⁰. E a razão dessa reação é, segundo José de Alencar, a seguinte:

Esses que assim procedem têm uma ideia que não posso admitir: dizem que as nossas raças primitivas eram raças decaídas, que não tinham nem poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagens, que os

¹⁴⁰ Essa visão criticada por Alencar surge no meio da polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*. Em meio a discussão, Pinheiro Guimarães, sob o pseudônimo de Sr. Ômega, afirma: “Há tempos que com profunda lástima temos visto aparecer entre nós sérias tendências de nos fazerem esquecer a nossa verdadeira origem, dando-nos outras, não só falsa porém, o que mais é, muito mais baixa. Outras nações, separadas do berço por um grande número de séculos, querendo elevar-se, têm esquecido a história, e fundadas em fábulas, hão procurado para si uma origem não verdadeira, porém, sempre ilustre. Alguns de nossos patrícios, porém, querem esquecer-se de que são filhos de portugueses, não para que à sua genealogia se vá prender a tronco mais nobre, mas sim para fazerem-se descendentes dos tupiniquins e botocudos. Não lhes gabamos o gosto; antes queremos provir dos Vascos da Gama, dos Castros, dos Mens de Sá, do que dos Aimbirés, Jagoanharos e de outros bárbaros mais ou menos antropófagos” (p. 63). A discussão sobre a filiação da nacionalidade brasileira ao tronco indígena é vasta e daria margem para um estudo à parte. Remeto o leitor a uma polêmica, pouco estudada, entre Adolfo Francisco Varnhagen e Manuel Antônio de Almeida. Trata-se da discussão em torno do opúsculo “Memorial Orgânico” (1849-50), de Varnhagen. M. Antônio de Almeida critica severamente o opúsculo no artigo intitulado “Civilização dos indígenas”, publicado originalmente no *Correio Mercantil* em 13 de dezembro de 1851. O texto de Varnhagen saiu na *Revista Guanabara* nos meses de outubro e novembro de 1851. Em relação às ideias de Varnhagen, o próprio Gonçalves de Magalhães se manifestou em “Os indígenas do Brasil perante à História”. Essa discussão, cabe ainda assinalar, tem força ainda na década de 1870, como atestam os comentários demolidores de Joaquim Nabuco à obra de Alencar: “Essa literatura indígena tem certa pretensão a tornar-se a literatura brasileira. Sem dúvida quem estuda o dialetos selvagens, a religião grosseira, os mitos confusos, os costumes rudes dos nossos indígenas, presta um serviço à ciência, e mesmo à arte. O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento./ Nós somos brasileiros, não somos guaranis; a língua que falamos, é ainda a portuguesa. Com o tempo, com a influência lenta, mas poderosa, do meio exterior, há de se tornar cada vez mais sensível a divergência que já começa a manifestar-se entre a nossa literatura e a de Portugal.” In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 190-191.

termos indígenas são mal soantes e pouco poéticos; e concluem daqui que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimi-la com a frase do homem civilizado, e senti-la como o indivíduo que vive do doce *comfortable*. (IV, p. 39).

Para Alencar, o argumento de que a cor local não possui poesia é um equívoco. E isso se deve, segundo Alencar, “por não termos tido ainda um poeta nacional”, pois

[e]m tudo há poesia, contanto que se saiba vibrar as cordas do coração, e fazer cintilar esse raio de luz que Deus deixou impresso em todas as coisas, como o cunho de seu poder criador; em tudo há o *belo*, que não é outra coisa senão o reflexo da divindade sobre a matéria. (IV, p. 40).

Nesse sentido, a reflexão de Alencar sobre a cor local em literatura – e, em sentido amplo, a elaboração de descrições em uma obra – comporta dois movimentos que são complementares. De um lado, está a necessidade de se integrar a cor local e as descrições à composição; de outro, está a extração da poesia que decorre dessa mesma cor local. Na perspectiva de Alencar, cabe ao poeta operar com essas duas diretrizes de modo a compor um bom poema. Ou seja, a reflexão sobre a cor local está atrelada à ideia de que se deve articulá-la à obra por meio de um trabalho formal, a articulação de belas imagens, que revele “a poesia que oculta esse mito indecifrável da literatura pátria” (IV, p. 40). É aí que reside, parece-me, a formulação de José de Alencar sobre a presença da descrição em sentido amplo, e da cor local em sentido estrito, em literatura. A questão incide no problema em forjar uma *expressão* adequada em relação ao gênero e à matéria local de modo que se possa erigir, na página em branco, a representação (convicente) do país – reflexão esta que estava embrionariamente presente nas considerações teóricas de “O estilo na litteratura brasileira”¹⁴¹. É uma questão, em última instância, de trabalho com a linguagem.

¹⁴¹ Cabe anotar uma contradição nas reflexões de Alencar, quando se considera as cartas como um todo. Há uma oscilação entre a elaboração de uma descrição ficcional e uma documental. Talvez o melhor exemplo de um argumento que se calca em um teste do real seja o início da Carta 7. Depois de argumentar sobre as descrições em *A confederação dos Tamoios* a partir do texto, José de Alencar afirma na abertura da referida carta: “Se eu pudesse, meu amigo, como um desses gênios invisíveis da média idade, tomar pela mão os incrédulos, e, livrando-os sobre as asas, mostrar-lhes *au vol d’oiseau* a vasta região que se estende desde o Amazonas até o Paraná, não me veria decerto embaraçado em provar a sem razão daqueles que pretendem que a nossa terra se acha descrita no poema do Sr. Magalhães” (VII, p. 101).

2.2.4. Sobre a linguagem

É na quinta carta que José de Alencar reflete sobre a linguagem. O crítico reconhece o uso variado que se pode fazer da palavra, nas mais diversas esferas da atividade humana. Entretanto, Alencar chama a atenção para o uso diferenciado da palavra no âmbito artístico:

A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças, e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito.

O mestre, o magistrado, o padre, o historiador, no exercício do seu respeitável sacerdócio da inteligência, da justiça, da religião e da humanidade, devem fazer da palavra uma ciência; mas o poeta e o orador devem ser artistas, e estudar no vocabulário humano todos os seus segredos mais íntimos, como o músico que estuda as mais ligeiras vibrações das cordas de seu instrumento, como o pintor que estuda todos os efeitos da luz nos claros e escuros. (V, p. 44).

Destaque-se a pertinência do comentário de Alencar: a atividade do poeta é vista como um campo diferenciado dos demais campos da atividade humana. E o elemento diferenciador está no trabalho realizado no âmbito da linguagem. Para o crítico, o poeta deve dominar os recursos da sua matéria de trabalho, pois é a palavra que possibilita o surgimento da obra de arte. Esse trabalho com a palavra consiste, se compreendo bem a passagem, no esforço em ornamentar o discurso e na exploração de “todos os relevos” da ideia. No limite, diria que a linguagem é vista, nesse sentido, como embelezamento e exploração dos sentidos da palavra. O incômodo de Alencar com os símiles criados por Magalhães, por exemplo, revelam essa concepção de linguagem. Depois do elogio tecido pelo “Outro amigo do poeta” ao uso das comparações com o guará e a andorinha, Alencar as esmiúça de modo a revelar a ineficácia da imagem final – e, no limite, a precariedade da ornamentação e da exploração dos sentidos decorrentes dessas imagens para o poema (VII, p. 105).

Entretanto, para se compreender bem a perspectiva de Alencar sobre a linguagem, é importante recuperar, nas cartas, a tentativa de definição do que é a palavra. Diz o crítico:

A palavra, esse dom celeste que Deus deu ao homem e recusou a todos os outros animais, é a mais sublime expressão da natureza: ela revela o poder do Criador, e reflete toda a grandeza da obra divina.

Incorpórea como o espírito que a anima, rápida como a eletricidade, brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, apodera-se dele instantaneamente, e o esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio.

Mensageiro invisível da ideia, íris celeste de nosso espírito, ela agita as suas asas douradas, murmura ao nosso ouvido docemente, brinca ligeira e travessa na imaginação, embala-nos em sonhos fagueiros, ou nas suaves recordações do passado. (V, p. 43).

Com base no trecho transcrito, Alencar revela ter uma fé muito forte no poder da palavra. Atente-se para as metáforas do excerto acima. Elas criam uma imagem poderosa da palavra a partir de termos que pertencem ao mesmo campo semântico: “eletricidade”, “brilhante”, “luz”, “prisma solar”, “raios”¹⁴². A palavra surge como princípio de esclarecimento. Trata-se de um “dom celeste” que possui o poder de iluminar a mente humana. E a reflexão vai além: mais do que isso, a palavra é força criadora, pois é elemento ativo da imaginação – “brinca ligeira e travessa na imaginação, embala-nos em sonhos fagueiros”. Alencar define melhor esse caráter criador da palavra logo na sequência:

Reveste todas as formas, reproduz todas as variações e *nuanças* do pensamento, percorre todas as notas dessa gama sublime do coração humano, desde o sorriso até a lágrima, desde o suspiro até o soluço, desde o gemido até o grito rouco e agonizante.

Às vezes é o buril do estatutário, que recorta as formas graciosas de uma criação poética, ou de uma cópia fiel da natureza; aos retoques desse cinzel delicado a ideia se anima, toma um corpo, e modela-se como o bronze ou como a cera.

Outras vezes é o pincel inspirado do pintor que faz surgir de repente do nosso espírito, como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres.

¹⁴² Essa metáfora retorna na distinção que José de Alencar faz entre a atividade do escritor, do crítico e do público: “Deus, querendo dar ao homem o dom da criação, como um fraco reflexo do seu divino poder, tomou uma faísca do fogo criador e dividiu-a em três átomos./ O primeiro, o mais brilhante, porque era um átomo de luz, destinou-o aos poetas e aos gênios; o segundo, que era uma chispa de brasa, destinou-o aos críticos e aos literatos; e o terceiro, que era um pó de carvão, deu-o ao vulgo./ O gênio pois inventa, faz aparecer a luz; a crítica dá-lhe vigor soprando e chegando fogo a esta luz; o resto dos homens alimentam esse fogo, dando-lhe o elemento da combustão, admirando.” (II, p. 27).

Muitas vezes também é a nota solta de um hino, que ressoa docemente, que vibra no ar, e vai perder-se além no espaço, ou vem afagar-nos brandamente o ouvido, como o *eco* de uma música em distância. (V, p. 43).

Na perspectiva de Alencar, a palavra tem o poder de dar forma ao pensamento em todas as suas nuances e variações. Note-se também que o crítico atrela o poder da palavra em dar forma à expressão da subjetividade, pois a palavra “percorre todas as notas dessa gama sublime do coração humano”. Nesse sentido, a palavra é, em parte, o meio a partir do qual a subjetividade do poeta, na figura do “pensamento do poema” ou na “ideia do poeta”, surge na obra. Entretanto, Alencar encaminha também a reflexão, mais uma vez, para a materialidade da obra. A força produtiva da palavra resulta em artefatos artísticos. Com efeito, os três exemplos – da estatutária, da pintura e da música – apontam para o resultado formal do exercício artístico: a obra. Vale destacar, entretanto, que, na perspectiva de Alencar, a obra é encarada como produto da subjetividade do artista – aspecto já notado quando o crítico define a noção de poesia.

É curioso notar a tensão quase contraditória que se estabelece na reflexão de Alencar no que diz respeito à articulação entre expressão da subjetividade e construção formal autônoma da obra. Essa tensão está essencialmente presente nas duas últimas cartas. Em parte, ele constrói seu argumento em torno dos aspectos formais da obra. E muito de sua crítica se formula, ainda que em muitos momentos se valendo de uma teorização prescritiva sobre os gêneros literários, em uma visão de que a obra precisa ser organicamente bem estruturada e funcionar como objeto autônomo. Por outro lado, a ideia de expressão da subjetividade, empréstimo claro de certa corrente da teoria romântica, acaba formulando, na contramão da reflexão principal das cartas, certa visão voltada para a fidelidade da expressão do poeta, ainda que ornada pela linguagem e pela poesia, na obra de arte. Estamos diante, se não me engano, do nó teórico muito caro a nossa tradição crítica: a tensão entre documento e ficção na literatura brasileira¹⁴³, entre fidelidade ao real e autonomia artística.

¹⁴³ A tensão entre documento e ficção não está presente somente nesse aspecto da visão teórica de Alencar. Há duas observações que ecoam essa tensão. Na segunda carta, Alencar discute uma inexatidão histórica no poema. Trata-se de uma divergência sobre o lugar onde Gonçalves de Magalhães localiza a região dos Tamoios (cf. p. 23). Ainda que o crítico acabe afirmando que não é algo de tanta importância, quando da edição das cartas em livro, ainda no ano de 1856, Alencar abre uma nota de rodapé pra discutir esse aspecto extraliterário. A segunda observação está relacionada a uma tradição local que aparece no poema: o poder das águas do Carioca. O breve comentário, em sentido de crítica, questiona a comprovação histórica dessa tradição (cf. III, p. 34). Gostaria de destacar que essa tensão não se coloca

Na quinta carta, Alencar incide nessa tensão contraditória – ainda que ele não a veja, de modo algum, como contradição. O excerto pertence à reflexão sobre a palavra:

(...) quando o homem fala ou escreve a sua convicção, a consciência da verdade lhe serve de inspiração, e transluz na sua linguagem como um reflexo da razão absoluta: o orador, o poeta e o escritor são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização.

Mas quando o homem, em vez de uma ideia, escreve um poema: quando a vida do indivíduo se eleva a vida de um povo; quando, ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido. (V, p. 45).

José de Alencar reconhece o poder da palavra em nomear o real. A palavra reverbera “a consciência da verdade” que revela “um reflexo da razão absoluta”. É a partir da palavra que a convicção do poeta é expressa. Nesse sentido, a atividade do orador e do poeta também está inscrita nessa forma de utilizar a palavra, pois “são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização”. Entretanto, note-se a enorme ressalva que Alencar faz quando o assunto é a obra de arte. Quando o escritor escreve um poema e não uma convicção, ele deve ter confiança em seu gênio, em sua imaginação e, frise-se, confiança na palavra – “*que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido.*” (V, p. 45). Sem excluir a ideia de que a obra é produto de um autor, José de Alencar parece assumir, nessa passagem acima transcrita, o caráter autônomo que a obra possui devido ao poder da palavra. É claro que a consciência total de uma autonomia do texto literário não se revela nas reflexões desenvolvidas nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*. Isso seria inclusive um anacronismo. Trata-se, em parte, muito mais de uma consciência ficcional derivada de uma tradição clássica, normativa mesmo, presente nas cartas. Entretanto, a consciência de certa noção do ficcional está ali latente e será desenvolvida ao longo da carreira de José de Alencar em seus textos críticos e literários.

como discussão teórica para José de Alencar. A discussão entre documento e ficção pertence a nossa tradição crítica.

2.3. A comédia brasileira e *As asas de um anjo*: Advertência e prólogo da 1ª edição

Os anos que se seguem à polêmica em torno de *A confederação dos Tamoios* assistiram à ascensão da carreira literária de José de Alencar. É o momento em que se publicam *Cincos minutos* (1856) e *O guarani* (1857) e estreiam, de modo estrondoso, as suas primeiras peças: *Rio de Janeiro (verso e reverso)*, *O crédito*, *O demônio familiar*, todas em 1857, e *A asas de um anjo*, em 1858. Em meio a essa intensa produção literária, que se soma à atividade de redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, José de Alencar se envolve em uma segunda polêmica, cuja proporção ainda está por ser historicizada¹⁴⁴. Trata-se da suspensão policial à peça *As asas de um anjo*. Para os fins do presente trabalho, interessa-me recuperar certa concepção teatral, elaborada por José de Alencar em “A comédia brasileira”, carta aberta a Francisco Otaviano em resposta à apreciação crítica de *O demônio familiar*, bem como a resposta que o autor dá ao incidente envolvendo sua quarta peça em um artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 23 de junho de 1858; e posteriormente reproduzido como prólogo na edição em livro em 1859, juntamente com uma advertência datada de 29 de novembro.

2.3.1. Literatura e moral

Fundamentalmente, a proibição policial para a encenação da peça *As asas de um anjo* (1858) levou José de Alencar a debater as relações entre moral e literatura, tópico até então não abordado pelo autor. Para tanto, Alencar começa por aventar o que causou o contraditório ato de censura¹⁴⁵:

¹⁴⁴ Brito Broca, em “Alencar e a Polícia do Império”, relata a repercussão da censura sofrida pelo autor no meio literário da época. Uma série de autores saiu em defesa da peça de Alencar, o que revela uma repercussão significativa. É um aspecto da carreira do autor que está ainda por se historicizar. Para maiores informações, ver: BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. Vida literária e Romantismo brasileiro. São Paulo: Pólis, 1979, p. 249-253. Ver também: MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

¹⁴⁵ A contradição está no fato de que a peça havia sido aprovada, com louvor, pelo Conservatório e pela Polícia. A proibição é feita depois de a peça ter sido apresentada três vezes, conforme informações do próprio Alencar no prólogo à peça. Para ter acesso ao elogioso parecer do Conservatório: *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 38, 26 de janeiro de 1858, p. 2.

A lei menciona três causas de proibição de uma obra dramática, e são: o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública; não havendo na minha comédia nada de relativo às duas primeiras causas, conjeturo que a acusação de imoralidade feita por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos foi o único fundamento da ordem policial.¹⁴⁶

Diante da hipótese levantada, Alencar passa a analisar a peça de modo a verificar se há alguma “ofensa à moral pública”. As primeiras observações se referem à constituição da *ação*, que revela o “pensamento da obra”:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito frequente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como aqueles que concorreram indiretamente para a sua realização? A lição que se dá aos pais de família sobre a necessidade de cuidarem da educação moral de seus filhos; a punição do sedutor que acabando por amar a mulher que ele seduziu, vê-se abandonado por ela; o castigo do moço pródigo, que depois de sacrificar toda a sua fortuna a uma amante, encontra nela o desprezo e o escárnio quando se trata de salvá-lo da desonra; a miséria que serve de termo à vida desregrada de uma pobre menina, impelida pela imaginação enferma, que lhe dourava o vício; o horror da filha que, vendo seu pai ébrio estender-lhe os braços lascivos, contempla o profundo abismo de abjeção e vergonha a que se arrojou; e finalmente o suplício de Tântalo de um amor partilhado e não satisfeito, de um amor cheio de remorsos e recordações pungentes, a acusação eterna, constante da consciência; tudo isto será imoral? (p. 479-480).

Alencar tenta claramente mostrar que a ação de sua peça se move para a punição do vício e não para a sua exaltação. Para tanto, ele destrinça o enredo de modo a evidenciar as lições morais que se retiram da peça. Todas as personagens envolvidas no drama são castigadas de algum modo. São todas, nesse sentido, representantes de “uma ideia social” com “uma missão moralizadora” (p. 480). E para que não restem dúvidas Alencar analisa a lição a se extrair do destino de cada uma das personagens (p. 480-481) e reproduz textualmente uma das falas da personagem Menezes – o *raisonneur* da peça, representante da moral social –, que se confunde, em certo sentido, com os próprios argumentos do autor que tenta defender sua obra:

É talvez, isto, Carolina, que faz da tua vida um fenômeno moral que eu estudo com toda a curiosidade. Tu és um desses flagelos, não faças caso da palavra, que a Providência às vezes lança sobre a humanidade para puni-la dos seus

¹⁴⁶ ALENCAR, José de. *As asas de um anjo*. A advertência e prólogo da 1ª. edição. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 478. Trata-se, até onde sei, da única edição que reproduz na íntegra o texto de Alencar. Uso desta edição para citar. A partir de agora, limito-me a indicar somente o número da página.

erros. Começaste punindo teus pais que te instruíram e prenderam, mas não se lembraram da tua educação moral; leste muito romance, e nunca leste o teu coração. Puniste depois o Ribeiro que te seduziu e o Pinheiro que te acabou de perder; ao primeiro que te roubou à tua família deixaste uma filha sem mãe; ao segundo que te enriqueceu, empobreceste. (p. 480).

José de Alencar, portanto, enfatiza o caráter exemplar que decorre da ação e das personagens tomadas em conjunto. O que o possibilita defender a peça de uma das críticas mais frequentes: a existência do epílogo. É o momento final da peça em que Carolina, a protagonista, casa-se com seu primo Luís. Para muitos, como indica o autor, esse final foi entendido como uma redenção da moça decaída. Para Alencar, é o desenvolvimento lógico da ação: a punição final da protagonista. Diz Alencar:

é esse o suplício de Tântalo de que falei; esse sentimento que tem vergonha de si mesmo; essa afeição impossível da mulher que se reconhece indigna; é enfim essa paixão odienta da criatura, que vendo-se pela falta, pelo seu passado, pelas leis da sociedade, afastada do objeto que ama, se revolta contra tudo e contra todos. (p. 480).

E é curioso notar ainda que, passo seguinte, Alencar contraste sua peça com outras estrangeiras do mesmo tema de modo a reforçar a moralidade da ação: “Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n’*A dama das camélias*; eu moralizei-a n’*As asas de um anjo*; o amor, que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina” (p. 482). Desse modo, Alencar salvaguarda sua peça da pecha de imoral no que diz respeito ao pensamento da obra, a ação.

Entretanto, Alencar ainda elabora considerações acerca do *estilo* e do *jogo cênico* para verificar a presença de qualquer ofensa à moral pública. A relação traçada entre linguagem e moral é clara: “a linguagem serve de véu à ideia” (p. 482). É a mesma concepção de linguagem, se não estou enganado, que encontramos nas reflexões críticas anteriores: há uma correlação entre a ideia e a palavra, em que esta reveste aquela de possíveis nuances; ou, dito de outro modo, em que ideia só ganha força quando toma forma no trabalho com a palavra. Só que a diferença aqui reside no fato de que Alencar está preocupado em guardar um *decoro moral* na forma de exposição do assunto. É nesse sentido que Alencar afirma que o desenvolvimento da peça utiliza de uma linguagem que não apresenta “uma palavra que não possa ser pronunciada pelos lábios os mais puros, escutada pelos ouvidos mais castos” (p. 482). O que implica dizer que a imoralidade não comparece na peça pela linguagem, porque há uma preocupação em

selecionar um modo de dizer que, sem ocultar de todo o vício, o envolve numa linguagem decorosa – em um “estilo inteiramente figurado” (p. 483). O argumento de defesa elaborado por Alencar está, portanto, no modo como o vício é apresentado e não na presença do vício em si:

O que pretendo provar com isto é que há dois dialetos diferentes: um que é usado pela boa sociedade, e forma a linguagem polida e decente; o outro falado pelas classes sem educação, e que ordinariamente se chama linguagem baixa. Ambas essas maneiras de falar exprimem com termos diversos os mesmo objetos, as mesmas necessidades.

Ora, sendo a minha comédia escrita na linguagem fina da sociedade; sendo o seu estilo inteiramente figurado, não é possível que o tachem de imoral; a menos que não exigissem de mim que escrevesse um livro, que, à força de ser metafísico, parecesse antes um tratado de filosofia do que uma obra ao alcance de todas as inteligências, com deve ser a comédia. (p. 483).

Sobre o jogo cênico, Alencar comenta que é por conta de duas cenas que a Polícia arranhou argumentos para censurar a peça. Trata-se da penúltima cena do prólogo, em que Carolina é seduzida por Ribeiro; e da cena final, no quarto ato, em que Antônio, pai de Carolina, embriagado, abraça-a lascivamente para logo na sequência descobrir de quem se trata. Além de apontar para a importância estrutural dessas duas cenas – o que em si já atenua a pecha de imoral, já que contribui para o final punitivo da peça –, Alencar mostra que nenhum ato indecoroso foi cometido. A cena entre pai e filha, uma das mais fortes de toda a peça, é defendida não só porque contribui internamente para o efeito de degradação moral de Carolina, mas também por não possuir qualquer “gesto duvidoso”, que indique qualquer “fato escandaloso” entre os dois; pois, no fundo, nada aconteceu:

o reconhecimento tinha lugar sem nenhum fato escandaloso; porque a embriaguez de Antônio e a febre de Carolina, a alheação de espírito no primeiro, e o arrependimento da segunda, deixam bem ver que aquele encontro efêmero e casual não podia ter nenhuma consequência. (p. 484).

É evidente, diante do que se tem dito até aqui, que há uma preocupação moralizante muito forte na elaboração da defesa da peça. Com efeito, o próprio Alencar assume esse posicionamento no início do prólogo:

Não é pois o despeito que me obriga a quebrar o silêncio, e trazer à imprensa uma discussão literária; não posso ressentir-me de um fato que concorrerá para dar voga, embora efêmera, ao meu livro; mas prezo-me de respeitar a moral

pública, não só nas minhas palavras, como nas minhas ações; e custar-me-ia muito deixar pesar sobre mim uma suspeita injusta. (p. 477-478).

A concepção de Alencar sobre o teatro é em si moralizante. Em “A comédia brasileira” (1857), uma carta aberta a Francisco Otaviano, publicada meses antes, o autor releva o porquê de ter enveredado para a dramaturgia. E a razão toca no desejo de moralizar:

Estava no *Ginásio* e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca.

Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes, vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro; disse comigo: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?”
147

Por conta desse desejo, Alencar elabora um modelo de peça – aquilo que ele denomina de “comédia brasileira” – a partir da síntese de duas grandes influências, que, a seu ver, complementam-se: Molière e Alexandre Dumas Filho. E esse modelo se constitui basicamente por certa adesão à pintura de costumes, em tom realista, e a presença de uma moralidade crítica, que tenta corrigir os vícios sociais:

Sabe, meu colega, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'argent* é o tipo mais bem acabado e completo.

Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época.

Mas esses quadros eram sempre quadros; e o espectador vendo-se no teatro não se convencia da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade.

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro

¹⁴⁷ ALENCAR, José de. A comédia brasileira. Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ano 37, 14 de novembro de 1857, p. 1.

reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral.
148

Para além da importância dada à moralidade, cabe perceber que o modelo da “comédia brasileira” de Alencar considera a representação da realidade, de modo mais objetivo, como fator decisivo para a elaboração de uma peça teatral. E é justamente a presença da realidade que faz com que o termo comédia utilizado por Alencar não remeta exatamente ao riso, mas essencialmente a representação da realidade ordinária, cotidiana: “a vida da família e da sociedade”. O que é importante destacar, a partir desse uso específico do termo, é a valorização que Alencar faz daquilo que ele acredita ser o aperfeiçoamento realizado por Alexandre Dumas Filho ao modelo moralizante das peças de Molière: a naturalidade. A metáfora do “daguerreotipo moral” pressupõe não só a presença da moralização, mas também, e isso interessa destacar, a objetivação da realidade – *local*, diga-se de passagem. Nessa toada, Alencar compõe suas primeiras peças:

Quando encostei um momento a pena do jornalismo para traçar alguns esboços dramáticos, a minha intenção foi pintar os costumes de nossa primeira cidade e apresentar quadro antes verdadeiros que embelezados pela imaginação e pelo artifício.

Para este fim em cada uma das minhas obras tomei um ponto de observação diferente, como faria um pintor, que desejando copiar a natureza em todos os seus acidentes, procurasse diversas perspectivas.

O *Rio de Janeiro* é a comédia da rua; o *Demônio familiar* é a comédia do interior da casa; o *Crédito* é a comédia da sala. Na primeira procurei desenhar o público; na segunda a família; na terceira a sociedade.

Elas representam pois as três faces características da vida de uma cidade; mas, para que o quadro fosse completo, faltava a pintura dessa parte corrupta da população, que já não é nem o público, nem a família, nem a sociedade, e que entretanto ainda se acha ligada ao corpo pela aderência da matéria.

As asas de um anjo é a imagem dessa vida excepcional, que a semelhança da vegetação parasita que esgota a seiva da árvore, e morre por ter morto o ramo que a alimentava.¹⁴⁹

¹⁴⁸ ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁹ ALENCAR, José de. Dedicatória do autor da comédia – As asas de um anjo. Diário do Rio de Janeiro, rio de Janeiro, ano 38, 26 de janeiro de 1858, p. 2.

Eduardo Vieira Martins já notou com propriedade que o modelo de comédia brasileira de Alencar remete à teorização clássica. Com efeito, a noção do cômico e da moralização nos remete, respectivamente, aos vagos comentários de Aristóteles na *Poética* e aos preceitos de Horácio na *Carta aos Pisões*. Entretanto, quero destacar outro aspecto importante e implícito no uso do conceito de “cômico” na visão crítica de Alencar. Ao se utilizar desse conceito, Alencar parece estar interessado em representar âmbitos da realidade que não haviam sido devidamente ficcionalizados – ou que não eram previstos pela teoria clássica dos gêneros. Ele deseja que suas comédias sejam “a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação”¹⁵⁰. Se considerarmos o fundo classicizante da vida literária brasileira nas primeiras décadas do II Reinado, a atitude de Alencar em ampliar o escopo do que poderia ser representado pode ser tomada como um esforço de modernização literária. Ou seja, o conceito de cômico, que remete em linhas gerais à teorização clássica, põe uma questão que é francamente moderna para a literatura: a representação do cotidiano ou, se se quiser, *o realismo*. E não me refiro ao realismo francês, que nomeia uma escola literária da qual, inclusive Alencar era ávido leitor, mas aquele realismo que é diretriz para a literatura moderna e que foi estudado por Ian Watt em *A ascensão do romance*. É pelo teatro, diria, que Alencar introduz essa questão na literatura brasileira, possibilitando a partir de então, a ampliação temática da literatura brasileira da qual ele, Alencar, foi um dos maiores realizadores. Mais do que isso: é importante notar que, nesse sentido, a experiência teatral adianta as questões para o romance brasileiro e se torna decisiva para os rumos do romance alencariano¹⁵¹. Basta lembrar que *Lucíola* (1862), o primeiro romance de Alencar depois de sua experiência dramaturgica, encerrada em 1861, é a versão romanesca de *As asas de um anjo*.

É curioso notar que, embora os textos críticos apontem para uma visão de literatura vicariante, as relações entre literatura e moral não se formulam sem um travo

¹⁵⁰ ALENCAR, José de. A comédia brasileira. Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ano 37, 14 de novembro de 1857, p. 1.

¹⁵¹ Além da adesão aos elementos da realidade cotidiana, Alencar propõe a adoção de procedimentos cênicos de modo a manter o efeito realista no palco: a abolição do monólogo, pois é “absurdo apresentar um homem falando consigo mesmo, tão alto que o público todo ouvia, enquanto que o personagem que estava ao seu lado nada percebia”; e a extinção dos finais de ato em suspenso, “como se costuma praticar com os romances em folhetim”, pois “o ato termina quando a cena fica naturalmente deserta”. Por ora, noto que a adequação estrutural adotada por Alencar no teatro revela implicações para prosa, pois o leva a repensar as técnicas narrativas de representação. A atenuação dos lances folhetinescos é um deles.

de ambiguidade no discurso de Alencar. Se por um lado, José de Alencar elabora uma visão moralizadora tanto para tecer sua defesa como para compor suas comédias, a ponto de um crítico teatral como Décio de Almeida Prado encarar o conjunto das peças alencarianas como “um quadro completo e altamente idealizado da moral burguesa”¹⁵²; por outro, o argumento mais forte e repetido por Alencar para justificar a representação do vício põe entre parênteses essa mesma justificativa moralizante, encaminhando silenciosamente a defesa para outro campo de discussão: o estético. E esse aspecto parece não ter sido percebido pela tradição crítica. A base desse argumento é a seguinte formulação:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura; a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disserem que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega o belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria. (p. 475).

A visão de Alencar sobre o teatro – e, em sentido amplo, sobre a literatura – não se compõe exclusivamente da presença de uma lição moralizante. A base de sua concepção literária repousa, como já deve ter ficado claro, na ideia de que a literatura se alimenta da realidade – ou da *naturalidade*, como ele prefere chamar para excluir um possível rótulo de “escola realista” em sua obra. Nesse sentido, José de Alencar reafirma na advertência e prólogo às *Asas de um anjo*, como bem nota Valéria de Marco, “sua concepção de literatura como mimesis” (p. 29). Esse posicionamento possui fortes implicações nas relações entre literatura e moral, pois é a partir dessa premissa que Alencar justifica colocar em cena uma prostituta como protagonista da peça, sem que isso em si seja tomado como um gesto imoral: “um espírito, ainda o mais

¹⁵² PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 82. Eduardo Vieira Martins, em *A fonte subterrânea*, descreve o conceito de comédia elaborada por Alencar. Essa descrição enfatiza claramente o teor moralizante e realista da reflexão crítica alencariana: “Alencar concebia a comédia como gênero construído a partir de dois eixos, a naturalidade da ação e o efeito moralizador que deveria exercer sobre o público. Concebendo o palco como uma tribuna ou escola em que se discutem os principais temas da atualidade, representa quadros da sociedade contemporânea de uma perspectiva ‘natural’, que procura mostrar as personagens como se fossem vistas em meio a suas atividades cotidianas”. In: MARTINS, Eduardo V. *Op. cit.*, p. 214.

prevenido, não pode achar imoral a ação da comédia; o vício se apresenta, é verdade, mas para ser corrigido; e como já disse em princípio, não sou eu que o apresento; é a própria sociedade” (grifo meu). E prossegue no parágrafo seguinte: “Se pois o mundo nos desvenda o vício a todo o momento, por que razão o teatro, que é uma escola, não o arrastaria sobre a cena cobrindo-o com o ridículo, esmagando-o com o desprezo, para corrigi-lo, a mostrar no meio do tripúdio o anjo da virtude, sempre belo, sempre nobre, ainda mesmo no arrependimento?” (p. 482). A concepção mimética sobre a literatura leva o autor a justificar a temática da obra: “apresentar o vício não é imoral, porque a sociedade me dá o exemplo” (p. 483). *No fundo, José de Alencar encontra uma justificativa estética para rebater uma acusação de imoralidade*¹⁵³.

O que é mais interessante notar é que a justificativa estética legitima moralmente a obra. É a própria natureza mimética da literatura que permite a representação do vício. O que está em jogo para Alencar é o modo de plasmar os dados da realidade¹⁵⁴. Note-se que Alencar concorda que, às vezes, pode-se copiar “da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram”; mas a culpa não está na literatura, mas no “artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria”. Ou seja, o problema está no modo de representação do vício. Alencar claramente desloca a questão para a dimensão estética da obra, suspendendo, nesse sentido, uma argumentação que privilegiasse a adequação da peça à moral pública. No limite, a moralidade na peça não se impõe somente de fora para dentro da obra, mas também constitui-se de dentro pra fora. É por

¹⁵³ Na introdução à sua antologia, Fernando C. Gil percebe e formula certa duplicidade entre a intenção moralizadora e a construção ficcional. Segundo o autor, há “um curto circuito entre a *doxa* firmada em torno do romance e a sua construção ficcional propriamente dita”, “pois a moralidade impõe a presença daquilo que ela quer negar”. A consequência que Fernando C. Gil extrai dessa duplicidade é a seguinte: “Há mais neste processo, que faz transbordar a consciência objetiva do autor e que fica retido e se revela na forma; sim, na forma mesmo precária de muitos romances e narrativas desse período em que, sem querer exagerar, o fato ficcional e simbólico desloca o lugar da intenção moralizadora.” (*Op. cit.*, p. 24 e 25). Se, por um lado, a polêmica em torno da peça revela justamente essa duplicidade, que não é exclusiva de Alencar, mas do romance brasileiro oitocentista, por outro, a discussão que Alencar faz na Advertência e prólogo a *As asas de um anjo* indica uma justificativa estética que, se não elimina a duplicidade, tenta compreendê-la em termos mais literários que morais.

¹⁵⁴ Como afirma Valéria de Marco: “Enquanto que as ‘Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*’ concentram a reflexão quanto a criação da literatura nacional sobre a necessidade de encontrar uma expressão estética para o universo e as lendas indígenas como elemento constitutivo do passado particular do Brasil, *As asas de um anjo* encaminham a discussão para a necessidade de encontrar caminhos para que a arte pudesse representar a realidade social do cotidiano daquele Rio de Janeiro.” (p. 30-31).

isso, parece-me, que Alencar se torna tão resistente à crítica em relação ao epílogo, enfatizando a importância estrutural e lógica para o desenvolvimento da ação¹⁵⁵. Em todo caso, esse movimento argumentativo de Alencar legitima esteticamente e moralmente a representação do vício:

Nas convulsões da matéria humana, no tripúdio dos vícios, na fase a mais torpe da existência social, há sempre no fundo do vaso uma inteligência e um coração; é a razão e o sentimento em tortura; é a luz e o perfume a apagar-se; são as cores da paleta. Se com elas o pincel não desenha sobre o fundo negro um quadro harmonioso, os olhos não sabem ver, ou a mão não sabe reproduzir. (p. 475-476).

A ambiguidade na formulação das relações entre literatura e moral está relacionada ao duplo movimento na argumentação de Alencar para defender sua peça da censura policial. De um lado, há o esforço por parte de Alencar em revelar a adequação da peça à moral pública, enfatizando as lições úteis que os espectadores podem retirar da trajetória de Carolina e dos demais protagonistas; de outro, Alencar argumenta a partir da fatura da obra, chamando a atenção para a dimensão estética da representação do vício. É curioso notar que, sob a luz desse segundo movimento argumentativo, o esforço de Alencar em analisar as diversas instâncias formais da peça – personagem, ação, linguagem, jogo cênico – para provar que não havia ofensa à moral pública pode ser lido também como um modo de evidenciar que o conjunto, na sua articulação interna, elabora uma moralidade. E na medida em que essa moralidade brota da estruturação da obra passa a ser também uma moralidade interna e não externa à obra. O que me interessa destacar, em todo caso, é que, por conta dessa dupla argumentação, há uma *oscilação* no modo como Alencar vê a relação entre literatura e moral: ora, essas duas esferas se confundem e Alencar faz da literatura instrumento de melhoramento social; ora, ele diferencia as esferas estética e ética, assegurando um lugar próprio à

¹⁵⁵ É interessante assinalar uma rasura cometida por Alencar. O artigo que serve de prólogo à edição em livro da peça foi primeiramente publicado em jornal. Entre as duas versões, Alencar exclui os últimos parágrafos do artigo. A razão parece clara: nesses últimos parágrafos, Alencar enfaticamente afirma que “não consent[e] que se mude uma palavra, uma letra, uma vírgula. A minha comédia ficará com está.” (p. 485). Para a edição em livro, Alencar escreve uma advertência em que relativiza essa posição, mostrando-se disposto a exclusão do epílogo: “[...] se algum dia, o que não espero, cessar o interdito policial, entenderem que o epílogo pode prejudicar o efeito cênico, não me oporei a semelhante supressão; antes estimarei que ela se faça, porque será a solução prática da questão de arte que aventou o desenlace da comédia” (p. 477). Essa rasura revela não só a reconsideração de Alencar sobre o que fazer com o epílogo, mas fundamentalmente, a própria relação ambígua de Alencar sobre as relações entre moral e literatura.

arte¹⁵⁶. A oscilação é significativa, pois Alencar está refletindo, ao defender sua peça, sobre o lugar do discurso literário no mundo. Para a historicização da literatura, talvez a principal importância da polêmica sobre *As asas de um anjo*, para além da própria reflexão sobre a natureza mimética da literatura, seja justamente colocar a questão do grau de autonomia do campo literário em relação aos outros campos da atividade humana no Brasil oitocentista. E é justamente essa questão que será retrabalhada por Alencar em sua carreira literária.

¹⁵⁶ Note-se que Machado de Assis, ao tratar do conjunto da obra teatral de José de Alencar, aborda justamente o grau de autonomia da literatura frente à esfera moral, revelando justamente que Alencar, nesse momento de sua carreira, não aparta as duas esferas: “A teoria aceita e que presidiu antes de tudo ao gênero de peças de que tratamos, é que, pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever. Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de mármore*, o *Mundo equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e a *Asas de um anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviram ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não, pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita das *Asas de um anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno?” (ASSIS, Machado de. *O teatro de José de Alencar*. In: *Crítica teatral*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 218-219).

CAPÍTULO 3

SEGUNDA FASE: 1865-1870

É na segunda fase da reflexão crítica de José de Alencar, compreendida entre os anos de 1865 e 1870, que se pode perceber uma delimitação mais clara da esfera literária em relação às demais esferas da atividade intelectual. Nessa etapa, Alencar se dedica a discutir principalmente questões relacionadas à linguagem literária, principalmente por conta da publicação de *Iracema* (1865). É o momento em que o autor retoma e aprofunda as discussões anteriores em torno da relação entre forma literária e mundo a ser ficcionalizado. O aprofundamento se dá a partir da reflexão entre a linguagem literária e o reconhecimento, cada vez maior, da especificidade da matéria local. E não só isso: a forma romance, por exemplo, surge não mais como uma forma literária possível para representar a realidade local, mas como a alternativa mais acertada. Cabe lembrar que *Iracema* nasce do malogro de Alencar em escrever o poema épico “Os filhos de Tupã” (1863). Pode-se dizer, nesse sentido, que se trata do momento em que as formulações de Alencar, sua *consciência da forma*, atingem o que poderíamos chamar de maturidade reflexiva. Isso se deve à percepção que o autor desenvolve, com base na reflexão sobre a linguagem, de que literatura é essencialmente *mimesis*, isto é, *representação*, fazendo com que ele encarasse o discurso literário a partir de suas especificidades, diferenciando-o de outros discursos, como o da história.

3.1. Pós-escrito de *Diva*

A volta de Alencar ao romance na década de 1860 resultou na retomada da discussão sobre a linguagem. É com a publicação, em 1865, da segunda edição de *Diva* – romance solicitado pelo editor B-L. Garnier após o sucesso de vendas de *Lucíola* (1862) – que Alencar resolve responder a algumas críticas acerca da presença de

“ressaios das modas parisienses”¹⁵⁷, isto é, de galicismos em seus dois últimos livros. Em sentido mais amplo, a reflexão de Alencar visa a combater certa “escola ferrenha, que já vai em debandada, mas há cerca de vinte anos tão grande cruzada fez em prol do *classismo*” e que tem por objetivo fazer com que os autores em meados do século XIX escrevam “naquela mesma frase singela da adolescência da língua, quando a educavam os bons escritores dos séculos XV e XVI.” (p. 312). É a partir dessa situação que o autor elabora algumas observações acerca da linguagem literária pelas quais deseja “ser julgado em matéria de estilo quando publique algum outro volume.” (p. 314).

Alencar expressa, de saída, a ideia central de suas observações que é, como bem notou Valéria de Marco, o pressuposto de que a língua é um “fator social inserido na história” e, portanto, “um órgão vivo do corpo social”¹⁵⁸:

Entendo que sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas ideias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores. (p. 311).

Trata-se de uma posição bastante progressista na medida em que a visão de Alencar sobre a língua francamente se contrapõe aos “clamores da gente retrógrada, que a pretexto de classismo aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente”, pois para ele, Alencar, “a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução.” (p. 311)¹⁵⁹. Nesse sentido, Alencar defende que a língua sofre

¹⁵⁷ ALENCAR, José de. “Pós-escrito de *Diva*”. In: _____. *Lucíola. Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951, p. 314. Todas as demais citações são retiradas desta edição. Indico somente o número da página.

¹⁵⁸ MARCO, Valéria de. Op. cit, p. 33 e 34.

¹⁵⁹ O caráter progressista da posição de Alencar sobre a linguagem se torna mais evidente quando o contrastamos com o caráter normativo-conservador das críticas sobre os galicismos nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios* ou mesmo em certas observações em “O estilo na literatura brasileira”. O “Pós-escrito de *Diva*”, nesse sentido, representa uma mudança drástica de posicionamento, ainda que possamos encontrar certas continuidades de reflexão, como pretendo demonstrar. Essa visão progressista é retomada e reforçada em “O nosso cancioneiro” (1874). Alencar, ao se voltar para o cancioneiro popular, defende abraçar “o instrumento das ideias” não só no plano lexical, mas também do da sintaxe. A diferença fundamental na posição progressista de Alencar em “O nosso cancioneiro” está no fato de ele, em uma atitude mais radical e crispada, enfatizar a preferência na recuperação e aproveitamento literário da linguagem popular em detrimento do registro culto, policiado pelos gramáticos: “Disse Garrett que o povo também é clássico. Penso eu que devia dizer – o primeiro dos clássicos e igualmente dos gramáticos”. E mais a frente: “Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele

transformações inevitáveis em seus mais diversos âmbitos – lexical, semântico, sintático – que não permitem, no âmbito literário, a preservação do estilo quinhentista. O que não quer dizer que o autor legitime qualquer mudança na língua. Ao contrário, para ele há balizas claras nas línguas que permitem reconhecer sua expansão natural e necessária das exagerações que naturalizam “quanta palavra inútil e feia ocorre ao pensamento tacanho dos que ignoram o idioma vernáculo” (p. 311).

São justamente essas balizas que Alencar se esforça em evidenciar de modo a defender, em sentido estrito, suas inovações na esfera literária, e, em sentido amplo, sua concepção progressista sobre a linguagem. Para Alencar, o processo de expansão e transformação da língua se pauta pelo acompanhamento, na esfera mundana e na literária, às tendências do momento histórico e do contexto social em que ela se encontra. Diz Alencar:

Não é obrigando-a a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que porventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das ideias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se. (p. 311).

Ou seja, as mudanças pelas quais as línguas passam estão relacionadas às demandas que o próprio processo de modificação do contexto social e histórico impõe. Nesse sentido, Alencar comenta que “[c]riar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas” (p. 311-312) são algumas das demandas que permitem a modificação das línguas – e, no limite, justificam as inovações alencarianas. As mudanças de aspirações e hábitos através do tempo possibilitam também o surgimento de “algumas novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes”, “substituindo aquelas dicções que, por antigas e desusadas caducam” (p. 312). Em suma, a língua muda porque os contextos social e histórico mudam. E a literatura, dada a sua natureza mimética, segundo a perspectiva de Alencar, inevitavelmente incorpora essas mudanças – em um registro estético, como ele bem enfatiza.

entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos./ Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das ideias.” In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974, p. 160. v. 1.

Para explicar suas inovações linguísticas, José de Alencar aduz ainda outro argumento, complementar ao anterior, e que está relacionado à comunicabilidade. A linguagem literária, segundo Alencar, precisa operar mudanças de modo a estabelecer um canal de comunicação com o público:

A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das ideias: a primeira é uma arte, a segunda é um simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as ideias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece. (p. 312).

A comunicabilidade com o público, entretanto, não pressupõe a *reprodução* da linguagem utilizada no dia-a-dia. Ainda que “na substância a linguagem há de ser a mesma”, José de Alencar assinala a diferença em relação à linguagem literária, que está “na forma e expressão”. É uma clara reafirmação de que a literatura faz um uso diferenciado da palavra. A diferenciação se pauta por aquele trabalho com a linguagem, próprio do texto literário, tratado anteriormente por Alencar em uma visada retórico-prescritiva, que explora os sentidos da palavra, “as nuances do pensamento”, e ao mesmo tempo orna o discurso. É importante perceber que, nessa altura da discussão, a reflexão sobre a linguagem leva Alencar a reconhecer não só a delimitação dos papéis entre “autor” e “público”, como também a estabelecer uma relação de mão dupla entre eles: este dá o influxo necessário das mudanças linguísticas que ocorrem ao longo do tempo; aquele opera, no campo literário, as mudanças necessárias para a criação de obras de arte. Diz Alencar:

Em conclusão, o público e o escritor exercem uma influência recíproca; e essa lei tem um exemplo muito frisante em um fenômeno físico. A atmosfera atrai os átomos que sobem das águas estagnadas pela evaporação, e depois os esparze sobre a terra em puro e cristalino rocío. São da mesma forma as belezas literárias dos bons livros; o escritor as inspira do público, e as depura de sua vulgaridade. (p. 313).

Embora a linguagem literária deva acompanhar as mudanças linguísticas do mundo cotidiano, Alencar frisa a importância do trabalho com a linguagem por parte do escritor. E é justamente porque a obra literária pressupõe exploração no campo da linguagem que José de Alencar não exclui o legado do estilo quinhentista. Pelo contrário, ele o encara também como um manancial a ser aproveitado, “uma fonte”, como ele já havia comentado em “O estilo na literatura brasileira”:

O estilo quinhentista tem valor histórico; é um estudo de costumes, que no romance do gênero adquire subido valor, como o provaram Alexandre Herculano e Rebelo da Silva. Fora disso é apenas uma fonte, mas não exclusiva, onde o escritor de gosto procura as belezas de seu estilo, como um artista adiantado busca nas diversas escolas antigas os melhoramentos por elas introduzidos. (p. 313-314).

Pode-se dizer, nessa ordem de ideias, que “o verdadeiro *classismo*” para Alencar se constitui das palavras ou frases que se recomendem “por sua utilidade ou beleza, a par da sua afinidade com a língua portuguesa e de sua correspondência com os usos e costumes da atualidade” (p. 314-315), pouco importando se elas estão ou não dicionarizadas, se foram ou não inventadas. As notas explicativas sobre as inovações linguísticas em *Lucíola* e *Diva* – que são, em essência, sobre a criação de novas palavras – se pautam por essas condições elencadas para a criação de novas formas de expressão literária. É importante notar, em meio à reflexão de Alencar, que está na base do trabalho com a linguagem justamente a necessidade expressiva em dar conta de uma realidade local, visto que Alencar não perde de vista o contexto histórico e social na reflexão, que se impõe e pede entrada no campo literário. Trata-se, em certo sentido, de uma retomada das preocupações expressivas, que encontramos em “O estilo na literatura brasileira”, de adequar recursos formais e conteúdo a ser figurado. Essa retomada, nos anos de 1860, revela que, depois de ter percebido que o romance deveria substituir a antiga epopeia e que a literatura deveria se voltar para a representação da realidade, Alencar intuiu justamente a inevitável necessidade de forjar *uma nova linguagem* que acompanhasse o surgimento de um novo modo de representar o mundo local¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Diria que o esforço de reflexão teórica de José de Alencar pode ser entendido como a narrativa do surgimento do romance no Brasil. Perceba-se a analogia que se pode fazer com a ascensão do romance na Inglaterra. Ian Watt, uma dos principais estudiosos do romance inglês do século XVIII, formula, ao historicizar a forma romance, o conceito de *realismo formal*. Trata-se, em linhas gerais, da descrição dos quesitos formais que permitiram a emergência de uma forma que veio substituir os valores estéticos de certa tradição clássica. Dentre os vários aspectos apontados pelo autor, destacam-se as qualidades intrínsecas do romance (personagem individualizada, tempo e espaço específicos, etc.), que estariam em sintonia com os valores sociais emergentes do período (o individualismo burguês); bem como a representação do mundo cotidiano (o realismo, base de todo romance) e a elaboração de uma linguagem próxima ao registro contemporâneo, isto é, adequada a esse mesmo mundo cotidiano ficcionalizado. Ao leitor atento, fica evidente que a trajetória de Alencar até aqui foi um gradativo processo de descoberta dos principais aspectos que possibilitaram, no Brasil, a ascensão do romance no mundo moderno. A coincidência pode ser explicada, em parte, pelo fato de Alencar ser um ávido leitor de romances. O que me interessa destacar, entretanto, é que a “descoberta” dos corolários dessa forma literária se dá pela atenção cuidadosa de Alencar em dar expressão à realidade local. Pelo menos, é assim que a reflexão se

O grande *insight* do “Pós-escrito de *Diva*” – que vinha se anunciando timidamente nas reflexões críticas anteriores – é justamente uma matização, sutil e importante, na afirmativa de que a linguagem precisa se ajustar às demandas que a realidade local a ser estilizada impõe ao artista. Para se perceber essa matização, é importante notar primeiramente que, para rebater as acusações dos críticos, Alencar está muito preocupado, nesse pós-escrito, em defender uma atualização da linguagem literária. Todo o movimento argumentativo de Alencar vincula a linguagem literária ao momento histórico do artista e do público: “na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as ideias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece.” (p. 312) (grifo meu). O que me parece digno de nota é que essa visão atualizada da linguagem literária é formulada em função da matéria local a ser ficcionalizada. Ao defender-se das acusações lançadas contra *Lucíola* e *Diva*, Alencar está refletindo sobre o estilo no romance de costumes, cuja matéria ficcional é urbana e contemporânea. Nesse sentido, é claro que essa reflexão sobre a atualidade da linguagem literária, em tese, não se aplica ao romance histórico: para essa matéria, Alencar defende o uso do estilo quinhentista, ainda que com parcimônia, como já havia afirmado em “O estilo na literatura brasileira”. Nesse sentido, ao enveredar pelo romance urbano, depois das experiências com o romance indianista e histórico, *O guarani* (1856) e *As minas de prata* (1865-66), Alencar aprofunda a reflexão teórica sobre a linguagem na medida em que a matéria local se revela em suas especificidades. O que eram considerações gerais sobre o estilo, nos textos anteriores, passa a ser, então, considerações matizadas a depender da matéria local a ser ficcionalizada¹⁶¹.

apresenta quando acompanhamos as formulações de Alencar cronologicamente. Digamos que ao mentar em como representar a realidade local, Alencar descobre/enuncia os corolários do romance. No limite, pode-se dizer que Alencar não pensa a realidade local a ser ficcionalizada somente a partir do romance; mas, ao contrário, pensa o romance a partir da realidade local. Quais são as implicações dessa inversão? Diria que isso faz com que o “realismo formal de Alencar” possa ser entendido como uma configuração específica do realismo na medida em que ele precisa representar uma realidade a partir de um arsenal formal descoberto/forjado aos poucos e não imposto de saída, como sugere nossa tradição crítica.

¹⁶¹ É importante chamar a atenção, nessa ordem de ideias, para o sentido que a *natureza* possui no discurso crítico de Alencar ao longo do tempo. Em um primeiro momento, pode-se dizer que a natureza é elemento de inspiração do poeta e de diferenciação brasileira, nossa cor local – um lugar-comum do Romantismo, já apontado por nossa tradição crítica e que remonta às considerações de Ferdinand Denis. Em um segundo momento, a natureza se torna, no desenvolvimento do projeto alencariano, elemento que permite a entrada da historicidade e da especificidade da formação social brasileira. Não à toa, a natureza acaba funcionando de modo ambíguo no discurso ficcional.

A partir desse pós-escrito, Alencar incorpora na formulação de suas reflexões críticas sobre a linguagem, de modo mais evidente, o caráter heterogêneo da realidade local que advém de nossa formação histórica heteróclita. Ao estabelecer a relação, no plano reflexivo, entre especificidade da matéria e trabalho com a linguagem, Alencar tem a oportunidade, nos textos críticos subsequentes, em dar um passo a mais na reflexão ao formular uma questão que já havia sido intuída, mas não compreendida em suas consequências nos textos anteriores, em especial nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Trata-se de uma questão importante não só para o projeto literário de Alencar, mas para a literatura brasileira de modo geral. A pluralidade da matéria ficcional colocou no horizonte de discussão de Alencar a problemática de como dar voz ao *outro* – isto é, aos elementos diversos que compõem a nação. É justamente essa reflexão, entre outras, que encontramos nos textos críticos que acompanham *Iracema*.

3.2. Carta ao Dr. Jaguaribe

Iracema (1865) representa, do ponto de vista literário, um dos momentos em que toda a reflexão teórica de Alencar se materializa, de modo bem acabado, em uma obra. Machado de Assis, em uma das primeiras críticas sobre o romance, reconhece em Alencar um autor “com uma rara consciência literária” e percebe em *Iracema* um “fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência”¹⁶². Nesse sentido, pode-se dizer, ainda que não se trate aqui de demonstrar com análise cerrada, que esse romance é um dos grandes momentos de síntese na carreira de Alencar em que a obra de arte concretiza, no plano estético, as reflexões que o autor vinha desenvolvendo no plano teórico. E a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, presente ao final do romance, revela justamente o esforço de Alencar em fazer de *Iracema* uma obra que é o resultado de uma longa reflexão teórica.

José de Alencar reconstrói nessa carta-epílogo o modo como o romance *Iracema* foi concebido. A origem remonta a um comentário de Alencar na polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*. A passagem é a seguinte: “as tradições dos indígenas dão

¹⁶² ASSIS, Machado. *Iracema*. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 82-83.

matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído e aparato, como modesto fruto de suas vigílias”. Esse comentário criou certa expectativa em torno de Alencar que, metido em brios, resolve escrever um poema épico – ou, para usar a expressão do autor, “uma heróida que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes”¹⁶³ – e que, como se sabe, ficou inacabado¹⁶⁴. O que causou a interrupção do poema foi justamente o problema em dar expressão literária aos indígenas – coisa que Alencar já havia notado nos esforços anteriores ao seu:

(...) lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas. (p. 81).

Note-se que, para Alencar, o problema central na escrita do poema é forjar uma linguagem adequada para figurar a temática indianista que não truncasse o texto, estivesse em harmonia com a língua portuguesa e fosse, principalmente, verossímil. Diante de tal dificuldade em dar voz ao *outro*, Alencar relata que apostou em uma “investigação laboriosa das belezas nativas feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários” cujo deleite era “a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira” (p. 81). Entretanto, Alencar, em meio ao minucioso trabalho formal, se dá conta de que talvez surja uma segunda dificuldade para seu poema épico: a compreensão adequada do resultado artístico por parte da crítica e do público.

Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d’ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?

E sobre esse, logo outro receio:

A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados, seriam apreciados em seu justo valor, pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna? (p. 81).

¹⁶³ ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979, p. 79. Todas as demais citações são dessa edição. Limito-me a indicar o número da página a partir de agora.

¹⁶⁴ Trata-se de “Os filhos de Tupã”. Os três primeiros cantos foram publicados pela primeira vez na Revista da Academia Brasileira de Letras.

O questionamento de Alencar, embora sugira certo desejo de reconhecimento por parte do público e da crítica, aponta fundamentalmente para a preocupação com a comunicabilidade de seu poema. Ele parece preocupado, como no “Pós-escrito à *Diva*”, em forjar uma expressão literária inteligível ao público, mas vê nos versos um empecilho para a compreensão da obra. É interessante notar que, ao evocar os modos de expressão da literatura moderna, o temor de Alencar se constitua a partir da familiarização do público com modos de representação que não estão relacionados ao poema épico. Mais do que isso: há um receio de que a literatura moderna jogue sombra no resultado de seu árduo trabalho formal em compor “Os filhos de Tupã”. Nesse sentido, diria que o receio de Alencar em “perder inutilmente [seu] tempo a fazer versos para caboclos” (p. 82) revela, no fundo, a percepção do descompasso entre a forma literária adotada e o repertório literário com o qual o público estaria familiarizado. É por conta disso que, depois de considerar algumas soluções do problema, Alencar resolve escolher uma forma literária que pareça ter algum atrativo ao público: o romance (p. 83). E a razão, é claro, vai mais além. O romance parece possuir recursos formais que possibilitam o melhor entendimento da expressão literária que Alencar pretende forjar:

Em um desses voveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa. (p.82-83).

Como nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*, Alencar percebe no romance a forma ideal para a expressão literária do novo mundo. É significativo, nessa ordem de ideias, que, a despeito da promessa em terminar o poema caso o público aprovasse o romance, Alencar nunca tenha finalizado “Os filhos de Tupã”. Nesse sentido, a “Carta ao Dr. Jaguaribe” revela, por conta dessa solução estética encontrada por Alencar, que *Iracema* é o resultado de uma formulação teórica (e também prática, pois o autor já estava no sexto romance), que vinha se desenvolvendo desde os primeiros anos de sua atividade intelectual: “Este livro é pois um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional” (p. 83). É importante destacar que *Iracema* é o resultado da reflexão teórica de Alencar, as “[suas] ideias a respeito da literatura nacional”, em pelo menos mais dois sentidos.

O primeiro é tocado lateralmente na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, mas, mesmo assim, não é menos importante. O assunto do romance, como se sabe, deriva de um desejo do autor em aproveitar as lendas e tradições do Ceará e da recuperação de uma biografia de Camarão, que Alencar escreveu nos tempos de estudante em São Paulo e que foi publicada na revista *Ensaio literários*, a mesma revista em que saiu “O estilo na literatura brasileira”. Ou seja, o romance repousa em um argumento histórico, apresentado em detalhes nas notas, e que está relacionado à fundação do Ceará. Embora embasado em dados documentais, Alencar claramente borra as fronteiras entre história e ficção em *Iracema*. O autor funde o argumento histórico com “o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher” (p. 83), demonstrando, consciente ou inconscientemente, pouco importa, claramente a primazia da ficção sobre a história em seu romance. Note-se, para perceber essa primazia, que o argumento histórico desaparece no romance diante do amor entre Iracema e Martim, fazendo do livro uma *lenda do Ceará*. É o que Machado de Assis também notou:

Há um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra de imaginação. Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma ação interessante, episódios originais, e mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema.¹⁶⁵

O que me interessa destacar é o modo como o romance se relaciona com o dado documental. Ao colocar em segundo plano o argumento histórico de uma narrativa que tenta reconstituir a fundação do Ceará, revela-se, ao contrário do que a tradição crítica tem sugerido, uma clara concepção de que a ficção não está subordinada à história e, portanto, possui regras próprias. É, se não for forçar a nota, um claro reconhecimento dos domínios próprios da arte¹⁶⁶. O intuito não é documentar a realidade histórica e linguística, mas elaborar uma narrativa fundacional no plano da ficção pela linguagem.

¹⁶⁵ ASSIS, Machado. *Iracema*. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 76.

¹⁶⁶ Para se ter ideia da primazia da ficção sobre a história, revelando, portanto, certa autonomia do campo artístico em relação as demais áreas do conhecimento, é interessante notar um comentário de Alencar na “Advertência” de *Ubirajara* (1874), o livro-irmão de *Iracema*. Alencar confronta o romance com o discurso historiográfico, no qual ele se baseia, de modo a explicar possíveis inverossimilhanças na narrativa. Para tanto, o gesto de Alencar é desqualificar o discurso historiográfico: “Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, se não de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviram de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida”. E prossegue mais a frente: “Releva ainda notar, que duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com

A experiência linguística em *Iracema* é um claro resultado da reflexão sobre a linguagem que Alencar vinha desenvolvendo desde o seu primeiro artigo, “O estilo na literatura brasileira”. Ao entroncar-se à reflexão, pode-se dizer que a “Carta ao Dr. Jaguaribe” representa um salto qualitativo na teorização de Alencar. O reconhecimento do problema em dar expressão literária aos indígenas e as soluções formais encontradas por Alencar em *Iracema* fizeram com que o autor conseguisse não só realizar uma obra-prima, como formular a grande questão para a formação de uma literatura brasileira:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.

É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (p. 81).

A especificidade literária do país recém-independente não repousa exclusivamente em um critério temático, como tem afirmado grande parte de nossa tradição crítica. José de Alencar desloca a questão da nacionalidade para o campo da linguagem. Trata-se de uma “proposta de recriação literária da linguagem indígena”,

outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem os selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da sua catequese; os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios./Faço estas advertências para que ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes, não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas.”. In: ALENCAR, José de. *Iracema. Ubirajara*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 333 e 334. A desqualificação de Alencar serve para justificar o caráter nobre e elevado dos indígenas no romance. O movimento argumentativo é não só contrapor os discursos da ficção e da história, como equipará-los na produção de conhecimento; pois ao frisar as deficiências do discurso historiográfico, Alencar não só minimiza a credibilidade histórica, como abre caminho para se acreditar na versão ficcional do romance como mais uma versão entre outras, talvez a mais justa e crível. Anos mais tarde, na polêmica com Nabuco, Alencar assume uma posição mais moderada na relação entre história e ficção, fazendo da separação desses dois discursos algo bem menos conflituosa. Esse reposicionamento denota, parece-me, a oscilação da reflexão de Alencar em relação aos domínios próprios da arte: “Para mim essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida./ O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação esurge (sic) por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história.” (p. 29).

como bem notou Maria Cecília Boechat, que “articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem: a literatura brasileira constitui-se, antes, nos domínios da forma, a pátria da língua”¹⁶⁷. E, ao deslocar a questão para os domínios da forma, José de Alencar percebe, como notou Fernando C. Gil, que “a natureza desta matéria pressupõe, em algum grau, a incorporação do outro” e “que tal posição é, sobretudo, um artifício artístico obtido por meio da linguagem”¹⁶⁸. Esse é o salto qualitativo na reflexão de José de Alencar. O projeto romântico de uma “literatura extensiva”, para usarmos de uma expressão de Antonio Candido, colocou para Alencar o problema em como dar voz ao indígena, ao sertanejo, ao pobre, ao escravo, etc., e que deveria ser resolvido no plano da linguagem como artifício literário, no limite, como ficção¹⁶⁹. E é justamente por encarar o trabalho com a linguagem como artifício necessário à nacionalidade da literatura que José de Alencar radicalizaria ainda mais a suas ideias em torno da língua que se fala no Brasil no “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”, que é mais um capítulo, e muito importante, da reflexão de Alencar sobre a linguagem.

¹⁶⁷ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais*. O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 28. José de Alencar, em “O nosso Cancioneiro”, volta a afirmar a relação entre linguagem e nacionalidade: “Agora que já satisfiz o desejo de dar a lume, sob seu patrocínio, essa rapsódia cearense, podia aproveitar o ensejo para deduzir dela considerações mui cabidas na questão da nacionalidade da nossa literatura, que em meu conceito envolve necessariamente a da modificação da língua.” (In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974, p. 174. v. 1).

¹⁶⁸ GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014, p. 38-39.

¹⁶⁹ A reflexão crítica de Alencar em “O nosso cancioneiro” (1874) pode ser compreendida como um dos momentos em que a relação entre trabalho com a linguagem e a representação da alteridade é formulada de modo mais claro. O interesse de Alencar pelo cancioneiro popular, no qual “sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação” (p. 156), não está somente no assunto e na linguagem que poderiam servir de base para os seus romances – e que, de fato, serviram para a escrita de *O sertanejo* (1875). José de Alencar está muito interessado na forma de representação da cantiga “O rabicho da Geralda”. Perceba-se o interesse de Alencar não só na estrutura do texto como no fato de a narração estar na perspectiva do boi. Digamos que o cancioneiro popular permite a Alencar refletir, de modo um pouco mais aprofundado, sobre a alteridade na literatura brasileira. Remeto o leitor, principalmente, às cartas I e IV.

3.3. Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*

À publicação de *Iracema*, seguiu-se uma ampla recepção crítica. Dentre as principais, destaque-se o célebre artigo de Machado de Assis, *Iracema*; o estudo crítico de Pinheiro Chagas, “Literatura Brasileira – José de Alencar”; os artigos de Antônio Henriques Leal, posteriormente ampliados e reunidos em *Lucubrações*; e as considerações críticas de Semprônio, pseudônimo de Franklin Távora, nas *Cartas a Cincinato*. O sucesso de *Iracema* fez com que, poucos anos mais tarde, em 1870, a editora Garnier publicasse a segunda edição, que “modifica e melhora muito o texto da primeira”, segundo Gladstone Chaves de Melo, e é acompanhada de um pós-escrito¹⁷⁰. José de Alencar aproveita o momento para responder às críticas recebidas, especificamente às de Pinheiro Chagas e A. Henriques Leal, e firmar em definitivo sua reflexão sobre a linguagem literária – *o seu estilo*.

O pós-escrito se abre com algumas observações sobre os problemas tipográficos que os livros de Alencar sempre enfrentaram. O primeiro movimento de Alencar é reconhecer a “incerteza que reina sobre a ortografia da língua portuguesa” e o fato de nossas “tipografias em geral não [terem] bons revisores” (p. 99)¹⁷¹. Por conta disso, há toda uma preleção sobre o uso da crase e do pronome reflexivo *se*, a diferença entre *ão* e *am*, entre outros detalhes menores de fixação ortográfica e de gramática. É um gesto defensivo por parte de Alencar para separar aquilo que são gralhas tipográficas, ou falta de consenso, do que são alterações conscientes realizadas no âmbito artístico. Explica-se aí, talvez, a razão de Alencar insistir, a partir da segunda edição de *Diva*, em escrever

¹⁷⁰ É Alencar que nos informa do sucesso de *Iracema*: “De todos os meus trabalhos deste gênero nenhum havia merecido as honras que a simpatia e a confraternidade literária se esmeraram em prestar-lhes. Além de agasalhado por todos os jornais, inspirou a Machado de Assis uma de suas mais elegantes revistas bibliográficas./ Até com surpresa minha atravessou o oceano e granjeou a atenção de um crítico ilustrado e primoroso escritor português, o Sr. Pinheiro Chagas, que dedicou-lhe um dos seus ensaios críticos.” (Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 73. v. 1).

¹⁷¹ Diz Alencar em *Como e porque sou romancista*: “Ninguém sabe da má influência que tem exercido na minha carreira de escritor, o atraso de nossa arte tipográfica, que um constante caiporismo torna me péssima para mim./Se eu tivesse a fortuna de achar oficinas bem montadas com hábeis revisores, meus livros sairiam mais corretos; a atenção e o tempo por mim despendidos em rever, e mal, provas truncadas, seriam melhor aproveitados em compor outra obra.” (Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 72-73. v. 1).

longas notas finais para seus romances, uma espécie de glossário explicativo de suas inovações, que não devem ser “reveladas a pretexto de erros tipográficos”, pois “comet[eu]-as muito intencionalmente.”¹⁷².

Feita a diferenciação, Alencar enfrenta “a reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado” (p. 105). Uma das refutações está relacionada “a cansada censura do *estilo frouxo e desleixado*, especialmente a propósito do *Guarani*” (p. 114), feita por Antônio Henriques Leal. A reclamação do crítico maranhense se formula a partir da valorização que ele faz do estilo clássico. Embora reconheça que esse estilo “tem sua beleza histórica”, Alencar nota que ele “está bem longe de prestar-se ao perfeito colorido da ideia. Há energias de pensamento e cintilações do espírito, que é impossível exprimir com semelhante estilo” (p. 115). E para tanto Alencar analisa o trecho inicial do capítulo 7 da primeira parte de *O guarani* para mostrar que o “estilo frouxo e desleixado” se presta a fazer uma construção plástica da natureza que o estilo clássico não consegue. A rediscussão sobre o estilo clássico, no pós-escrito, implica em um posicionamento mais assertivo por parte de Alencar. Se nos textos anteriores, principalmente em “O estilo na literatura brasileira”, há uma clara tentativa de valorização do estilo clássico; no “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”, Alencar está seguro da inviabilidade de seu uso: “Assim aqueles que censuram minha maneira de escrever, saberão que não provém ela, mercê de Deus, da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola” (p. 117)¹⁷³. O que denota, parece-me, a segurança de Alencar nas opções estilísticas – isto é, *no seu estilo*.¹⁷⁴

¹⁷² In: ALENCAR, José de. *Lucíola. Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951, p. 315.

¹⁷³ Não á toa, Alencar ironiza, em uma nota ao leitor para a segunda edição de *O guarani* (1868), as críticas sobre o estilo frouxo e desleixado de seu romance: “Publicado este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever./ Esta nova edição devia dar satisfação do *empenho, que a extrema benevolência do público ledor, tão minguido ainda, mudou em bem para dívida de reconhecimento.*/ Mais do que podia fiou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera, que para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece o tempo e sobre o tédio de um labor ingrato./ Cingiu-se pois às pequenas emendas que toleravam o plano da obra e o desalinho de um estilo não castigado”. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, v.1, p. 78. (grifo meu).

¹⁷⁴ Não se trata somente de assumir um posicionamento mais assertivo sobre o seu estilo. Os comentários sobre a crítica de A. Henriques Leal revelam uma consciência técnica que, do ponto de vista literário, antecipa, enquanto técnica literária, certos procedimentos da literatura moderna, como o *ready-made* oswaldiano. É Haroldo de Campos, em “*Iracema: uma arqueografia de vanguarda*”, que percebe essa

A outra refutação feita por Alencar se refere ao incômodo de Pinheiro Chagas com “a falta de correção na linguagem portuguesa”, “uma mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais” (p. 105). A defesa de Alencar recupera o argumento central do “Pós-escrito de *Diva*”:

A revolução é irresistível e fatal, como a que transformou o persa em grego e céltico, o etrusco em latim, e o romano em francês, italiano, etc.; há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dois mundos a que pertencemos.

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais. (p. 107).

A diferenciação linguística se deve, como já ficou dito páginas atrás e o excerto acima reforça, à mudança do contexto social e histórico dos dois povos que fazem uso do português. José de Alencar detalha ainda mais essa diferenciação. Para ele, o português no Brasil se modifica por conta não só do contato com “uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas ainda não traduzidas em outra língua” (p. 108) como também por conta do contato com “as tradições indígenas” e com “quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela emigração” (p. 108). É por conta de todo esse contexto social, histórico e étnico que Alencar advoga em favor da transformação natural da língua portuguesa no Brasil: “Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem nesse solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas” (p. 108). Note-se que, por assim dizer, se complexifica, no discurso crítico de Alencar, a realidade local a ser ficcionalizada. Ele não mais se refere à realidade local de modo genérico: ela comparece na reflexão de Alencar em toda a sua pluralidade. O que equivale a dizer, como afirmei páginas atrás, que Alencar percebe que a adequação

relação: “O exemplo que Alencar exhibe no ‘Pós-escrito à Segunda Edição’ de *Iracema*, da ocorrência desse ‘estilo de períodos destacados’ nos próprios clássicos (descrição da ilha do Ceilão por Lucena), é um paradigma *ready-made* de ‘poesia pau-brasil’, tal como Oswald a iria sistematizar nos seus recortes em ‘estilo montagem’ dos anos heroicos do Modernismo.” (p. 136). E, mais a frente, Haroldo de Campos afirma, em tom de filiação um tanto forçada: “É a defesa da escritura assindética, princípio da sublevação da paratáxis contra a hipotáxis, no plano da informação estética, que começa a esboçar-se com o Alencar ‘tupinista’” (p. 137). In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

da linguagem é algo muito mais matizado: depende da especificidade da matéria social e histórica que se faz ficcional. A literatura, nessa ordem de ideias, plasma no plano da linguagem a diversidade da formação histórica brasileira nas suas mais diversas manifestações: indígena, urbana, rural. Esse esforço estilístico possui, pelo menos, duas consequências: por um lado, (a) implicou a problematização do “nacionalismo literário” que encontraremos, no plano reflexivo, em “Benção paterna”; e, por outro, (b) resultou na elaboração, para usar de uma expressão de Machado de Assis, de “certo sentimento íntimo” na obra de Alencar.

3.4. O estilo como “certo sentimento íntimo” em Alencar

Gladstone Chaves de Melo, em *Alencar e a “língua brasileira”*, observa que, apesar do tom polêmico e das formulações radicais, não está no horizonte de discussão de Alencar a criação de uma nova língua, a brasileira, diferente do português da antiga metrópole, como certa parcela da tradição crítica parece afirmar e os termos crispados das formulações alencarianas, principalmente a partir do pós-escrito de *Iracema*, podem sugerir. É interessante notar, nesse sentido, que Gladstone Chaves de Melo, ao analisar do ponto de vista filológico os textos críticos de Alencar, não encontre “nenhuma insubordinação sistemática contra as normas da verdadeira língua literária. Apenas, defesa contra ataques injustos, reação à gramatiquice e a um exagerado e mal compreendido purismo, aceno para algumas inevitáveis diferenças entre o português americano e o europeu”¹⁷⁵.

O que estaria, então, no horizonte de discussão de Alencar? É fato incontestável que José de Alencar operou uma série de inovações no âmbito da linguagem, que estão registradas tanto nas reclamações dos críticos da primeira hora como nas próprias notas e reflexões do autor¹⁷⁶. A resposta a essa pergunta pode ser encontrada em uma observação muito perspicaz de Gladstone Chaves de Melo. A hipótese central do

¹⁷⁵ MELLO, Gladstone Chaves. *Alencar e a “língua brasileira”*. S.l.: Conselho Federal de Cultura, 1972, p. 46.

¹⁷⁶ Remeto o leitor interessado ao estudo filológico de Gladstone Chaves de Melo em que se faz um levantamento e sistematização das inovações linguísticas de Alencar.

filólogo é a de que “Alencar escreveu em *língua* portuguesa com *estilo* brasileiro”¹⁷⁷. Embora essa hipótese esteja inscrita em um campo de discussão específico, que debate a existência de uma “língua brasileira”, interessa-me destacar que Gladstone Chaves de Melo argumenta a partir da ideia de que Alencar se esforçou não em criar uma nova língua, mas em forjar um estilo *específico*. Alencar foi, como bem notou o filólogo, “dos nossos escritores românticos, um dos que mais tiveram preocupação com o estilo, cuidado da expressão. Basta cotejar a primeira e a segunda edição de *Iracema*, para ver um sem-conto de alterações, de novas redações, sempre em busca de melhor expressão”¹⁷⁸. A especificidade do estilo alencariano – que o filólogo mineiro denomina de *brasileiro* – emerge das inovações linguísticas que obedecem a um problema norteador da ficção de Alencar: a necessidade contingente, já assinalada, em dar forma e expressão literária a uma realidade social e histórica heteróclitas.

A reflexão crítica de José de Alencar sobre a linguagem, portanto, aponta para o esforço em elaborar um estilo específico para a literatura brasileira: “poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo.”¹⁷⁹. Nesse sentido, o escritor, como Alencar já havia afirmado nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios* e no pós-escrito de *Diva*, faz uso diferenciado da linguagem no âmbito artístico. O esforço do escritor deve estar concentrado em trabalhar de modo específico com a linguagem para que a obra de arte possa surgir: “eles talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rudo troço de mármore e dele extrai o fino lavor.”¹⁸⁰. E esse trabalho específico, como já ficou dito anteriormente, compreende tanto a exploração dos sentidos, as nuances de pensamento, a ornamentação do discurso, como a especificidade da matéria local e as necessidades expressivas de representação do *outro*. Esse esforço estilístico, que dá forma e expressão à realidade brasileira, erige, ao fim e ao cabo, um mundo ficcional, pois a palavra, na perspectiva de Alencar, possui um caráter criador de um mundo possível. É

¹⁷⁷ MELLO, Gladstone Chaves. *Op. cit.*, p. 35-36.

¹⁷⁸ MELLO, Gladstone Chaves. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁹ ALENCAR, José de. “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”. In: *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979, p. 105.

¹⁸⁰ ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 106.

nesse diapasão que Alencar formula uma estética própria para o romance brasileiro. Esse legado foi muito bem intuído por Ronald de Carvalho na sua tão debatida e debatível *Pequena história da literatura brasileira* (1919):

Aprendemos com ele [José de Alencar] a ter estilo, isto é, a considerar o romance como uma obra de arte, e não simplesmente como um divertimento, um mero jogo de situações, mais ou menos possíveis, ou um punhado de anedotas picantes. Se não bastassem suas qualidades de lirista delicado e sutil, Alencar teria ao menos influído pelo brilho da forma, antes dele descurada, ou melhor, desconhecida em nossa literatura.¹⁸¹

Ronald de Carvalho, em meio aos seus comentários impressionistas, percebe em Alencar o primeiro romancista brasileiro que se preocupou com a *forma*. Embora acachape os predecessores e contemporâneos de Alencar, é curioso notar que Ronald de Carvalho reconheça o valor artístico do trabalho com a linguagem na obra alencariana. O reconhecimento do romance como obra de arte em Alencar antecipa, em certo sentido, ainda que os autores sejam díspares em vários sentidos, principalmente na noção do que seja *forma literária*, a visão de Haroldo de Campos ao recuperar e posicionar *Iracema* na experiência literária brasileira. Para ele, José de Alencar forja um “dispositivo de tradução radical, estranhante”¹⁸² que faz de *Iracema* uma das primeiras provocações experimentais na literatura oitocentista. E isso se deve, para recuperar a discussão na carta-epílogo ao Dr. Jaguaribe, ao esforço de Alencar em moldar na “língua civilizada” “à singeleza primitiva da língua bárbara” de modo que “o poeta brasileiro” possa “traduzir em sua língua as ideias rudes e grosseiras dos índios”¹⁸³. O resultado desse esforço, como bem notou Haroldo de Campos, é “uma *razzia* ‘barbarizante’, que arruína a pureza do idioma dominante, civilizado, dobrando-o à ‘fantasia etimológica’ (a expressão é de Cavalcanti Proença) da ‘expressão selvagem’”¹⁸⁴. E por conta da radicalidade estética de *Iracema*, Haroldo de Campos consegue rastrear continuidades na poesia pau brasil, na prosa de Mário e Oswald de Andrade e

¹⁸¹ CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1925, p. 283.

¹⁸² CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, s.d., p. ?

¹⁸³ ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979, p. 81.

¹⁸⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. cit.*, p. 133.

em “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Alencar é, nessa perspectiva, um claro precursor, como se pode perceber, da literatura vanguardista do século XX¹⁸⁵.

Embora possamos questionar os elogios de Ronald de Carvalho e o modo como Haroldo de Campos posiciona José de Alencar na tradição literária, o que me interessa destacar é justamente certo reconhecimento da *consciência da forma* em Alencar por certa parcela diminuta da crítica brasileira, que não forma coro nem se faz escutar dentro de nossa tradição. A consciência da forma emerge justamente porque Alencar está preocupado em dar expressão literária para a matéria local – ou se se preferir a fórmula genérica do autor: em criar o estilo mais adequado à literatura brasileira. Essa preocupação em dar forma e expressão parece ser uma das questões centrais para o surgimento de obras duradouras, para a criação de uma literatura madura. É o que nota Antonio Candido, no ensaio “No raiar de Clarice Lispector”:

numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, – não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecer. Enquanto

¹⁸⁵ Mário de Andrade, em “O movimento modernista”, afirma que “o direito de pesquisa estética e atualização universal da criação artística”, dois dos princípios fundamentais do Modernismo heroico, podem ser encontrados em certa parcela do Romantismo brasileiro, “um movimento espiritual”, “que foi absolutamente ‘necessário’” no Brasil: “Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte” (p. 240). Para além do próprio caráter revolucionário dos dois movimentos, Mário de Andrade localiza, nas experiências com a linguagem, o ponto de contato entre Romantismo e Modernismo brasileiros. E é nesse aspecto que Mário de Andrade se vincula a José de Alencar: “Si [Mário, o escritor] os praticou [os brasileirismos] (um tempo) foi na intenção de por em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintáxico. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáxicas que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso decerto ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão” (p. 237-238). Pode-se dizer que Mário de Andrade reconhece certa continuidade entre a sua obra e a obra de José de Alencar no plano das pesquisas estéticas. Perceba-se, nesse sentido, que Mário de Andrade reconhece, como Alencar, não só a necessidade de recuperar certa “natureza característica” do português no Brasil para servir de matéria-prima para a literatura, como localiza no campo da sintaxe, mas do que no vocabular, o lugar onde se deve procurar essa matéria. É claro que essa continuidade também está relacionada à sensação, um bocado pessimista, de Mário de Andrade sobre a incompletude da pesquisa estética no campo da linguagem, “tão prematura como no tempo de José de Alencar” (p. 237), que reduziu tudo, devido à “ausência de órgãos científicos adequados”, a “manifestações individuais” (p. 235). A reclamação é bem alencariana, se lembrarmos das queixas que abrem o “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”. ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta para coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada mais sólido do que a literatura periférica, ou seja, a que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir pôr a mão nele. Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura.

186

Pelo que ficou dito até aqui, pode-se dizer que José de Alencar é um dos primeiros romancistas em que, como formula Antonio Candido numa terminologia que lembra muito as formulações do próprio Alencar, “o pensamento afin[a] a língua e a língua sug[ere] o pensamento por ela afinado”. Pode-se dizer ainda mais: o modo como Alencar “pensa o material verbal” obedece, pelo menos como proposta teórica, à síntese, levantada por Candido, de afetividade e observação para a criação de suas obras. Para tanto, lembre-se que a noção de estilo em Alencar se define, em certo sentido, como a expressão de uma subjetividade, sem abrir mão da realidade local que se impõe a sensibilidade artística. É o que permeia a reflexão do autor principalmente em “O estilo na literatura brasileira” e nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*. Mais do que isso, entretanto, diria que a síntese entre “afetividade” e “observação” está na percepção de Alencar em dar voz ao *outro* por meio do trabalho com a linguagem. *Iracema*, nesse sentido, é talvez o melhor e mais bem acabado exemplo dessa síntese.

Nessa ordem de ideias, interessa-me destacar que o esforço estilizador de Alencar comporta um dado importante para a compreensão de sua obra: *a criação de um modo de ver o mundo*. Ao posicionar-se deliberadamente na perspectiva da matéria local, por meio da linguagem, Alencar encontra a oportunidade, no plano da reflexão e, diria, da ficção, um modo específico de ver e representar a realidade local. Com efeito, o trabalho com a linguagem, para Alencar, resultava em uma individuação que garantiria certo traço distintivo, brasileiro, na literatura: “Depois da independência, se não antes, começamos a balbuciar a nossa literatura, pagamos, como era natural, o tributo à imitação, *depois entramos a sentir em nós a alma brasileira, e a vazá-la nos escritos, com a linguagem que aprendemos de nossos pais.*”¹⁸⁷. O desejo em forjar uma linguagem que se adequasse ao mundo a ser representado resultou, como todo gesto de

¹⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 126.

¹⁸⁷ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974, p. 174. v. 1, p. 176. Grifo meu.

linguagem, na construção de um modo de ver e sentir esse mesmo mundo. É esse o resultado, parece-me, do esforço em dar voz ao *outro* por meio do trabalho com a linguagem. Machado de Assis percebeu esse aspecto que decorre do estilo alencariano:

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e sentir que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas. O mais francês dos trágicos franceses é Racine, que só fez falar aos antigos. Schiller é sempre alemão, quando recompõe Filipe II e Joana D'Arc. O nosso Alencar juntava a esse dom a natureza dos assuntos, tirados da vida ambiente e da história local. Outros o fizeram também; mas a expressão do seu gênio era mais vigorosa e mais íntima. A imaginação, que sobrepujava nele o espírito de análise, dava a tudo o calor dos trópicos e as galas vistosas de nossa terra.¹⁸⁸

Apesar da leve crítica sobre o espírito de análise, Machado de Assis não está longe de reconhecer na obra de Alencar um representante da famosa súpula que orienta o citadíssimo ensaio “Literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873):

Não há dúvidas 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.¹⁸⁹

A reflexão teórica de Alencar sobre o estilo formula gradativamente a questão que Machado de Assis brilhantemente sintetiza anos mais tarde em seu “Instinto de nacionalidade”. Trata-se de uma aproximação muito significativa, pois permite inferir o papel que José de Alencar cumpre para a formação do romance brasileiro. De modo esquemático, diria que Alencar elabora, de “O estilo na literatura brasileira” ao “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”, uma forte consciência sobre a forma literária. E isso não diz respeito somente à consolidação da forma romance no Brasil. A consciência formal de Alencar, à medida que aprofundava a reflexão acerca da linguagem, o levou a perceber que a literatura é *representação* – o que imprime uma marca de modernidade literária na reflexão crítica de Alencar. É sugestivo nesse sentido que a preocupação em encontrar uma expressão adequada à realidade local resultou, por exemplo, na

¹⁸⁸ ASSIS, Machado de Assis. “A estátua de José de Alencar”. In: *Páginas recolhidas*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 283-284. v. 15.

¹⁸⁹ ASSIS, Machado de Assis. Literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 135.

percepção de que a presença da cor local em si não bastaria para garantir a nacionalidade da literatura brasileira. Recorde-se, para tanto, os comentários sobre a presença da cor local n'A *confederação dos Tamoios* em que Alencar encontra impropriedades na representação; ou ainda, a formulação, na "Carta ao Dr. Jaguaribe", em que Alencar assinala que a nacionalidade literária estaria garantida não só no tema, mas também no arcabouço estilístico que as línguas indígenas poderiam oferecer. Seria necessário forjar um estilo adequado. E é aí que reside a aproximação com a súpula machadiana: ao representar a matéria local – no limite, o *outro* – por meio da pesquisa sobre a linguagem, Alencar constrói um dispositivo estético, cuja historicidade inerente à matéria e ao próprio processo de representação (ou se se preferir, *estilização*) se torna elemento mesmo do texto e faz do escritor "homem do seu tempo e do seu país". Ou seja, não basta declarar o real, que seria o nacional, mas elaborar um modo de representar esse real-nacional. É na voragem do olhar alencariano sobre a realidade brasileira – um olhar que traz consigo a preocupação em como representar o que se vê – que encontramos a força artística que objetiva na obra literária aquele "sentimento íntimo", aquela "nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas" de que fala Machado de Assis.

CAPÍTULO 4

TERCEIRA FASE: 1872-1877

É curioso notar que a delimitação mais clara da esfera literária, como um espaço com regras próprias e que merece ser discutido nesses termos, coincide com um acontecimento central na vida de José de Alencar: o malogro político quando da eleição para o Senado. Por conta desse acontecimento, alguns críticos, como Araripe Jr. em seu pioneiro estudo de conjunto, *Perfil literário de José de Alencar* (1882), dividem a obra do autor em duas grandes fases, em que a primeira seria o momento mais produtivo do autor e o segundo, depois do malogro, representaria o seu declínio¹⁹⁰. Foi o próprio Alencar que sugeriu essa divisão na nota introdutória de *O gaúcho* (1870):

Que significa este nome – Sênio – no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem?

Cada um fará a suposição que entender.

Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade.

Por ventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém os desfolhos do inverno?

Talvez.¹⁹¹

Trata-se de uma “velhice literária”, para se dizer o mínimo, estranha, se lembrarmos que, a partir de 1870, Alencar assina um contrato com a editora B.L.-Garnier e escreve a maioria de seus romances. É depois de deixar o cargo de Ministro

¹⁹⁰ Encontramos essa visão biográfica-historicista sobre a obra de Alencar também nas *Cartas a Cincinnati* (1871-72), no prefácio de Machado de Assis à edição monumental de *O guarani* em 1888, no capítulo dedicado a José de Alencar na *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero, no livro *José de Alencar (o escritor e o político)* (1921), de Arthur Motta e no texto introdutório de Mário de Alencar para o livro *José de Alencar* (1922).

¹⁹¹ ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 19. Em *Como e porque sou romancista* [1873] (1893), José de Alencar volta a tocar nesse assunto: “Aí começa outra idade do autor, a qual eu chamei de minha *velhice literária*, adotando o pseudônimo de *Sênio*, e outros querem que seja da decrepitude.” (Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 73. v. 1).

da Justiça (1868-1870) e concorrer à vaga de Senador do Império – vaga essa negada a ele pelo Imperador – que a atividade literária de Alencar se intensifica. O que me interessa destacar desse acontecimento biográfico é uma implicação literária nada desprezível: *o malogro político parece ter sido decisivo para a separação parcial e relativa entre as esferas política e literária*¹⁹² dentro do projeto literário alencariano. Talvez um dos exemplos mais eloquentes dessa separação, para além da própria reflexão crítica desenvolvida por Alencar nesse momento, como se verá no presente capítulo, seja a publicação parcial do romance *Til* (1872) em folhetins no jornal *A República*. Trata-se da publicação do romance de um monarquista do partido conservador em um periódico de orientação abertamente republicana – o que revela, nessa altura do sistema literário, um declínio relativamente forte de ingerências políticas em assuntos literários¹⁹³.

Ao mesmo tempo em que José de Alencar falha na política sua importância no cenário literário cresce. Em outras palavras, pode-se dizer que entre os anos de 1868 e 1870, período em que foi ministro do Império e desfruta da fama proporcionada por um de seus romances mais importantes, *Iracema* (1865), o *capital simbólico* de José de

¹⁹² Não quero sugerir, aqui, que se trata de uma separação total e definitiva entre as esferas. Tal ponto de vista levaria à ideia de que o projeto literário de Alencar não estaria vinculado ao que Antonio Candido denominou de “nacionalismo literário”. Ao contrário, quero indicar que, embora a produção literária alencariana se alimente da ideologia nacionalista romântica, com todo o “senso de missão” que guia os escritores do período, José de Alencar conseguiu, ao entrar em atrito com a esfera política, operar certa autonomia e maior consciência estética do texto literário.

¹⁹³ Os comentários do jornal sobre o episódio são muito significativos para a compreensão da separação entre as esferas política e literária: “Agradecendo tão fino obséquio, devemos acrescentar algumas palavras. A nossa satisfação, como Republicanos, nos obriga a manter um posto afastado, de vigilância e hospitalidade, contra os princípios e os homens que representam a ideia monárquica no nosso país./ Se, porém, como políticos achamo-nos divorciados de todos os partidos e de todas as individualidades afeiçoadas ao atual regime; como brasileiros teremos sempre orgulho e desvanecimento em prestar a devida homenagem a todos os nobres caracteres e ilustres talentos que são a glória da nossa Pátria, qualquer que seja a posição política que ocupem./ Está neste caso o eminente escritor e parlamentar, cujo nome serve de título a este artigo, e que, tão graciosamente, acaba de autorizar a publicação de uma das suas obras inéditas nas nossas colunas./ *A República* não poderia pretender maior lustre para as suas páginas, nem melhor serviço aos seus assinantes, do que honrando-se com a publicação de um trabalho devido à pena de tão ilustre escritor, justamente considerado chefe da moderna literatura brasileira./ O seu nome, constitui uma glória nacional, e, quaisquer que sejam os acidentes políticos que nos separem, haverá sempre da parte de todos os brasileiros para com o ilustre Sr. Alencar um traço-de-união – e esse traço é o da admiração imposta a todos os espíritos cultos pela inteligência privilegiada e fecunda que, a cada livro que publica, engasta uma nova gema preciosa no diadema da literatura brasileira”. In: MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977, p. 295-296.

Alencar dispara em sentido crescente¹⁹⁴. É sintoma do crescimento do capital simbólico de Alencar a carta aberta, de 22 de fevereiro de 1868, endereçada a Machado de Assis para apresentar Castro Alves. O modo como Alencar figura nesse episódio da história literária brasileira é a do autor consagrado que, recebendo o poeta novel, apresenta-o a Machado de Assis, o “primeiro crítico literário brasileiro”¹⁹⁵ para conduzi-lo no mundo das letras. É o papel de Virgílio, guia de Dante, que Alencar delega a Machado de Assis: “conduza-o pelos ínvios caminhos por onde se vai à decepção, à indiferença e finalmente à glória, que são os três círculos máximos da *Divina Comédia* do talento”¹⁹⁶. Na resposta de Machado, pode-se aquilatar a importância do episódio e o capital simbólico de Alencar: “É uma boa e grande fortuna conhecer um poeta; melhor e maior fortuna é recebê-lo das mãos de V. Exa. com uma carta que vale um diploma, com uma recomendação que é uma sagração. A musa do Sr. Castro Alves não podia ter mais feliz introito na vida literária”¹⁹⁷.

Entretanto, é o episódio do sucesso da ópera *Il Guarany*, em 1870, que permite aferir o lugar de José de Alencar nas letras brasileiras. É Luís Guimarães Jr. que narra, entusiasmadamente, o acontecimento:

Grande porção de povo, depois do espetáculo, iluminado por fogos cambiantes e com a música italiana à frente, dirigiu-se à casa do ilustre autor do *Guarani*, da *Iracema* e do *Gaúcho*.

Aí, ergueram-se vivas ao chefe da literatura nacional contemporânea, ao romancista do poema notável donde saiu a majestosa ópera, que o público saudara de uma plateia louca de entusiasmo.

¹⁹⁴ Deve-se compreender o conceito de *capital simbólico* como formulado por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996).

¹⁹⁵ In: ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 19.

¹⁹⁶ ASSIS, Machado de. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁷ ASSIS, Machado de. *Op. cit.*, p. 20. Castro Alves, em carta ao Dr. Joaquim Jerônimo Fernandes da Cunha, afirma: “Foi sob a salvaguarda de tão ilustre nome que tive a glória de contar na leitura pública do meu drama com a presença do Sr. Conselheiro Paranhos, tão pródigo comigo nesta noite de palavras lisonjeiras; e com o trato íntimo do Dr. José de Alencar, por um belo dia em que dignou-se receber no seu retiro de pensador, lá nos cerros da Tijuca, onde o primeiro literato brasileiro provou-me que a ninguém cedia em cavalheirismo e urbanidade”. Note-se que a ingerência da esfera política não desaparece de todo. O destinatário da carta e responsável pela apresentação de Castro Alves a José de Alencar é um político importante da Bahia e membro do partido ao qual José de Alencar pertencia. Isso demonstra que a separação da esfera literária em relação à política é sempre relativa e nunca total. A carta de Castro Alves foi reproduzida em: MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977, p. 215.

O Sr. Conselheiro Alencar, com a maior delicadeza deste mundo convidou a que entrassem, o que não se verificou por ser um pequeno mundo que encheria naturalmente a casa até a cimalha.

À porta, recitaram discursos e poesias os Srs. Antônio Cardoso de Menezes, Otaviano, Hudson, João de Almeida, Ribeiro e outros.

O autor da *Diva* respondeu agradecendo e desejando à mocidade as glórias do futuro e os louros que o trabalho reparte e celebra.

Vivas, saudações, aclamações e... não posso deixar de repetir aqui uma das estrofes da poesia recitada pelo Sr. J. de Almeida. Desculpe-me o poeta se não decorei também as outras:

Nós que somos a fé! Que somos o futuro!
O trabalho que marcha; o esforço que perfaz
Antes de costear o abismo tredo e escuro
Banhamos nossa frente em vossa eterna luz¹⁹⁸

O capital simbólico acumulado por José de Alencar possui implicações para a terceira fase de sua reflexão crítica¹⁹⁹. Entre os anos de 1872 e 1877, a reflexão crítica de José de Alencar se apresenta consolidada. Essa consolidação pode ser percebida a partir do prefácio “Benção paterna” em que o autor faz um balanço de sua obra e ao mesmo tempo se inscreve em uma posição específica na tradição literária brasileira. Do mesmo modo, a polêmica que se trava com Joaquim Nabuco, em fins de 1875, revela, pela natureza do debate, um projeto literário consolidado, pouco percebido em seus contornos por nossa tradição crítica.

¹⁹⁸ GUIMARÃES Jr. Luís. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 335, 4 de dezembro de 1870, p. 1. Lembre-se ainda que anos mais tarde, em 1874, Visconti Coaraci e Pereira da Silva fazem uma adaptação do romance *O guarani*. Trata-se de um espetáculo de grande repercussão junto ao público e que resultou em uma das polêmicas menos estudadas, envolvendo José de Alencar. É possível, em meio às discussões, perceber a consagração de Alencar junto aos seus contemporâneos. Para ter acesso a polêmica na íntegra: FARIA, João Roberto Gomes. José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O guarani*. *Revista Letras*, Curitiba, v. 31, p. 59-101, 1982.

¹⁹⁹ Apesar do sentimento de isolamento que domina Alencar a partir, pelo menos, da segunda edição de *Diva* (1865), a consolidação do capital simbólico do autor pode ser aferida pela repercussão de sua morte em 1877 e algumas manifestações em sua homenagem nos anos subsequentes. Dentre essas homenagens, destaque-se o projeto de execução de uma estátua para o “príncipe dos escritores brasileiros”, articulado inicialmente pelo Clube literário José de Alencar, de Maceió, em 1883 e só realizada em 1897, pelo escultor Rodolfo Bernardelli, graças a uma articulação nacional; a comemoração do 6º. aniversário de falecimento do autor, em 1883 também, pelo Centro literário e científico José de Alencar, fundado em julho do mesmo ano; e a edição monumental para *O guarani* em 1888 com prefácio de Machado de Assis. Para informações detalhadas, incluindo bibliografia rara, remeto o leitor ao livro de Fábio Freixeiro, *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

O traço dominante da reflexão crítica de Alencar, nesse momento, é uma consciência formal muito bem delineada em que avulta a adesão a certa concepção moderna de literatura. Não se trata somente da defesa à forma *romance* e seus corolários. José de Alencar aprofunda a reflexão sobre como representar a matéria local, desenvolvida especialmente em torno de *Iracema*, e, com isso, redimensiona, em certo sentido, os termos da discussão literária postos até então. O que era uma reflexão propositiva que tentava oferecer uma solução acerca da questão em dar expressão, no plano da linguagem, à matéria a ser ficcionalizada, transforma-se em problematização das relações entre representação literária e realidade. A preocupação em elaborar um estilo para a literatura brasileira desdobrou-se, ainda que isso já estivesse esboçado na reflexão das fases anteriores, em especial na segunda, na percepção de que o modo *como* se representa também produz significação e não só *o que* se representa. A questão da representação literária se coloca, no horizonte de discussão, não só como uma problema de expressão adequada, mas como um problema de articulação da realidade no plano da linguagem.

É importante destacar que esse aprofundamento na reflexão crítica de Alencar não está formulado de maneira clara e objetiva. Na verdade, trata-se de um aprofundamento, por assim dizer, *enviesado*, que se apresenta a partir de duas discussões levantadas por Alencar em “Benção paterna”: a redefinição do que seria a cor local e a discussão sobre a qualidade estética do romance *Sonhos d’ouro*. Sem querer adiantar a discussão, Alencar problematiza, ao ampliar a temática do romance brasileiro, a noção de nacional e questiona a articulação entre literatura e realidade em meio a seu discurso irônico sobre a arte contemporânea e a qualidade de seu romance. Esse aprofundamento da reflexão crítica de Alencar é *enviesado* porque depende, em parte, do confronto entre o prefácio, “Benção paterna”, e o romance, *Sonhos d’ouro*. De todo modo, a dupla problematização realizada por Alencar – a definição do elemento nacional e o questionamento da articulação entre realidade e literatura – não só revela a referida *consciência da forma* em Alencar como indica, pela natureza mesmo das problematizações, a separação entre a esfera literária e a política, sugerindo um lugar próprio para a literatura, mais estético e menos político, no cenário oitocentista brasileiro.

O percurso em forjar uma consciência da forma não é pouca coisa para o processo de formação da literatura e, em sentido estrito, do romance brasileiro. Esse

percurso envolve não só a consolidação de um gênero literário – o romance e os seus recursos formais – como legitimou o discurso ficcional dentro do sistema literário brasileiro como um discurso específico e com regras próprias. É nesse sentido que podemos afirmar que José de Alencar é responsável por certa autonomização do discurso literário²⁰⁰ na literatura brasileira.

4.1. Benção paterna

Além de propor a clássica sistematização de sua obra, com forte curso em nossa tradição crítica, o prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), “Benção paterna”, pode ser lido também como uma análise de Alencar sobre a posição que essa mesma obra ocupa no campo literário oitocentista. Elaborado a partir de uma conversa do autor com seu “pobre livrinho”, “Benção paterna” comenta, em uma chave francamente irônica, algumas possíveis críticas para apresentar uma reflexão muito acurada – diria, inclusive, uma lúcida consciência – da estética alencariana, a essa altura já bem definida, e do lugar que a obra de Alencar, o seu projeto literário, ocupa no cenário literário brasileiro nos anos de 1870.

O movimento central, ainda que eivado de ironia, adere claramente aos valores de uma estética literária moderna. É uma mudança de tom, em comparação aos textos críticos anteriores, que revela a consolidação de uma concepção moderna de literatura que vinha sendo gestada ao longo da carreira de José de Alencar. O romance, por exemplo, já não é mais objeto de especulação estética. Não há mais vacilação entre

²⁰⁰ O uso do termo “autonomização” – e, como o leitor perceberá mais a frente, o de “autonomia da literatura” – merece uma explicação por se tratar de um conceito cuja significação é bastante carregada. Não tenho em vista aqui os sentidos que esses termos possuem na discussão da crítica europeia. Penso, sobretudo, nos estudos de T. W. Adorno, *Teoria estética* (1968), de Peter Burger, *Teoria da vanguarda* (1974) e de Pierre Bourdieu, *As regras da arte* (1996). Nessa tradição crítica, a despeito da contraditoriedade dos olhares, a autonomia da literatura é compreendida como a condição da arte na sociedade burguesa. Aqui, esses termos, embora captem certas semelhanças com a discussão teórica dos autores citados, buscam elucidar a *diferenciação do discurso literário em relação aos demais discursos do saber no contexto brasileiro*. É claro que entram no cálculo os atritos da esfera literária com as esferas política e econômica.

poema épico e romance, como ainda aconteceu no caso de *Iracema*²⁰¹. Alencar concebe, em definitivo, o romance como a única forma literária viável para expressão literária. Diz Alencar em conversa com seu “livrinho”:

Também encontrarás algum crítico moralista que te receba de sobrolho franzido, somente ao ver-te no rosto o dístico fatal!

Se já anunciaram às tubas que o romance desacredita quem o escreve! De minha parte perguntarás ao ilustrado crítico em quais rodas, ou círculos, como ele as chamou portuguesmente, se não consente que penetre o romance.

Tenho muito empenho em saber disso para fugir o mais longe que possa dessa latitude social. Deve de haver aí tal bafio de mofo, que pode sufocar o espírito não afeito à pieguice.²⁰²

O posicionamento de Alencar sobre a crítica literária obedece, em certo sentido, a esse mesmo movimento de adesão aos valores da literatura moderna. Ele dispensa tanto a crítica que se move em meio a picuinhas pessoais ou que não possui um sistema de valores coerentes – daí Alencar definir os críticos como “uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo”, cujo “dogma da seita é a contrariedade” (p. 116) – como a crítica encomiástica dos “benévolos camaradas”: “tu lhes dirás, livrinho, que te poupem a qualquer elogio. Para a crítica têm eles toda a liberdade, nem carecem que lha deem; mas no que toca ao louvor, pede encarecidamente que se abstenham.” (p. 117). José de Alencar está interessado em outro tipo de crítica. É a crítica sisuda, dos certames literários, que desloca as discussões do campo pessoal para o campo estético, que interessa ao autor:

[...] para dizer toda a verdade, os gabos e aplausos já andam tão corriqueiros, que parece mais invejável a sorte do livro, que merece de um escritor sisudo a

²⁰¹ *Como e porque sou romancista*, datado de 1873, relata as “circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance” (p. 50). E, para tanto, Alencar conta episódios decisivos, como o sucesso de *A moreninha* ou o cargo de leitor nas reuniões familiares, para sua adesão ao romance como forma privilegiada de expressão. É curioso notar que esse relato não revela o processo de incertezas do autor em sua escolha, como tenho sugerido. Ao contrário, trata-se de uma narrativa muito assertiva. Diria que a asserção do relato se deve às certezas de José de Alencar sobre a importância do romance no início dos anos de 1870.

²⁰² ALENCAR, José de. Benção paterna. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana/Prolivro, 1974, p. 116. v. 1. Todas as citações são retiradas da presente edição. Limito-me a indicar somente o número da página.

crítica severa, do que a de tantos outros que aí surgem, cheios de guizos de cascavéis, como arlequins em carnaval.

É para aquela crítica sisuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te hás de defender das censuras que te aguardam. (p. 117).

O interesse pela discussão estética de sua obra leva Alencar a adiantar as possíveis críticas que o seu “livrinho” poderia receber. Diz o autor:

Versarão estas, se me não engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais arrebicado à estrangeira, o que em termos técnicos de crítica vem a significar – “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”. (p. 117).

É nessa altura do prefácio que José de Alencar professa, de modo mais incisivo, sua adesão à estética moderna em literatura. Para discutir o primeiro tópico, o peso do livro, que vem a ser a qualidade literária intrínseca da obra, José de Alencar reflete sobre as novas condições da arte no mundo moderno. Em tom irônico, Alencar afirma que não é possível escrever “uma obra de arte séria e refletida” em um “século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência” (p. 118). Parece absurdo esperar “do autor um livro maduramente pensado e corrigido conforme o preceito horaciano – *multa dies et multa littura coeruit* – para atirá-lo na voragem, donde sai todo esse borralho do combustível, que impele o trem do mundo.” (p. 118). E Alencar exprime com todas as letras o modo como os livros são escritos “no meio desse turbilhão que nos arrasta”:

Os livros de agora nascem como flores de estufa, ou alface de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sai a cousa, romance ou drama.

Tudo reduz-se a uma pequena operação química, por meio da qual suprime-se o tempo, e obriga-se a criação a pular, como qualquer acrobata. Diziam outrora os sábios: – *natura non facit saltus*; mas a sabedoria moderna tem o mais profundo desprezo por essa natureza lerda, que ainda cria pelo antigo sistema, com o sol e a chuva. (p. 118).

Se o leitor, de início, vacila diante da ironia alencariana, sem saber se o autor fala sério ou só está brincando, o trecho acima transcrito não dá margem para dúvidas. Os termos de comparação para explicar o processo de composição de um livro sob a orientação de uma estética moderna é francamente engraçada e irônica. E a ironia fica ainda mais estridente se o leitor, ao final do romance *Sonhos d'ouro*, cujas técnicas

põem em xeque – desmontam mesmo – os procedimentos folhetinescos do romance sentimental, voltar ao trecho do prefácio que filia *Sonhos d'ouro* a essa estética a-toque-de-caixa:

Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, tem seu fraco por estas sensaborias. (p. 118).

A ironia não desqualifica a estética moderna. Ao contrário, diria que Alencar, por vias tortuosas, adere aos novos modos de representação. O que parece estar em jogo no prefácio é o reconhecimento da inviabilidade de certos valores da estética clássica em pleno século XIX. José de Alencar percebe que a nova configuração do mundo moderno exige do escritor uma nova concepção de arte que não está no que “[d]iziam outrora os sábios”. O mundo moderno possui outros valores estéticos, que não comportam, por exemplo, o poema épico ou os conselhos de Horácio aos poetas. É claro que não se trata de uma negação total dos valores clássicos, mas de uma abertura maior aos valores modernos de literatura. Nesse sentido, Alencar parece saber que horas são: ele ajusta a noção de arte ao mundo contemporâneo. Note-se que os valores, apesar do tom debochado em que “Benção paterna” é escrito, não estão nessa literatura à toque de caixa, que Alencar se empenha ironicamente em “defender” no prefácio. Esses valores repousam, ao contrário do que o prefácio aparentemente diz, na elaboração estética da obra. A tensão entre o prefácio e o romance reforça exatamente isso: o romance *Sonhos d'ouro*, a forma literária da modernidade, é construído com base em uma série de procedimentos formais que não só negam uma estética a-toque-de-caixa, como revela uma acuidade estética por parte do autor. Do mesmo modo, o desejo do autor em debater o romance em termos estéticos com “a crítica sisuda” revela a valorização que Alencar dispensa aos aspectos formais na obra literária²⁰³.

²⁰³ A ironia de Alencar para enunciar a sua “poética” esconde, parece-me, um desdobramento muito importante dentro do conjunto de suas reflexões críticas. Trata-se, a meu ver, de uma implicação cuja origem está no reconhecimento da heterogeneidade da matéria local para o projeto literário nacional. A preocupação em forjar uma expressão adequada, no plano da linguagem, para a matéria local resultou, devido à pluralidade dessa matéria, na problematização dos modos de representação da realidade. O que me interessa destacar é que *essa problematização, difusamente presente nos textos anteriores, desloca as preocupações de Alencar do plano expressivo para o plano da composição*. Em outras palavras: ao refletir sobre a representação literária da matéria local, José de Alencar incide, em “Benção paterna”, na articulação entre literatura e realidade, pondo em xeque os mecanismos de representação ou, em outras palavras, problematizando a própria composição. Essa problematização, que está um bocado nublada no

O segundo tópico que Alencar aborda para defender o seu “livrinho” reafirma a adesão do autor a uma estética moderna. Trata-se da discussão sobre a presença da cor local na narrativa. E para discuti-la Alencar enfatiza novamente a natureza mimética da literatura e o caráter heteróclito da formação histórica brasileira. Aos críticos que poderiam considerar o romance “desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra”, Alencar responde com a seguinte pergunta:

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para esse solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (p. 120).

A lógica por detrás dessa pergunta é revelada pela famosa divisão em três fases que Alencar faz da literatura brasileira. Essas três fases se definem segundo a formação histórica do país. À primeira fase, ou aborígene, Alencar relaciona o momento pré-colonização, em que são temas “as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, “as tradições que embalarão a infância do povo”. A segunda fase, ou histórica, remete ao processo de colonização em que ocorre “o consórcio do povo invasor com a terra americana”. A terceira fase, “a infância de nossa literatura”, comporta o período posterior à independência política, isto é, ao momento de formação do Estado nacional. Para a terceira fase, Alencar percebe uma duplicidade formativa com base na rapidez com que “a luz da civilização” se propaga pelo país: áreas que guardam “intacto, ou quase, o passado”, “o viver singelo de nossos pais, tradições, costumes, e linguagem” (p. 120); e áreas em que a sociedade, por conta do processo civilizatório, “tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla” (p.121). É, grosso modo, a divisão entre mundo urbano e mundo rural. Por um lado, essa divisão em três fases, como a tradição crítica acabou enfatizando, serve para Alencar sistematizar sua produção literária. Por outro, essa mesma divisão serve – e isso foi pouco percebido – para mostrar que a literatura brasileira, na perspectiva de Alencar, se alimenta fundamentalmente do processo de formação histórica do país²⁰⁴. E é justamente por essa premissa que o autor rediscute o que se deve entender por cor local.

plano da reflexão pela ironia alencariana, só fica clara ao articularmos o prefácio ao romance. É nesse sentido que podemos afirmar que José de Alencar adere a uma concepção moderna de literatura: há um nível de problematização da estrutura. Para maiores informações, remeto o leitor ao capítulo 6.

²⁰⁴ Note-se, nesse sentido, que o critério de sistematização de Alencar não é temático, como a tradição crítica enfatizou posteriormente. A organização se pauta pelo processo social de formação da

Voltando ao excerto anterior, destaque-se: Alencar percebe que o processo de formação brasileira se alimenta tanto do consórcio entre “a alma da pátria” e o “solo virgem com uma raça ilustre”, como do “contato de outros povos e ao influxo da civilização” que a enriquece a cada dia. Nesse sentido, é natural, do ponto de vista formativo, a “importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo” (p. 121). Eles, diz ainda Alencar, “devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.” (p. 121). José de Alencar está reconhecendo o caráter heteróclito da formação histórica do Brasil, que compreende também os elementos estrangeiros que aportam todos os dias ao país:

Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira. (p. 121).

A noção de cor local, nesse sentido, incorpora tanto “o espírito conterrâneo” como “a invasão estrangeira”. Dado o caráter mimético da literatura, Alencar recusa o rótulo de estrangeira para definir a feição de seu romance. Ele reconhece, justamente por conta da formação histórica brasileira, os elementos, tidos por exógenos, como constitutivos da cor local – o que acaba redefinindo os termos da discussão:

Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo? (p. 121).

nacionalidade brasileira. *O guarani*, por exemplo, não está no mesmo grupo que *Iracema*: este pertence à primeira fase e aquele à segunda. São romances de temática indianista, mas que remetem a momentos diferentes da formação brasileira. Esse critério persiste em uma das respostas de Alencar na polêmica com Joaquim Nabuco: “O *Guarani* nunca foi tipo de literatura indígena. Antes dele estão *Iracema* e especialmente *Ubirajara*; os quais não tem pretensão de fundar escola; são lendas inspiradas por nossas tradições americanas, que também formam a pátria brasileira, pois encerram a história do solo que habitamos.”. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 59.

Esse último andamento da argumentação é fundamental para se compreender a adesão a uma estética mais moderna em literatura. Note-se que Alencar percebe a necessidade de forjar uma representação correspondente para dar conta da matéria local heteróclita. E, para pensar o modo de representação, Alencar discute a necessidade de elaborar uma linguagem adequada. Ou seja, ele desloca a discussão da esfera político-ideológica para a esfera estética²⁰⁵. E é pela preocupação estética que o artista pode contribuir *indiretamente* com a nação, “nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade” (p. 122):

São estes [poetas, escritores e artistas] os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. (p. 122).

Nessa ordem de ideias, pode-se dizer que uma das formulações decisivas em “Benção paterna” é a seguinte: Alencar percebe, como nota Antonio Candido, que a literatura brasileira não “parece mais consistir apenas na exploração da poesia primitiva, na natureza tropical e das relações iniciais entre colono e aborígine”: “o seu senso literário lhe teria feito sentir que essa literatura pitoresca, sendo embora a mais

²⁰⁵ É importante assinalar uma implicação nada desprezível em relação a essa redefinição do conceito de cor local. A ampliação temática que Alencar sugere como matéria para o romance brasileiro, além de colocar a questão de representação dessa matéria diversificada, resulta na problematização da ideologia nacionalista do projeto literário romântico. Essa problematização se coloca em dois níveis. No campo da reflexão crítica, ela está, como já notei, no deslocamento do *tema* para a *forma*, que o autor opera na discussão sobre a cor local, principalmente nos paratextos de *Iracema*. O segundo nível dessa problematização é um pouco mais intrincado, pois é uma implicação da reflexão crítica na ficção do autor. Alencar se mostra disposto, como notou Fernando C. Gil, à “incorporação da matéria variada que constitui o país”: “O nacionalismo alencariano não impede que o autor se mostre aberto ao caráter historicamente variado e múltiplo que forma o país e pede existência. Num mesmo passo, José de Alencar solicita o culto e o popular, o de fora e o de dentro, o português de Portugal e o português brasileiro, o urbano e o rural.” (p. 60). O esforço totalizador de Alencar permite que a pluralidade da matéria a ser ficcionalizada compareça com suas contradições, conflitos e ambiguidades na ficção. E é justamente por isso, parece-me, que Alencar não compartilha de uma noção estreita de nacionalismo. O processo de representação literária, por conta da ampliação temática, revelou, por assim dizer, frinchas na identidade nacional na medida em que a pluralidade da matéria teve a oportunidade de comparecer como elemento de representação. A incorporação da especificidade da matéria – no limite, a incorporação do *outro* – resultou na problematização do nacional. Não é à toa que os críticos contemporâneos do autor, como Franklin Távora, tenham negado a representatividade nacional de sua ficção. Em todo caso, o modo ambíguo como o nacional se configura no âmbito ficcional parece indicar a separação das esferas, pois entra em conflito com a ideologia nacionalista romântica. Para uma argumentação similar, mas com outro tipo de encaminhamento, recomendo, mais uma vez, a introdução da antologia organizada por Fernando Cerisara Gil, *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro*.

característica das condições locais, a que mais vivamente exprimia o que tínhamos de diferente da Europa, não era a única via.”²⁰⁶. Ao apontar para certo aspecto que compõe a formação social do Brasil, “os traços das várias nacionalidades adventícias”, José de Alencar concebe a literatura nacional “como expressão da dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana; não como a ilusão estática de um primitivismo artificialmente prolongado.”²⁰⁷. Nessa chave, o “certo sentimento íntimo”, que Alencar forja a partir do aprofundamento das questões de estilo, como notei páginas atrás, recebe um segundo desdobramento em “Benção paterna”. A redefinição dos termos na discussão sobre a cor local, que liberta a literatura da notação pitoresca, reforça a ideia de que o nacionalismo literário não é só temático, mas formal, e, ao mesmo tempo, projeta uma nova dimensão ao fazer literário: é um jogo dialético entre o localismo e o cosmopolitismo, marca da vida espiritual brasileira²⁰⁸. É Antonio Candido, mais uma vez, que intuiu essa visão universalizante na teorização de Alencar – o que o aproxima, mais uma vez, de Machado e seu “Instinto de nacionalidade”:

Alencar reconhece a legitimidade nacional das pesquisas essenciais do romance, liberto do pitoresco em benefício do humano social e psicológico; do humano contemporâneo, que nos toca de perto e envolve a sensibilidade com seus problemas. Não se trata mais, com efeito, de ser brasileiro à Chateaubriand, o que no fundo é, como vimos há pouco, aceitar uma visão de estrangeiro, inclinado a ver o exótico e, confinando a ele os escritores, negar-lhes acesso aos grandes temas universais que o Neoclassicismo implantara aqui. Trata-se de descrever e analisar os vários aspectos de uma sociedade, no tempo e no espaço,

²⁰⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 366. v. 2.

²⁰⁷ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 366-367.

²⁰⁸ Diz Antonio Candido em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. 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. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal.” (In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 101.).

exprimindo a luta pela autodefinição nacional como povo civilizado, ligado ao ciclo de cultura do Ocidente.²⁰⁹

O prefácio se abre com uma das possíveis críticas a *Sonhos d'ouro*, a saber, de ser esse romance “filho de certa musa industrial que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes” (p.115). É a oportunidade que se abre para Alencar tratar de frente um assunto quase inédito em seus textos críticos: as condições da produção literária no Brasil. “Musa industrial” é uma crítica recebida anteriormente por Alencar, possivelmente por conta de sua alta produtividade que decorre do contrato assinado com a editora Garnier. Para rebater esse rótulo, Alencar chama a atenção para o fato de que “[n]ão consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias.” (p. 116). E isso se deve, segundo Alencar, porque as letras são, no Brasil, uma atividade diletante, não uma profissão, onde os talentos “apenas aí buscam passatempo ao espírito” (p.116). E é justamente por conta da ausência de profissionalização que advém o nosso atraso “e não daquilo que se vai desacreditando de antemão”, isto é, da obra do próprio autor que tem a musa apelidada de industrial (p. 116). Só com a especialização da atividade de escritor que Alencar vislumbra a possibilidade de um aumento qualitativo da obra literária: “É nesse tempo que não de aparecer os verdadeiros intuits literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura.” (p. 116). Trata-se, como se pode perceber, de uma visão muito acurada da configuração de nosso sistema literário, onde a especialização das atividades ainda não se constituiu, embora o contrato de Alencar com a editora Garnier seja um esboço dessa especialização²¹⁰.

²⁰⁹ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 367.

²¹⁰ Nesse sentido, é interessante notar, em *Como e porque sou romancista*, o valor positivo que José de Alencar atribui ao contrato com a editora Garnier para a constituição de seu projeto literário: “Ao cabo de vinte e dois anos de gleba na imprensa, achei afinal um editor, o Sr. B. Garnier, que espontaneamente ofereceu-me um contrato vantajoso em meados de 1870./ O que lhe deve a minha coleção, ainda antes do contrato, terá visto nesta carta; depois, trouxe-me esta vantagem, que na concepção de um romance e na sua feitura, não me turva a mente a lembrança do troço material, que pode matar o livro, ou fazer dele uma larva./ Deixe arrotarem os poetas mendicantes. O *Magnus Apollo* da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor, e o seu *Parnaso* uma livraria. E outrora houve Homeros, Sófocles, Virgílios, Horácios e Dantes, sem tipografia nem impressor, é porque então escrevia-se nessa página imortal que se chama a tradição. O poeta cantava; e seus carmes se iam gravando no coração do povo.” (Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 73-74. v. 1). Note-se que o papel decisivo de

É interessante destacar o modo como José de Alencar se vê diante desse cenário tão pouco propício às letras. É o “homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores”, já alcançou “não a meta, mas um pouso adiantado” e esforça-se “*por abrir caminho ao futuro*” (p. 116) (grifo meu). Trata-se de uma autoimagem que o coloca em uma posição de quem prepara o terreno para as gerações vindouras. E essa autoimagem de precursor fica mais evidente quando Alencar retoma a discussão sobre o trabalho com a linguagem, parte de seu projeto literário. Para ele, “o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram” “prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.” (p. 122). A sua atividade literária, nesse sentido, é uma das etapas necessárias para o amadurecimento estético da literatura brasileira:

Vamos pois, nós, os obreiros da fancaria, desbravando o campo, embora apupados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os andrajos coloniais de que andam por aí a vestir a bela estátua americana, a mostrarem ao mundo, em sua majestosa nudez: *naked majesty*. (p. 122).

É claro que essa autoimagem forjada por Alencar possui duplo sentido. Dado o caráter irônico do prefácio, há um quê de diminuição que, no fundo, é elevação de si próprio, pois Alencar é reconhecidamente o primeiro grande escritor brasileiro nos anos de 1870. Se, por um lado, a consciência de seu valor é um dos andamentos do prefácio; por outro, e isso é interessante destacar, Alencar esforça-se por inscrever sua obra dentro de uma tradição literária. É claro que se trata de uma tradição literária quase que por se fazer, pois é muito forte o sentimento de que a literatura brasileira “espera escritores que lhe deem os últimos traços” (p. 120). Destaque-se, nessa ordem de ideias, que a trajetória intelectual de José de Alencar oscila dialeticamente entre uma incipiente “tradição” literária e o seu “talento individual”, para usarmos da famosa dicotomia estabelecida por T. S. Elliot. A criação do projeto literário de Alencar não é só o esforço individual – ainda que haja muito disso – de criar uma expressão adequada à literatura brasileira, mas também o exercício de repensar a tradição literária acumulada até então

Garnier: o contrato permitiu a Alencar certo desafogo não só financeiro, mas principalmente uma maior liberdade estética. Não à toa, a década de 1870 assiste à consolidação da consciência formal de José de Alencar.

ou a que há de se formar a partir dele²¹¹. A reflexão crítica de Alencar aponta para isso. Lembre-se que Alencar é um leitor atento dos escritores do período colonial como de seus contemporâneos que, canonizados, tornam-se a tradição literalmente viva – penso, em especial, no poema *A confederação dos Tamoios*, que deflagra todo o projeto literário de Alencar.

Nesse sentido, não me parece equivocado dizer que José de Alencar é um dos primeiros autores do século XIX, talvez o primeiro, a possuir aquele “sentido histórico” que, segundo T. S. Elliot, envolve a noção de tradição, pois “implica [o sentido histórico] a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”²¹². É justamente esse sentido histórico que faz Alencar saber que horas são nas letras brasileiras: “E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.”²¹³. É por meio dessa lúcida consciência de seu lugar na ordem das coisas que faz Alencar perceber de modo muito acurado que a sua atividade intelectual abre caminho para as gerações futuras. Ao ter essa consciência, o autor, sem o saber, empresta certa autonomia relativa ao campo literário na medida em que se concebe um andamento próprio a essa esfera.

²¹¹ O sentido da tradição é retomado no terceiro artigo de Alencar na polêmica com Nabuco, datado de 18 de outubro de 1875: “Mais cedo do que outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário; mas estou convencido de que minha pátria no seu apogeu não esquecerá o modesto nome dos primeiros, embora toscos, obreiros, que trabalharam no grande monumento nacional.” In: COUTINHO, A. *Op. cit.*, p. 100-101.

²¹² ELLIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 39. É Antonio Candido quem percebe certa ausência de continuidade entre os escritores românticos ao elogiar Machado de Assis: “Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores” In: CANDIDO, *Op. cit.*, p. 117. José de Alencar, em certo sentido, desmente tal afirmativa. Fernando Gil, por sua vez, reconhece a percepção histórica de Alencar em sua antologia, mas, ao comparar “Benção paterna” e “Instinto de nacionalidade”, o autor minimiza a acuidade dessa mesma percepção: coube a Machado de Assis reorientar o pensamento de Alencar e acertar os ponteiros de seu relógio. Estou sugerindo que os ponteiros de Alencar podem ser encarados como estando no lugar certo.

²¹³ ELLIOT, T. S. *Op. cit.*, p. 39.

4.2. A polêmica Alencar-Nabuco

A origem da polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco está na representação malograda da peça *O jesuíta* (1875), que havia sido escrita, como nos informa o próprio autor, em 1861 por conta das comemorações do dia 7 de setembro. Joaquim Nabuco escreve um folhetim, muito elogioso, em que dá notícias da representação da peça. Alencar, saturado das críticas recebidas, não só a de Nabuco, mas de diversos outros autores²¹⁴, sai de pena em punho e escreve quatro artigos, em defesa da peça e que, posteriormente, seriam reunidos, sob o título de “O teatro brasileiro: a propósito de *O jesuíta*”, e serviriam de prefácio à primeira edição da peça. É por conta da reposta toda crispada de Alencar, em que o público teatral recebe, por exemplo, o qualificativo de símio, que Joaquim Nabuco resolve passar em revista a obra de José de Alencar. Da parte do autor atacado, o resultado foi a publicação de sete artigos para responder às críticas de Nabuco.

Pode-se dizer, grosso modo, que Alencar estreia e encerra sua carreira literária com duas polêmicas: uma em torno da *Confederação dos Tamoios* (1856) e outra por conta da leitura demolidora de Joaquim Nabuco (1875). No entanto, a simetria se desfaz quando comparamos as duas polêmicas. A diferença possui implicações muito importantes. Em primeiro lugar, percebe-se que Alencar muda de posição: passa do papel de crítico literário que analisa uma obra para a de autor cuja obra é analisada. Por um lado, essa mudança revela o percurso da carreira de Alencar: de jovem escritor que tenta se impor na cena cultural a de um autor com carreira consolidada e, por isso mesmo, objeto de atenção e crítica. Por outro, a mudança de posição implica uma inflexão em suas formulações: Alencar está mais preocupado em rebater as críticas do que desenvolver longas considerações teóricas, como até então havia feito. Em segundo lugar, a polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco, ao contrário do que acontece nas cartas sobre o poema épico de Gonçalves de Magalhães, é toda ela crispada de ditos

²¹⁴ É Alencar quem nos informa a existência desses artigos que nunca foram reunidos em livro até onde pude pesquisar: “Li acerca do drama os ‘folhetins’ do *Globo*, da *Reforma*, da *Gazeta de Notícias*, a ‘Revista teatral’ da primeira dessas folhas, a *Gazetilha* do – *Jornal do Comércio* – e alguns artigos particulares. Se mais houve, ignoro” (p. 23). Mais à frente, Alencar dá notícias de um artigo saído em *Brasil Americano* (p. 37). In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965. A partir de agora, limito-me a indicar somente o número da página.

chistosos, alusões à vida pessoal e ironias, o que faz com que a reflexão crítica, de ambas as partes, perca em densidade e agudeza. É o que notou Valéria de Marco:

A atividade crítica posterior a 72 parece caracterizar-se antes de mais nada pelo gosto de atacar, minimizar e calar os incautos que ousassem fazer ressalvas às suas frases. O escritor consagrado sentia-se menos pressionado a analisar suas personagens e a explicar o projeto ao qual se vinculavam seus romances; saía de garras afiadas para agredir aos persistentes contestadores. Nesse sentido, a polêmica com Nabuco é exemplar.²¹⁵

Não se trata, entretanto, de dizer que não há reflexão crítica na polêmica Alencar-Nabuco. Interessa-me destacar que a polêmica, lida em conjunto, resulta em uma troca de farpas, fazendo com que a discussão propriamente literária dilua-se e perca em densidade nas formulações. Grosso modo, pode-se dizer inclusive que as respostas de Alencar retomam e reafirmam, salvo alguma exceções, uma série de formulações anteriormente expostas, acrescentando, como nota ainda Valéria de Marco, “poucos matizes ao programa do romancista que, impaciente e intolerante, não se detém mais em esmiuçar a construção de suas obras”²¹⁶. A configuração da polêmica nesses termos, entretanto, aponta para a *consolidação da reflexão crítica* de Alencar.

É possível também afirmar, nessa ordem de ideias, que o esvaziamento de uma reflexão teórica mais cerrada nas respostas de Alencar é em si o sintoma da *consolidação da posição* do autor dentro do campo literário²¹⁷. O folhetim em que

²¹⁵ MARCO, Valéria de. *O império da cortêsã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 55. É curioso notar, nessa ordem de ideias, que há uma série de artigos, alguns publicados em vida do autor e outros não, mas todos datados da década 1870, em que Alencar não está disposto a discutir questões literárias. É o caso, por exemplo, dos artigos intitulados “O vate bragantino” em que Alencar demole a tradução das *Geórgicas*, feita por Antônio Feliciano de Castilho, irmão de José Feliciano de Castilho. Este último é o responsável por fundar, em 1871, o jornal *Questões do Dia* com o claro objetivo de combater José de Alencar em todas as frentes. É o caso também do artigo “Beotices” em que Alencar ironiza Camilo Castelo Branco. É no mesmo tom de briga que Alencar redige o artigo “Dicionário contemporâneo” em que critica a redação do novo dicionário de Aulete. Em “Questão filológica” (1874), José de Alencar retoma a discussão sobre o pós-escrito à segunda edição de *Iracema* com Antônio Henriques Leal. Todos esses textos primam pela discussão acirrada em que o teor reflexivo claramente decai.

²¹⁶ MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 62.

²¹⁷ Nesse sentido, o argumento de autoridade que José de Alencar aduz, em “Questão filológica”, para responder a Antônio Henriques Leal, ao mesmo tempo esvazia a discussão de reflexão crítica e revela a consolidação da posição do autor no campo literário: “No Brasil, onde escrevo, e a que pertence o ilustrado crítico, apesar de estar mais ao corrente das coisas portuguesas do que da pátria; para o nosso povo a quem dedico o fruto de minhas tarefas, acredito ter conquistado em vinte anos de assíduo trabalho, o nome de escritor e o direito de ter em assuntos literários uma opinião respeitada./ A ninguém conheço neste país tão alto colocado que tenha títulos para afastar como balela, uma contestação por mim

Nabuco apresenta uma apreciação da representação de *O jesuíta*, em 22 de setembro de 1875, reconhece em Alencar “o festejado e mimoso escritor” (p. 15) “cuja pena é uma glória do país” (p. 17) e suas obras são “as páginas de ouro da literatura brasileira” (p. 15). É o reconhecimento, em outras palavras, de que José de Alencar é “o primeiro talento de nossas letras” (p. 47). É o que reafirma Joaquim Nabuco no artigo de 3 de outubro, já abertamente ressentido pelo tom em que Alencar escreveu os quatro artigos em defesa da peça:

Hoje o Sr. Alencar acha-se muito adiante dos que o precederam na carreira. Os que têm seguido as corridas literárias destes vinte anos viram como o jóquei do *Guarani* distanciou-se dos que partiram primeiro. Onde está o jóquei Magalhães? Onde o jóquei Porto-Alegre? A *Confederação dos Tamoios* parecia uma égua de músculos de aço, mas quebrou logo; o *Colombo* não sustentou a primeira corrida. O Sr. Sales, talvez por excesso de peso, passou da arena para a tribuna, onde os seus belos discursos não acham eco; em suma, esses mudaram de nome, o que aliás não fez o Sr. Pereira da Silva, sobre cujo cavalo ninguém apostou ainda. De todos esses escritores, só em luta de popularidade com o Sr. Alencar é o Sr. J. M. de Macedo; só um disputa-lhe o primeiro lugar, mas esse, o Sr. Francisco Otaviano, que na minha opinião é um espírito mais cultivado, mais fino e mais ponderado, do que o autor de *Lucíola*, para o país quase que só é um nome. O certo é que da geração literária de 1855, o Sr. J. de Alencar é quem vai à frente de todos”. (p. 47).

E é em consideração a essa popularidade que Joaquim Nabuco justifica a série de críticas a ser empreendida sobre a obra de Alencar:

Acredito, levantando as acusações e respondendo às teorias do Sr. J. de Alencar, render homenagem à popularidade escritor ‘mais lido do Brasil’. Isso é tanto mais necessário quanto o Sr. J. de Alencar, de uma severidade absoluta para com todos, parece não depender da crítica e ter em nosso país uma dessas grandes posições literárias, como a de Voltaire no século passado, e a de Chateaubriand no começo do nosso. (p. 43-44).

É justamente a consolidação da posição de José de Alencar no campo literário oitocentista que explica, parece-me, o pendor por parte do autor em discutir pouco as questões literárias e priorizar um maior desafogo de certa raiva concentrada contra, para usarmos a expressão de Machado de Assis, “a conspiração do silêncio” por parte da

formulada contra qualquer doutrina literária, embora geralmente aceita. O mais obscuro pensador pode convencer-me de erro; porém impor-me a palavra de pedagogo, é o que não faria nenhum literato brasileiro, fosse ele da estatura de Otaviano ou de Gonçalves Dias, sem cair no ridículo.” (In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974, p. 148. v. 1.

crítica²¹⁸, que só foi quebrada na década de 1870 pelas tentativas de demolição de sua obra. E esse comportamento se deve menos às predisposições pessoais em brigar, como a tradição crítica tende a afirmar, e mais ao fato da reflexão teórica e crítica de Alencar já estar consolidada nos anos de 1870. Nesse sentido, a polêmica Alencar-Nabuco é justamente o sintoma dessa consolidação.

4.2.1. O teatro brasileiro: a propósito do *Jesuíta*

Os quatro artigos iniciais, que serviram de prefácio à peça, discutem três tópicos que, parece-me, revelam a *consolidação* não só do lugar que José de Alencar ocupa no campo literário, mas também de sua reflexão teórico-crítica sobre a literatura. Os três tópicos são: (a) o papel do nacionalismo na literatura brasileira, (b) a constituição de um público receptor e (c) a discussão sobre os elementos formais da peça. Essa consolidação se deve ou à reafirmação de ideais e posicionamentos teórico-críticos, anteriormente formulados, ou à nova reflexão sobre esses mesmos ideais e posicionamentos à luz das mudanças do sistema literário nos anos de 1870.

O comentário crítico sobre *O jesuíta* que mais incomodou Alencar, como se pode depreender da leitura dos quatro artigos, foi o de “ter dado ao lume da cena um drama escrito em 1861, respeitando a sua forma primitiva e não o corrigindo severamente para que não destoasse da experiência do autor, e de sua reputação” (p. 23). Em outras palavras, os críticos reclamaram do caráter datado da obra. Com o objetivo de rebater a crítica, José de Alencar não só explica a gênese do drama e o contexto em que foi produzido – tratava-se de uma peça escrita para ser representada no dia 7 de setembro pela companhia teatral de João Caetano –, como aponta para aquilo que ele acredita ser a razão do malogro da peça: a temática nacionalista. Diz Alencar:

²¹⁸ Na carta aberta de 1868, em resposta à apresentação de Castro Alves por Alencar, Machado utiliza da expressão “conspiração da indiferença”. É no prefácio à edição comemorativa de *O guarani*, em 1888, que Machado utiliza a expressão “conspiração do silêncio”. José de Alencar faz uso de ambas as expressões em *Como e porque sou romancista* [1873]. Ver: ASSIS, Machado de. “A José de Alencar”. In: _____. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 32. v. 31; ASSIS, Machado de. “O guarani”. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 326. v. 29.

Uma obra escrita por um brasileiro, que não é maçom, nem carola; um drama cujo pensamento foi a glorificação da inteligência e a encarnação das primeiras aspirações da independência desta pátria repudiada; semelhante produção era em verdade um escárnio atirado à face da plateia fluminense. (p. 24).

A defesa de Alencar, em parte, formula-se a partir da ideia de que, segundo ele, “os brasileiros 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.” (p. 24). É o reconhecimento de certa dimensão cosmopolita da vida social e literária da corte brasileira²¹⁹, como ele já havia anotado em “Benção paterna”, mas agora em um registro abertamente negativo e nacionalista. Entretanto, não se trata somente disso. Em parte, José de Alencar revela, em meio as suas reclamações patrióticas, que a ideologia nacionalista parece ser inviável como diretriz de um projeto literário em meados de 1875. Na perspectiva do autor, a inviabilidade se formula pela indisposição do público:

É porém triste e deplorável que nesta cidade de trezentas mil almas, capital do império brasileiro, haja um público entusiasta para aplaudir as glórias alheias; e não apareça nem a sombra dele quando se trata de nossa história, de nossas tradições, de nossos costumes, do que é a nossa alma de povo. (p. 30).

A reclamação de Alencar apreende uma mudança não só na preferência do público, mas também, parece-me, no andamento do sistema literário. A percepção dessa mudança não parece estar totalmente clara no horizonte de discussão de Alencar, embora esteja pressentida. Essa mudança remete às alterações mais acentuadas nas relações entre literatura e nacionalismo na década de 1870. A rejeição da peça por parte do público e da crítica e as reclamações de ausência patriótica desse mesmo público revelam, arrisco dizer, que a literatura brasileira já não toma para si, como nas décadas anteriores, as diretrizes políticas que a revestiam. Estou sugerindo, no fundo, que José de Alencar pressente, por meio do malogro de *O jesuíta*, a separação das esferas estética e política, sem compreendê-la completamente. O que implica dizer que José de Alencar, sem perceber, debruça-se sobre um ponto capital no andamento do sistema literário brasileiro: certa autonomização da literatura em relação às ingerências da esfera política,

²¹⁹ Essa dimensão cosmopolita da vida social e literária está ligada ao processo de modernização da corte que se inicia com a vinda da Família Real ao Brasil em 1808, intensifica-se a partir do II Reinado e tem um de seus pontos altos na década de 1870. Para maiores informações, remeto o leitor ao excelente livro de Jean Marcel de Carvalho França, *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista* (1999).

mais especificamente da ideologia nacionalista²²⁰. E esse andamento, como já notei, se deve, em parte, a própria atividade literária e a reflexão crítica de Alencar. É curioso notar, nesse sentido, que Alencar não percebe que o problema apontado por ele (a ausência de interesse do público por temas nacionais) é, na verdade, parte integrante de um processo que ele mesmo, Alencar, desencadeou e foi peça central: a delimitação de um campo em que impere as regras da arte.

A questão é bem intrincada, pois a relação entre a esfera política e a literária, no que diz respeito à autonomia desta última, é sempre relativa e nunca total. É possível explicar o fracasso de *O jesuíta*, ainda no que concerne à ideologia nacionalista e sua vigência na década de 1870, a partir de um boicote político em relação à peça. José de Alencar se queixa, a certa altura do prefácio, que houve uma “cabala” maçônica: “[a] intolerância e o fanatismo maçônico não podiam levar a bem que se pusesse em cena um frade, com intuitos generosos, e credor de alguma admiração nas mesmas explosões de seu terrível fatalismo” (p. 27). Alencar faz alusão a uma possível interferência do debate acerca do clero, que ficou conhecida como “Questão religiosa”, para o sucesso da peça. Como notou José Veríssimo:

Esta peça do autor de *Demônio familiar* e *Mãe* foi no seu tempo, há quase trinta anos, um acontecimento literário, quase estou a dizer um escândalo literário. Não o provocou, porém, o puro interesse da literatura ou da arte. Conquanto escrita bons doze anos antes, subiu à cena em plena efervescência da questão religiosa, trazendo uma originalidade, ou uma singularidade escandalosa, qual a de fazer, contra o preconceito corrente, a opinião universal, o exemplo de Eugenio Sue, então no resto de sua voga, de Rebelo da Silva, e de quantos escritores se aproveitaram dos jesuítas nas suas ficções, de um membro da malsinada e ilustre companhia uma figura simpática. [...]. Apresentá-lo no teatro sob aspecto diferente da sua imagem clássica, quando mesmo sob a nova feição fosse mais exata, era uma audácia de artista de seguro mal êxito, pois que

²²⁰ Afrânio Coutinho, no prefácio à edição da polêmica Alencar-Nabuco, sugere que a discussão entre os dois autores está integrada a uma reação antirromântica iniciada nos anos de 1870 que encarou a obra de José de Alencar como a representante da “fórmula literária cediça e esgotada” (p. 6) a ser combatida. A leitura demolidora de Joaquim Nabuco – e de Franklin Távora, nas *Cartas a Cincinato* (1872) – seriam parte do esforço maior de renovação cultural, “a ideia nova”, que a nova geração de escritores, da qual Sílvio Romero e Tobias Barreto também fariam parte, tentava operar de modo a superar a estética romântica. Embora o raciocínio de Afrânio Coutinho repouse na dicotomia entre a estética romântica e a realista-naturalista e tenda a enquadrar a discussão em um etapismo da história literária, diria que a percepção do organizador apreende, ao menos, a inflexão que ocorre no sistema literário brasileiro e que o malogro de *O jesuíta* serve de sintoma. O que Afrânio Coutinho encara como sendo o advento de uma nova escola literária é, de meu ponto de vista, certa autonomização do campo literário brasileiro que, ao privilegiar mais a forma literária, acaba impedindo as ingerências da esfera política na literatura.

contrariava a concepção universal desse tipo. Foi o que aconteceu com o drama de Alencar.²²¹

Nessa perspectiva, o malogro da peça se deve a uma questão política – no limite, ao sentimento patriótico por parte do público – que não admite o protagonismo de um jesuíta no processo de independência do país, ainda que no plano da ficção, sem qualquer respaldo na História. Entretanto, é possível perceber, dentro dessa perspectiva em que se vislumbra a ingerência da esfera política no campo literário, um aspecto da discussão que recoloca o problema do nacionalismo, agora em outra perspectiva, no sistema literário brasileiro dos anos de 1870. É ainda uma vez mais José Veríssimo que nos dá uma pista:

Louvo de coração José de Alencar por ter deixado representar o seu drama naquele momento, e sobretudo o louvo se ele teve consciência de que fazendo-o afrontava diretamente a opinião, e antepunha franca e lisamente a sua concepção particular de um jesuíta à concepção geral do jesuíta, segundo o comum dos seus espectadores. Sempre louvarei os que, no domínio espiritual, se insurgem com talento e sinceridade contra as ideias e opiniões feitas e correntes – mesmo que eu as tenha por verdadeiras.²²²

O louvor de José Veríssimo está fundado na possível atitude independente de Alencar frente ao senso comum e a seu público. E é nessa “concepção particular de um jesuíta” que podemos flagrar a problemática do nacionalismo literário: o malogro da peça *O jesuíta* reside no confronto entre a representação literária feita por Alencar e a ideologia nacionalista romântica. Nessa perspectiva, não se trata de assumir a impossibilidade de um projeto literário nacionalista em meados de 1870. É a representação literária concebida por Alencar como literatura nacional que é rejeitada pelo público e não o nacionalismo literário em si. E isso se deve, como notei páginas atrás, à concepção abrangente e contraditória do nacionalismo literário do autor cearense. Note-se que, apesar da reclamação patriótica do autor, a peça, como bem notou José Veríssimo, engendra, no âmbito ficcional mesmo, uma representação literária do nacional que problematiza, para não dizer contradiz, o discurso nacionalista que se engendrou na política brasileira na década de 1870 por conta da “Questão religiosa”. É nesse sentido que podemos afirmar que José de Alencar põe em xeque, por meio do discurso ficcional, a ideologia nacionalista romântica. Em todo caso, o malogro

²²¹ VERÍSSIMO, José. “José de Alencar e o seu drama *O jesuíta*”. In: Estudos de literatura brasileira. Terceira série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, p. 135-136.

²²² VERÍSSIMO, José. *Op. cit.*, p. 141.

da peça, nessa perspectiva, indica o confronto que Alencar opera no cenário oitocentista brasileiro entre a esfera literária e a política.

Note-se o essencial. Pode-se explicar o insucesso de *O jesuíta* de dois modos: (a) deve-se a inviabilidade do projeto nacionalista em meados da década de 1870, como indicam as reclamações de Alencar; ou, (b) deve-se, não a essa inviabilidade, mas à problematização que Alencar opera, no âmbito ficcional, do nacionalismo literário. O contraste entre as duas explicações – uma assume as ingerências da esfera política na literatura e a outra assume a separação das esferas – não deve induzir o leitor a escolher uma delas. Em ambos os casos, e é isso que desejo destacar, estamos diante do conflito entre a esfera literária e a política. Mais do que isso: as duas explicações tem o mérito de apontar para o fato de que a autonomização do discurso literário se opera no conflito entre as esferas e não como, por assim dizer, uma realidade histórica objetiva. É nesse sentido que se pode tomar o malogro da peça como sintoma de autonomização do discurso literário frente aos demais discursos do saber, em especial, ao da História; e às outras esferas de poder, em especial a da política.

José de Alencar rebate, no prefácio à peça, um segundo comentário dos críticos. Trata-se da referência à reputação literária do autor, que, segundo ele, foi evocada pelos críticos para justificar a severidade das apreciações ou para “estranhar que o anúncio da representação de um drama desse escritor não chamasse ao teatro grande concorrência.” (p. 25). É a oportunidade que Alencar encontra para refletir sobre sua popularidade e sobre a constituição de um público receptor no Brasil oitocentista. Diz o autor:

Uma reflexão logo acode ao espírito. Tal reputação não existe ou é bem frágil; pois ainda ajudada da curiosidade não produziu o seu mais natural efeito, de atrair o público à exibição de uma obra, desde muito reclamada pela imprensa.

Confesso que para mim semelhante reputação literária é um mito, como todas as reputações que eu tenho conhecido neste país; de qualquer gênero que sejam.

Não consistem, no fundo, afastado o aparato, senão em uma popularidade artificial.

Cada talento que se manifesta e progride acaba por adquirir no país um número maior ou menor de prosélitos e devotos, que o apreciam e o exaltam. Como, porém, a instrução não está bem difundida pela população; esse partido ou seita de apologistas, que não passa de uma fração mínima do povo, acha-se disseminada pela vasta superfície do império. (p. 25).

Note-se que o autor não só nomeia a sua popularidade de artificial, como explica o modo pelo qual essa artificialidade é forjada. O público receptor se resume em um grupo restrito “de prosélitos e devotos”, diluídos em meio a uma população carente de instrução. É esse grupo que organiza essa popularidade. Os membros conseguem, por meio de articulações hábeis, “arrastar a chusma um instante, e preparar uma ovação, um triunfo, uma enchente do teatro, a oferta de um banquete, e até mesmo uma coroação.” (p. 26). Decorre dessa popularidade arranjada, segundo Alencar, toda a artificialidade de sua popularidade:

E disso de umas palavras ocas, de uns adjetivos cediços, de uns cumprimentos postiços e já feitos como roupa de algibebe; dessa poeira luminosa como a cauda dos cometas; forma-se o que se chama entre nós uma bonita reputação. Eis como um autor pode ser dos mais lidos no Brasil; e todavia não encontrar reunido em uma cidade, ainda mesmo na corte com suas trezentas mil cabeças, um grupo de leitores suficiente para formar-lhe público, ao menos decente. (p. 26).

O insucesso da peça permite a José de Alencar compreender a rarefação de um público constituído. É uma reflexão que retoma e reforça o sentimento de isolamento que o autor já havia expressado em mais de um momento²²³. No fundo, essa reflexão de Alencar na polêmica com Nabuco é a enunciação de uma das maiores descobertas dos escritores depois do senso realizado em 1872: a inexistência de um público entendido como massa de leitores²²⁴. Embora não seja possível identificar se José de Alencar teve

²²³ Destaque-se, para se compreender a centralidade do “sentimento de isolamento em Alencar” no horizonte de suas preocupações literárias, uma das mais belas e tristes passagens em que Machado de Assis relembra uma das conversas que teve com o autor de *O guarani*: “Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já se saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública. Começara como Voltaire para acabar como Rousseau.”. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 331. Araripe Jr. registra depoimento semelhante, embora muito mais crítico que Machado de Assis: “a aristocracia de seu talento foi uma das mais poderosas razões por que a nova geração sentiu-se apartar, embora admirando-o. Desde o seu estilo até as suas maneiras, tudo transpirava reserva e o *não-me-toques* do arminho. Ora essa mocidade alevantava-se com umas valentias, umas franquezas que excluíam toda a reticência. Intimidade com o mestre, coisa impossível”. E mais a frente: “Este cordão sanitário, traçado entre sua pessoa, o público e os próprios admiradores, privou-o dessa seiva elétrica, dessa mútua comunicação de influências vivificantes, sem as quais é tão difícil a vida do artista”. In: *Um perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980, p. 236-237.

²²⁴ Diz Hélio de Seixas Guimarães: “Ao longo de todo o século 19 os alfabetizados não ultrapassavam os 30% da população brasileira, e não se verificaram alterações de perfil e dimensão do eleitorado semelhantes às que acompanharam a emergência do romance na França, Inglaterra e Estados Unidos. Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo escravos, sabiam ler e escrever segundo dados do recenseamento; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16,9%. Para se

acesso aos números alarmantes do senso, que só foram publicados em 1876, o malogro de *O jesuíta* – e o próprio sentimento de isolamento, cuja origem estaria, salvo engano, no “Pós-escrito a *Diva*” (1865) – possibilitou ao autor vislumbrar que, aquilo que parecia ser indiferença pública, “a conspiração do silêncio”, era na verdade a inexistência de um público constituído para acolher a sua obra²²⁵. E não só isso. José de Alencar parece compreender também a especificidade do que seja *o seu público* nesse momento do sistema literário: “A sala erma de saias, de calças, de pernas que dançavam por aí algures, ou de estômagos que se afiavam para a ceia; foi segundo conta povoada pelas letras brasileiras, representadas em um pequeno grupo de poetas e escritores.” (p. 25). Alencar, em outras palavras, nota que seu público é, por assim dizer, um autopúblico, para usarmos de uma expressão de Antonio Candido²²⁶.

Diante dessa percepção sobre seus interlocutores, não parece forçado dizer que, aos olhos de Alencar e a despeito de todo o seu esforço patriótico, a literatura oitocentista acabou se revelando como uma esfera à parte, pois a ausência de um público constituído aponta claramente para o alcance limitado do texto literário. É por conta dessa percepção, parece-me, que podemos explicar o comentário de José de Alencar, na polêmica com Nabuco, sobre a inviabilidade do nacionalismo como orientação literária. Esse “sentimento de isolamento”, como se pode imaginar, possui implicações decisivas para o projeto literário de Alencar. Em linhas gerais, pode-se dizer que o “sentimento de isolamento”, na medida em que ele revela uma ausência de público, contribuiu para que o autor concedesse uma maior autonomização do discurso literário frente às demandas externas. Essa perspectiva autonomizadora pode ser percebida tanto no modo cada vez mais seguro e formalmente criterioso com que Alencar discute e analisa os textos literários, como em sua própria obra ficcional em que

compreender o impacto do censo divulgado em 1876 entre os escritores brasileiros, em especial sobre Machado de Assis, remeto o leitor à primeira parte do livro de Hélio de Seixas Guimarães. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: EdUSP; Nankin Editorial, 2004.

²²⁵ Nesse sentido, ao contrário do que sugere Hélio de Seixas Guimarães, o público se constitui como problema para Alencar também. A polêmica Alencar-Nabuco representa, no plano da reflexão crítica, a consciência *adiantada* de Alencar de uma ausência de interlocutores que seria percebida agudamente pelos escritores brasileiros do século XIX quando da publicação do senso.

²²⁶ Essa expressão está difundida em alguns ensaios de *Literatura e sociedade* e em *Formação da literatura brasileira*.

a ambiguidade e a atenção aos aspectos formais se tornam traços dominantes na medida em que esse sentimento se encorpa²²⁷.

Não estou sugerindo que José de Alencar tenha dado as costas para a realidade a certa altura de sua trajetória literária. O sentimento de isolamento permitiu a Alencar assumir um posicionamento de independência frente a demandas extraliterárias. Nesse sentido, cabe lembrar que, em uma das respostas a Joaquim Nabuco, datada de 7 de outubro de 1875, José de Alencar se define como um autor “que aprecia e ambiciona a aura popular; mas não a solicita; que ama seu público, mas não lhe submete o seu pensamento” (p. 63). Do ponto de vista literário, é essa condição solitária do escritor oitocentista que permite o desenvolvimento da literatura, pelo menos no que diz respeito à trajetória de Alencar, como discurso específico, um espaço de questões próprias, sem ingerências externas determinadoras – no limite, *autônomo*. A consequência, como a terceira fase literária de Alencar comprova, é uma maior complexidade formal da obra literária em detrimento da orientação nacionalista²²⁸.

Se, por um lado, José de Alencar formula – em perspectiva renovadora, se levarmos em conta a sua reflexão anterior – algumas considerações acerca do

²²⁷ A ambiguidade nos romances de José de Alencar parece ser um dos traços dominantes e programáticos de sua ficção a partir de 1870, início de sua “velhice literária”. Cito alguns exemplos: em *O gaúcho* (1870), o desfecho faz com que o leitor fique sem saber se Manuel Canho e Catita desapareceram no pampa em meio à tempestade ou se caíram no precipício; em *A pata da gazela* (1870), o leitor é claramente enganado, como acontece com uma das personagens, em relação às identidades de Amélia e Laura; em *Sonhos d’ouro* (1872), a ambiguidade está justamente no duplo final do romance, que maltrata o leitor de primeiro grau; em *O tronco do ipê* (1872), o desenlace do enredo possui um clima de desconversa em que as razões do perdão de Mário ficam borradas. A complexidade formal também parece ser um dos traços dominantes e programáticos na obra de Alencar a partir de 1870. Atente-se para o manuseio do tempo e da descrição para a narração de um romance como *Senhora* (1875); para o uso de procedimentos narrativos variados em *Til* (1871); para a problematização do folhetinesco em *Sonhos d’ouro* (1872); ou para o narrador lacunar de *Encarnação* [1877] (1893).

²²⁸ Pegando carona na hipótese de Hélio de Seixas Guimarães sobre as duas fases da obra machadiana, parece ser produtivo pensar que a “segunda fase” do romance alencariano, localizada a partir de 1870, é uma retificação de algumas diretrizes do projeto literário do autor. A percepção da inviabilidade do nacionalismo literário e o sentimento de isolamento, por exemplo, são indícios para se cogitar na problematização que Alencar faz, no plano ficcional, do romance extensivo romântico. Nesse sentido, seria interessante analisar certa problematização de Alencar na representação do elemento nacional, que em mais de um momento foi apontada por seus contemporâneos, e a complexidade formal de suas narrativas atrelada a essa problematização. Essa guinada no projeto de Alencar é, a meu ver, um gesto de autonomizar o discurso literário na medida em que a obra é pensada em uma dimensão estética em que, no caso de Alencar, as ingerências da esfera política se diluem.

nacionalismo literário e da formação de um público receptor; por outro, ele não deixa de reforçar certos posicionamentos em torno de algumas questões de forma literária. E isso ocorre porque o autor se vê na contingência de tecer algumas considerações críticas e teóricas sobre questões estéticas de modo a se defender das críticas recebidas. Uma das formulações mais interessantes diz respeito à configuração do nó dramático da peça. Alencar expõe os termos que constituem a tensão da peça: “O herói, colocado entre o amor e o civismo, reproduziria a luta de dous sentimentos igualmente poderosos; e renovaria a situação muito dramática do antagonismo do homem com o cidadão no mesmo indivíduo.” (p. 32). Mais a frente, Alencar especifica o impasse vivido pelo Dr. Samuel:

As maiores forças do homem; a sua consciência, o seu coração, e a sua inteligência, em antítese. E notai que a consciência, era a do ministro da religião, o coração, o de um pai, e a inteligência, a de um gênio. Três almas em um só corpo; e que almas? Cada uma delas um arcanjo revoltado, que o Onipotente encadeara nessa frágil argila. (p. 33).

Aparte a retórica altissonante, estamos diante, se não me engano, de um procedimento narrativo a partir do qual José de Alencar tece as tramas de todos os seus romances. Refiro-me a um recorrente desnível em seus enredos, já observado por Antonio Candido, entre a vontade individual e a posição social de seus protagonistas. Embora esse desnível se traduza, quase sempre, na diferença econômica entre os casais – o homem, geralmente pobre, a mulher, rica – e que alimenta toda a *complication sentimentale* dos seus romances, a tensão da ação em *O jesuíta*, segundo os comentários de Alencar, alimenta-se do princípio que enforma o conflito de sua ficção em prosa: o embate entre a vontade individual, o amor pelo filho adotivo, e a posição social, seu alto cargo na Companhia e o projeto político e emancipação do país. Independentemente de como esse nó dramático se objetiva efetivamente na composição, o que me interessa destacar é a formulação analítica de Alencar sobre sua peça. É desse conflito que o autor reconhece no Dr. Samuel não um homem, mas “quase a humanidade”, isto é, que se trata de um protagonista complexo cujas “revoluções desse grande espírito” (p. 33) dificultam ao leitor o reconhecimento de quem seja essa “poderosa individualidade” (p. 34). Note-se, portanto, que José de Alencar não só defende a sua personagem das críticas, como ainda expõe, sub-repticiamente, uma perspectiva de complexidade psicológica calcada nos desníveis entre sujeito e sociedade.

4.3. Demais artigos

Estou chamando a atenção para essa discussão porque, nos anos de 1870, José de Alencar, talvez pela intensificação de sua produção romanesca, trata mais de uma vez da dimensão psicológica de seus personagens. Em uma das respostas de Alencar a Nabuco, datada de 4 de novembro de 1875, o autor incide justamente na relação entre enredo e dimensão psicológica de modo a explicar as contradições e complexidade de Lúcia, protagonista do romance *Lucíola* (1862):

Muito confuso ficou o folhetinista com o antagonismo que se pronuncia entre os sentimentos de Lúcia, e as condições materiais de sua existência. Irritado com a estranha dualidade, a argui de falsa e profundamente imoral.

Nós todos já sabemos que as palavras do crítico soam, mas não toam; ele procura os vocábulos como quem arranja os embutidos de um mosaico.

Se o Sr. Nabuco está disposto a estudar, eu lhe mostrarei que essa dualidade é um fenômeno fisiológico muito comum, e reproduz-se frequentemente entre o homem e o indivíduo, entre a alma psicológica e a alma social, entre as aspirações e os fatos. (p. 152).

Do mesmo modo, na carta apenas ao romance *Senhora*, cuja autoria se atribui a Elisa do Vale, pseudônimo de José de Alencar²²⁹, discute-se, entre outros tópicos, a dimensão psicológica de Seixas e Aurélia. Nesta carta, Alencar não só afirma o objetivo de escrever um romance psicológico, como ainda formula os procedimentos básicos para tal empreitada. Diz o autor:

Na segunda de tuas cartas foste mais explícita. Incepas ao autor um defeito grave: de não penetrar no coração de seus personagens.

Surpreendeu-me a censura; pois nenhum escritor mais do que ele se tem dedicado a esse gênero, que se pode qualificar de *romance fisiológico*. A *Senhora* é para mim um verdadeiro perfil de mulher.

²²⁹ Elisa do Vale é a personagem principal de um perfil de mulher inacabado. Trata-se do romance *Escabiosa /Sensitiva* (1863), que retoma dois personagens de *Lucíola* (1862): Paulo e Sá. Destaque-se o procedimento típico de Alencar: fazer com que as personagens migrem de uma narrativa a outra. Esse tipo de procedimento, embora vulgarizado pela ficção oitocentista, parece reforçar o argumento central aqui defendido. José de Alencar concebia o texto literário como um mundo autônomo e com um funcionamento próprio. O gosto por usar pseudônimos parece funcionar no mesmo sentido: forjar simulacros da realidade.

Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, ar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação.²³⁰

Perceba-se que Alencar não só valoriza a exploração psicológica das personagens como aponta para o modo a partir do qual se forja o seu adensamento: a ação. O autor ainda argumenta, na sequência, que as personagens, Seixas e Aurélia, revelam-se por meio das descrições e de suas ações ao longo do romance. É justamente por conta desses recursos estruturantes da narrativa que José de Alencar encara o romance como uma das formas mais complexas e mais adequadas para seu projeto literário em escrever perfis de mulher, isto é, romances psicológicos. Diz o autor: “A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa: ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance” (p. 223).

Em um artigo em defesa a *Sonhos d'ouro*, datado de 11 de setembro de 1872²³¹, José de Alencar elabora uma classificação das personagens que nos lembra da clássica distinção de E. M. Forster entre personagens *planas* e *redondas*²³². Segundo Alencar, há duas qualidades de personagens: os tipos e os caracteres. Os tipos são personagens que “figuram na ‘comédia social’” (p. 130) e “forma[m]-se exteriormente pelo molde social” (p. 131). Trata-se de personagens que se definem pelo que são em sociedade. Daí Alencar dar como exemplo de tipos o marinheiro, o soldado, o estudante e o advogado. Os caracteres, por sua vez, são personagens que tomam parte “no drama, que formam o esqueleto do livro, e lhe tecem o enredo, fibra vital dessa espécie de obra cujo fim é antes de tudo o conto, a fábula” (p. 130). Os caracteres se definem e tomam corpo a partir do enredo. São personagens com complexidade psicológica: “o caráter é uma criação espontânea, que se produz internamente pelas modalidades da consciência.” (p. 131). A tipologia de Alencar claramente define a maior ou menor complexidade psicológica das personagens a partir da urdidura do enredo. E a complexidade psicológica, nos termos acima expostos, torna-se marca de definição do gênero romance

²³⁰ ALENCAR, José. *Carta*. In: *Senhora*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 221-222.

²³¹ Não foi possível localizar a fonte original do artigo em questão. Ele foi reproduzido em: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana/Prolivro, 1974, p. 127-131. v. 1.

²³² FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 2005.

para José de Alencar a partir da década de 1870, se prestarmos atenção na seguinte passagem:

Divaguem como queiram os modernos discípulos de Aristóteles; aquele [o enredo que permite o surgimento dos caracteres] é o escopo do romance, o mais não passa de acessórios e ornatos, às vezes é certo, de tão subido preço, que sobrepujam o todo, como os diamantes de que se bordam as vestes.²³³

É claro que esse debate sobre a complexidade psicológica dos protagonistas se insere nas observações que venho tecendo sobre a consciência da forma que Alencar parece possuir desde o debate sobre *A confederação dos Tamoios*. É curioso notar que as discussões de Alencar sobre a dimensão psicológica de suas personagens o leva a encará-las como figuras autônomas. Por conta dessa atitude, Alencar não hesita em delegar certas afirmativas às personagens, tirando a responsabilidade do autor: “Estas e outras extravagâncias não são ditas pelo autor, mas referidas por uma das personagens, em cujas palavras ele por certo não jura.”²³⁴. Ou ainda em uma das notas apenas em *O gaúcho* (1870):

Não faltará quem increpe o livro de inverossímil, na parte relativa ao cavalo. Duvidar hoje, depois de tantos fatos e de tão respeitáveis testemunhos, dos resultados admiráveis do instinto dos animais, é uma excentricidade que não vale a pena refutar. Demais, neste livro, a maior parte dos atos inteligentes praticados pelo cavalo são antes atribuídos pelo gaúcho ao animal, do que atestado pelo escritor.²³⁵

Parece evidente que para José de Alencar os seus romances são encarados como mundos imaginários e autônomos. É justamente essa atitude diante do texto literário que ajuda a literatura a se constituir como um discurso com suas especificidades – um discurso, no limite, com suas regras próprias, já que os critérios de discussão estão na obra e não fora dela. Isso não quer dizer que José de Alencar concebesse a literatura como desligada da realidade. Ao contrário, ele afirma, mais de uma vez em sua trajetória crítica, que há relações entre literatura e realidade. Podemos aferir essas relações a partir da pergunta de Alencar levantada por conta de uma das críticas de Joaquim Nabuco sobre a presença da escravidão no teatro alencariano: “Que ideia faz

²³³ ALENCAR, José. *Op. cit.*, p. 129.

²³⁴ ALENCAR, José Os *Sonhos d'ouro*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana/Prolivro, 1974, p. 129. v. 1.

²³⁵ ALENCAR, José de. Notas. In: *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 401.

este senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?”²³⁶. Entretanto, José de Alencar não deixa de reforçar que literatura é, sobretudo, *forma*:

Se *Mãe* fundasse o teatro brasileiro, o característico desse teatro seria a escravidão? Que exprime este grupo de palavras? É o assunto dos dramas o que define uma literatura e a caracteriza, ou é, ao contrário, a escola desse drama, o que lhe imprime o cunho? Assim o característico do teatro de Sófocles, segundo o Sr. Nabuco, será o incesto.²³⁷

Essa dicotomia entre forma literária e realidade social é enquadrada, pela perspectiva de Alencar, de um modo que se poderia chamar de *dialético*. Para tanto, o autor cita Littré:

‘As obras de arte, diz E. Littré, acerca de Shakspeare (sic), encerram primeiramente o que é do lugar e do tempo, depois, se elas são criação de gênio, uma parte que é destinada a todos os lugares e tempos; e essa combinação inevitável é conjuntamente a causa que impede-as de renascer e reproduzir-se, e a causa que lhes imprime uma singular beleza, porque essa beleza é de um mundo ao qual nunca aparecerá cousa semelhante.’²³⁸

José de Alencar reconhece, ao mesmo tempo, que o texto literário – ou, em terminologia mais genérica, a obra de arte – possui uma dimensão vinculada ao seu tempo e espaço – *localista*, em certo sentido – e, ao mesmo tempo, uma dimensão que projeta a obra para além de seu momento histórico – *universalista*, para mantermos as dicotomias. E isso se deve porque a literatura, sendo um dos principais “monumentos e arquivos humanos”²³⁹, “reflete a fisionomia de um povo e de uma idade”, mas projeta, por meio de sua construção estética – ou do gênio, para ficarmos na terminologia do autor –, valores morais que transcendem a sua inserção histórica. Não é ocioso sublinhar a relação evidente com “Instinto de nacionalidade”, de Machado de Assis. É um movimento dialético que revela o andamento próprio do campo literário brasileiro.

²³⁶ COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 121

²³⁷ COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 59.

²³⁸ COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 121-122.

²³⁹ COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 122.

PARTE II
O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR

A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças, que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca; alguma coisa do *Grande-Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus livros muito da sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencarina ainda agora é capaz de inspirar.

Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas*, p. 31.

CAPÍTULO 5

LUCÍOLA

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explicita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico. (Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 52).

O império da cortesã (1986), de Valéria de Marco, é certamente o principal e mais importante estudo já desenvolvido sobre o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar. Pode-se dizer que esse livro representa uma inflexão importante dentro da fortuna crítica alencariana por questionar, em perspectiva semelhante aos trabalhos de Sandra Nitrini²⁴⁰, uma das principais leituras sobre o romance que tem se reproduzido desde a sua recepção inicial. Trata-se da ideia de que *Lucíola* seria uma cópia do famoso romance *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho. Podemos encontrar essa aproximação, com visível prejuízo para o autor brasileiro, na polêmica de Joaquim Nabuco com José de Alencar em 1875: “*Lucíola* não é senão a *Dame aux camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do ‘sabor nativo’ dos seus livros.”²⁴¹ Em artigo datado de 1956, Brito Broca reproduz essa mesma visão crítica, sem qualquer matização: “É preciso, no entanto, reconhecer-lhe a falta de originalidade. *Lucíola* repete quase servilmente o tema de *A dama das camélias*, porque o autor se achava muito mais perto de Dumas Filho e Feuillet do que de Balzac”²⁴². Estamos diante da repetição histórica de certos comentários críticos que acabam por estabelecer não só um paradigma de leitura como

²⁴⁰ NITRINI, Sandra. *Lucíola e A dama das camélias*. Travessia, Florianópolis, v. 16, p. 84-96, 1989.

²⁴¹ COUTINHO, Afrânio. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 135.

²⁴² BROCA, Brito. “Conversa sobre José de Alencar”. In: *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. Vida literária e Romantismo brasileiro. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979, p. 245.

uma leitura engessada que rebaixam, em sentido estrito, a obra de José de Alencar e, em sentido amplo, o romance brasileiro oitocentista.

Para combater essa leitura estabelecida sobre *Lucíola*, Valéria de Marco parte da hipótese muito promissora de que, tanto no discurso ficcional como no discurso crítico de Alencar, não estava fora do horizonte de discussão a relação dialética entre a forma “romance” e o processo social brasileiro. Nesse sentido, Alencar seria um autor consciente não só das técnicas literárias do romance como de uma realidade social e histórica brasileiras. Mais do que isso: nessa perspectiva, a ensaísta anota a preocupação de Alencar em elaborar uma forma de expressão literária adequada à matéria local. É a partir dessa relação que a autora empreende uma leitura da produção crítica de José de Alencar e relê a relação entre *Lucíola* e *A dama das camélias*. O mérito do livro de Valéria de Marco está no deslocamento proporcionado por sua hipótese de leitura: ao contrário de estabelecer as *semelhanças* entre as duas narrativas, a autora constrói uma leitura em que se evidenciam as *diferenças*. Deste modo, o romance surge não só como “o momento da longa trajetória empreendida por Alencar em busca de uma expressão artística original”, mas também como “uma obra acabada e definida”²⁴³ e que, portanto, pode ser lida por si e não em função de uma narrativa com a qual ela dialoga ou se aparenta.

Essa outra forma de ler o romance de Alencar possibilita uma leitura muito mais cuidadosa de como a narrativa se estrutura. É a oportunidade de se destacar e articular alguns aspectos formais até então ignorados pela tradição crítica, como a presença de uma linguagem erótica, a importância dos diálogos, silêncios e gestos para a construção da dramaticidade, bem como a exploração dos componentes acessórios (roupas, ambientação, etc.) para a elaboração de significados. De todo o esforço em mapear a estrutura narrativa, o que me parece mais digno de nota é o que Valéria de Marco chama de “multiplicidade do foco narrativo” para compreender a feição específica da confissão feita por Paulo.

O procedimento narrativo fundamental utilizado para construir o tenso desnudamento de Lúcia consiste nos sucessivos desdobramentos do foco narrativo. As vozes de Sá, Cunha, Rochinha e Couto confrontam-se no presente do diálogo com os sonhos românticos de Paulo. A multiplicação dos narradores reproduz a imagem da mulher pública que se contrapõe à moça recatada que o provinciano esperava encontrar. Atentamente, ele ouve o que os *habitués* da corte têm a dizer. Cada um lhe revela um episódio ou um aspecto particular da

²⁴³ MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 148.

cortesã que, gradativamente, vão compondo para Paulo e para o leitor o perfil de Lúcia e nele despertando o desejo de compreendê-la e conhecê-la.²⁴⁴

A importância desse aspecto formal levantado pela autora é de ele se constituir em um *avanço* para a interpretação do romance e ao mesmo tempo se revelar como o *limite* de seu estudo. O avanço está em apontar para o papel central que o foco narrativo possui para a construção do romance. O limite está no sentido que o foco narrativo assume para se compreender o que está em jogo em *Lucíola*. Para Valéria de Marco, o conflito do romance repousa na dificuldade de Paulo em compreender, em meio aos diversos discursos sobre a cortesã, a verdadeira identidade de Lúcia. O embaralhamento da percepção do narrador diante da duplicidade de Lúcia seria a força motora que põe o enredo em movimento ao gerar impasses para a constituição da relação erótico-afetiva dos protagonistas – mais *afetiva* do que *erótica* na perspectiva da autora.

Ao localizar os móveis do conflito, Valéria de Marco constrói sua análise colada ao processo de transformação de Lúcia em Maria da Glória que culmina em sua eliminação total da narrativa pela morte. É claro que não escapa à autora a dimensão moralizante do desenlace, que é encarado como o resultado final de todo conflito e do romance. Ao aderir acriticamente à perspectiva do narrador, o que já é um problema em si, o limite dessa interpretação está no fato de Valéria de Marco ler a narrativa linearmente, sem perceber certa complexidade – social, histórica e psicológica – no modo como o romance é engendrado. O resultado inevitável é a autora encarar a representação da prostituição em *Lucíola* “como trajetória individual e acidental, ocultando sua relação com o trabalho”²⁴⁵. Em outras palavras,

[a] miséria de Lúcia é apresentada como resultado de uma grande epidemia e não como eco do reduzido mercado de trabalho para as mulheres livres, sem fortuna ou herança, de onde saíam as prostitutas brancas. Alencar gastou todos os tons fortes para desenhar sua personagem; *faltou-lhe tinta para completar o quadro com o solo social em que ela transitava*. Este, sem dúvida, apresentava alguns meios-tons que não figuravam nas telas europeias. (grifo meu)²⁴⁶.

²⁴⁴ MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 183-184.

²⁴⁵ MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 188.

²⁴⁶ DE MARCO, Valéria. *Op. cit.*, p. 188. Ao assumir que o conflito de *Lucíola* está circunscrito a uma “trajetória individual e acidental”, a autora não só esvazia o romance de um diálogo com o processo social, como desloca os móveis do conflito para o embate entre “ser” e “parecer” em sociedade. Decorre daí a importância da “multiplicidade do foco narrativo” para o estudo da autora. A abstração da discussão sobre o conteúdo sociológico, nesse sentido, é muito evidente e se torna ainda maior quando articulada ao desenlace moralizante do romance. Esse tipo de discussão pode ser encontrado também no livro *Alencar e a França* (1995), de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. Neste último, a autora reconhece o conflito na dualidade de Lúcia, anjo e cortesã, e reduz o romance ao processo de transformação pelo qual a

A autora nega a Alencar a capacidade de apreender, no plano ficcional, a complexidade histórica e social de sua matéria. O que ela percebe e reconhece é a relação, na representação feita por Alencar, que a prostituição possuiria com a modernização do país: “o tema serviu-lhe para apreender um dos muitos aspectos da transformação que se operava no centro do Brasil”²⁴⁷. É um elogio que, trocado em miúdos, revela uma deficiência literária, pois o modo como Valéria de Marco concebe a articulação entre *Lucíola* e o processo social brasileiro recoloca o quanto há de posição, de afetado e de contaminação do romance europeu na obra de Alencar. Ainda que a autora tente atrelar a modernidade do tema à modernização do país, o estudo acaba reforçando a visão de uma obra gorada e ingênua, que não deu certo por conta da suposta dependência da ficção alencariana para com a cultura europeia – e seu influxo modernizador – e pela cegueira do autor em relação ao processo social brasileiro²⁴⁸. Não é à toa que Valéria de Marco associe ao romance urbano de Alencar uma temática genérica do romance europeu, a *question d’argent*:

No painel alencariano, os romances urbanos chamam a atenção do leitor porque não só iluminam o cotidiano da capital do Império, mas sobretudo porque

personagem passa. Não se trata obviamente de negar a importância desse aspecto para o conflito. O problema dessa perspectiva está em resumir as dissensões “em uma oscilação de humor e ação” (p. 101), sem conseguir estruturar a tensão na arquitetura da narrativa. É sintomático, nesse sentido, que a argumentação não se encaminhe para a análise orgânica do romance, mas para as relações intertextuais com *A dama das camélias*, *Paulo e Virgínia* e *Atala* de modo a se evidenciar a oscilação da personagem e se compreender o processo de transformação. Ver: PINTO, M. C. Q. de M. *Alencar e a França*. São Paulo: Annablume, 1999.

²⁴⁷ A autora prossegue: “Naquele Rio de Janeiro que, entre 1840 e 80, convivia com a força do capital comercial e suas primeiras investidas nos rumos da indústria, com a expansão e consolidação do sistema bancário, com as primeiras sociedades econômicas e financeiras, a medida monetária pipocava em diferentes lugares e com múltiplas aparências”. In: MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 189.

²⁴⁸ Não posso deixar de notar que essa visão restritiva a Alencar sobre sua percepção ao processo social assume contornos muito mais assertivos e rebarbativos no segundo livro de Valéria De Marco sobre o romance alencariano. Enquanto em *O império da cortesã* a autora oscila entre um elogio entusiasmado e uma crítica velada à obra, em *A perda das ilusões* (1991) Valéria De Marco firma posição: “[O] mapeamento do Brasil que a ficção apresenta resulta em um painel cujas fraturas denunciam os limites da compreensão que Alencar tinha do país. Estes se mostram no modo de narrar: o autor reserva o heroico às pretéritas épocas de nossa História e às regiões interioranas; destina algumas pinceladas de descrição realista à vida urbana, especialmente a algumas marcas das relações mediadas pelo dinheiro; elimina o trabalho escravo do retrato composto por sua ficção. Aí estão suas escolhas a explicitarem que ele parte o país em pedaços, como se fossem radicalmente independentes. Este esboço revela que o autor não vê as relações entre as diferentes épocas e regiões, pois não entende que o rosto do Brasil resulta da combinação entre os arcaicos modos de vida da fazenda e o moderno ritmo dos trens e da bolsa de valores. Esta face da dependência lhe escapou, demarcando os seus limites e os do romance.” (In: *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 226-227).

apresentam um traço comum que os diferencia dos demais: a presença do dinheiro como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica.²⁴⁹

Para quem esteja familiarizado com a história social e econômica do Brasil, a valorização que a autora empresta ao capital não deixa de soar, para dizer o mínimo, muito questionável²⁵⁰. Não estou afirmando que a questão monetária esteja ausente no romance de Alencar. O que me parece problemático é circunscrever as relações das personagens em torno do dinheiro, pois, no fundo, o romance acaba se diluindo na mera convenção romântica que se alimenta de dualidades maniqueístas de certa parcela do romance burguês. Mais do que isso: ao se negar a realidade histórica e social ao romance, a *question d'argent* acaba projetado no conflito aspectos de uma realidade outra, burguesa e europeia, estranha em grande medida à brasileira. Essa perspectiva crítica, além de no limite repor certo lugar-comum sobre o romance urbano de Alencar, aponta para o limite do estudo de Valéria de Marco, cujas outras qualidades são inegáveis: a incapacidade em se perceber o andamento histórico-social brasileiro dentro da obra alencariana. Talvez não se trate de cegueira do autor ao ficcionalizar o país, mas da crítica literária que não consegue enxergar o país pulsando no romance alencariano.

Nesse sentido, pode-se dizer que a leitura aqui empreendida busca operar um deslocamento na leitura que se tem realizado de *Lucíola*. Quero demonstrar que o conflito central do romance está ancorado em uma realidade histórica e social muito bem definidas. Para tanto, deve-se ter em mente dois aspectos essenciais sobre o romance. É importante, em primeiro lugar, perceber que *Lucíola* é o resultado de uma reflexão crítica e da trajetória literária de Alencar. Não me refiro somente ao fato do romance retomar o tema da polêmica peça *As asas de um anjo* (1858) e poder ser lido

²⁴⁹ MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 72.

²⁵⁰ É claro que escapa à autora essa reposição de preconceitos à obra de Alencar. Isso se deve, penso, porque Valéria De Marco compreende que a modernização – e a ordem burguesa regida pelo capital – é a dimensão mais significativa do processo social brasileiro, embora ela sinalize a presença da escravidão ao fim do livro. Essa perspectiva me permite sugerir o que talvez seja o principal problema de seu estudo. Apesar da hipótese da autora repousar na relação dialética entre forma romance e processo social, não me parece que esteja bem definido em seu horizonte de análise a história social a partir da qual essa relação se constrói. Decorre daí, penso, a aproximação, um bocadinho despropositada, do conflito entre Paulo e Lúcia com a “ação degradante do dinheiro em sua forma mais cabal e explícita” (*Op. cit.*, p. 73). A ausência de uma história social mais definida resulta em certas projeções sobre o romance que o descaracteriza a ponto de parecer postiço, fraco, sem “solo social”.

como uma resposta à censura policial sofrida por Alencar. Ainda que essas questões importem, o que me interessa destacar é que o romance *Lucíola* pode ser compreendido, em parte, como o resultado da descoberta que José de Alencar faz, tanto em sua trajetória de escrever romances e peças de teatro como na primeira fase de sua reflexão crítica, de que a literatura se alimenta da *realidade cotidiana*. O segundo aspecto importante a se levar em conta é a preocupação formal evidente que subjaz ao romance. Há uma preocupação muito forte em como representar o vício e as cenas licenciosas, que está tematizada pelo narrador. Essa preocupação revela que o romance é um *arranjo narrativo* armado por Paulo para contar a história de seu relacionamento com Lúcia. O leitor precisa perceber que, para além de certa convenção do romance romântico, estamos diante de *um narrador em situação* – no limite, diante de um dos procedimentos mais caros ao romance moderno. Nesse sentido, essa preocupação formal parece ser um bom indício de que o leitor deve dar um passo atrás para perceber o que está em jogo em *Lucíola*. No fundo, estou sugerindo que a adesão à realidade e a preocupação em como narrar, ambas atitudes conscientes, permitem perceber o andamento histórico e social decisivo para o romance.

5.1. A feição social das personagens

O primeiro episódio de *Lucíola* (1862) tem por cenário a festa da Glória, “uma das poucas festas populares da corte”²⁵¹. O que parece muito significativo nessa abertura do romance é o quadro social oferecido para o narrador, Paulo, “um provinciano recém-chegado” (p. 25), “filho de Pernambuco” (p. 34):

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira, pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha. (p. 26).

Trata-se, como se pode notar, de um amplo quadro social, que vai do escravo aos homens bem posicionados na sociedade. É ainda em meio a essa multidão que Paulo

²⁵¹ ALENCAR, José de. *Lucíola. Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951, p. 25. v. 4. Todas as citações são retiradas desta edição. Limito-me a partir de agora a indicar somente o número da página.

vislumbra Lúcia, “uma linda moça”, tomada a princípio por uma *senhora* distinta, mas logo identificada como *prostituta*. O que, entretanto, parece significativo nessa cena de abertura, na qual se dá o primeiro contato dos protagonistas, é, para além da mistura das classes, o contraste entre a amplitude do quadro social inicialmente apresentado e a delimitação das posições sociais das personagens – e, em especial, desses protagonistas – que, de fato, tomam parte na ação do romance. Apesar dos bailes, da compra de roupas e joias e da ociosidade de todos, pois ninguém efetivamente aparece trabalhando – o que imprime na narrativa um quê de abundância –, estamos diante de uma *arraia-miúda* que não detém nem os meios de produção, nem é força produtiva.

Com efeito, o espectro social dessas personagens é bem mais limitado. Nesse sentido, percebe-se que a trama está essencialmente centrada nas personagens pertencentes ao enorme grupo dos *homens pobres e livres* – embora apareça, aqui, ali e acolá, a figura de um escravo ou de um homem de maiores posses²⁵². Em linhas gerais, pode-se dizer que estão no centro os protagonistas, Paulo e Lúcia, pertencentes à classe dos *homens pobres e livres*, embora figurem aparentemente como pessoas remediadas. Ao redor desse núcleo, orbitam outras personagens remediadas, como Cunha²⁵³ ou Sá. É este último, “um amigo e companheiro de infância” de Paulo, o responsável pela festa báquica em que Lúcia reproduz, sobre a mesa de jantar, as cenas dos quadros sensuais pendurados na parede. Apesar da suntuosidade da festa, o narrador é muito preciso em descrever a posição social de Sá: trata-se de uma “alma obcecada pelo trabalho” e que “impunha a si mesmo o sacrifício de acumular algumas pequenas reservas, fruto de economias de muitos dias, para consumi-la em poucas horas” (p. 52). Orbitam ainda em torno dos protagonistas sujeitos *vagamente* bem postos, como Couto, classificado laconicamente de “capitalista”, e Rochinha, esbanjador de uma herança; além de uma série de destituídos, como Laura, também prostituta, Jesuína²⁵⁴, uma espécie de caftina,

²⁵² É curioso notar que a única personagem de maiores posses, um proprietário, aparece no romance indicado pela inicial de seu nome: “O Sr. R..., a quem fui recomendado por amigos de minha província, pedia-me encarecidamente que ao menos no dia de anos de sua senhora lhe desse o prazer de ver-me em sua casa. Realmente estava em falta para com a família, que apenas visitara com um cartão, e à qual devia muitas finezas! Era ocasião de reparar a minha descortesia.” (p. 95).

²⁵³ É o próprio Cunha, em conversa com Paulo no teatro, que demarca sua posição social: “Nunca lhe faltam amantes; sei de grandes fortunas no Rio de Janeiro que se dariam por felizes se ela se decidisse a arruiná-las. E para não ir muito longe, *embora não seja rico*, caso ela ainda quisesse...” (grifo meu) (p. 47).

²⁵⁴ Ao contar sobre sua expulsão de casa a Paulo, é assim que Lúcia se refere à Jesuína: “Sentei-me na calçada. Era bastante tarde já, quando uma mulher que se recolhia me perguntou o que fazia ali àquelas

Jacinto²⁵⁵, um explorador de mulheres desvalidas, e demais personagens secundárias. Em suma, e é o que me interessa destacar, o núcleo dramático do romance repousa na complicação sentimental dos *homens pobres e livres*²⁵⁶.

Paulo, o narrador do romance, pertence àquela classe dos recém-formados em busca de uma posição na sociedade – precisa “achar meio de estabelecer-[se]” (p. 34). É por essa razão, como ele explica a Lúcia, sua permanência na corte: “Sou pobre, preciso fazer uma carreira; e a corte oferece-me outros recursos, que não encontro em Pernambuco” (p. 34). As ações secundárias de Paulo ao longo do romance delimitam, em certo sentido, sua posição social. Toda vez que Paulo não está em companhia de Lúcia, está em trânsito, em “visitas de cerimônias e jantares obrigados”, sendo apresentado “às notabilidades políticas, literárias e financeiras” (p. 30), ou pagando visitas a pessoas a quem se deviam favores. É como se ele estivesse, ao longo do romance, ainda que secundariamente, em busca de colocações e estabelecimento de contatos. Há, inclusive, um momento em que sabemos em quanto orça todos os seus haveres: 15 contos de réis.

Lúcia, por sua vez, ocupa também essa mesma posição social – ainda que se apresente financeiramente remediada. A cortesã, segundo Jacinto, está muito bem: “[t]em perto dos seus 50 contos” (p. 161). Essa posição social, pobre remediada, deve-se, em parte, por sua ocupação: prostituta. Se por um lado, a prostituição garante o acúmulo de dinheiro e a manutenção de uma vida relativamente luxuosa; por outro, é

horas. ‘Perdi meu pai e minha mãe, respondi, não tenho onde viver’. Jesuína... Era ela... levou-me consigo. (...). Jesuína, o senhor já adivinha o que foi ela, tinha posto um preço aos meus serviços; não sei se a primeira humilhação custou mais do que a segunda; mas o sacrifício devia se consumir, porque não tive mão que me amparasse.” (p. 165).

²⁵⁵ Para se aferir da posição social de Jacinto, observe-se o modo como Lúcia o descreve: “Encontram-se no Rio de Janeiro homens como o Jacinto, que vivem da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos; por intermédio dele vendia quanto me davam de algum valor.” (p. 165).

²⁵⁶ Essa delimitação social das personagens, em especial de Paulo e Lúcia, está ausente nos principais estudos sobre o romance. Em geral, tende-se a classificar as personagens como pertencentes à burguesia – ou, pelo menos, a indicar certo grau de abastança que as colocam para longe de uma posição de desvalidas. É o que afirma, por exemplo, Dante Moreira Leite em suas considerações iniciais para abordar a obra de Alencar: “O Romantismo coincide, no Brasil, com o início de formação da burguesia e de uma sociedade de classes, - e não mais de castas ou estamentos, – isto é, coincide com o aparecimento da possibilidade de ascensão social através do dinheiro.” (In: *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 154). Por ora, gostaria de indicar o seguinte: o desacerto conceitual – burguesia ou pobres e livres? – revela um aspecto importante da arraia-miúda que é matéria para o romance: *certa flutuação econômica devida ao acúmulo monetário*. Essa flutuação, entretanto, não redefine a posição de desvalidos em que se encontram essas personagens.

por conta da fragilidade social que Lúcia se torna prostituta. Lembre-se que ela entra na prostituição pelas mãos de Couto para ajudar a família pobre e doente:

Tudo quanto era possível, meu Deus, sinto que o fiz. Já não dormia; sustentava-me com uma xícara de café. Nalgum momento de repouso ia à porta e pedia aos que passavam. Pedia para o meu pai enfermo, e para minha mãe moribunda, não tive vexame. Uma tarde perdi a coragem; meu irmão estava na agonia, minha mãe despedira-se de mim, e Ana, minha irmãzinha, que eu tinha criado e amava como minha filha, já não dava acordo de si. Passou um vizinho [Couto]. Falei-lhe; ele me consolou, e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam: acompanhei-o. (p. 165).

Apesar de a narrativa assumir difusamente a abundância de Lúcia, as personagens secundárias não hesitam, em mais de um momento, em acreditar na possível falência da cortesã: “Mas o senhor não sabe que posso comprar o que me parecer sem que reparem; e não posso vender coisa alguma sem que me suponham arruinada?” (p. 148). O que, no fundo, denota que se trata mais de uma personagem pobre e livre do que de uma mulher financeiramente estável, pois, apesar do acúmulo monetário, falta à Lúcia, como a desconfiança das demais personagens sugere, “fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios – em consequência da escravidão o mercado de trabalho é incipiente”²⁵⁷.

A forma como Lúcia se relaciona com os seus amantes revela, em parte, a delicada posição social em que essa personagem se encontra – *pois ela forja um mecanismo para a defesa de sua fragilidade social*. Lúcia tem por costume, para a surpresa de todos, de trocar seus amantes sem muitas explicações, meio por capricho – o que imprime em sua imagem um quê de excentricidade. E a surpresa dos amantes, a se crer nas palavras de Cunha, que foi um deles, deve-se essencialmente não à volubilidade; mas ao fato de Lúcia ser “absolutamente indiferente”, ao contrário das demais, que “ou por interesse, ou por amizade, ou mesmo por hábito, se inquietam com a ideia de que seu amante as abandone” (p. 46). Esse sistema de relacionamento, na verdade, possui um efeito que os amantes percebem, mas não compreendem: garante a autonomia de Lúcia ao fazer que nenhum dos amantes tenha “direitos adquiridos” (p. 46). Diz Cunha: “não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como

²⁵⁷ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990, p. 83. Lúcia, a certa altura da narrativa, em que o conflito atinge seu ápice, parece captar bem sua condição social precária, apesar do acúmulo monetário: “Ah! Esqueci que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disso é meu.” (p. 102).

hóspede; como dono, nunca.” (p. 47). Note-se o essencial: o trunfo de Lúcia para adquirir dinheiro está na rotatividade dos amantes, pois sem essa rotatividade não estaríamos diante de uma prestação de serviço, por assim dizer, mas no estabelecimento de relações baseadas na *dependência pessoal* – voragem social que tenta engolir os homens pobres e livres: “Uma mulher que pede, marca o preço de sua gratidão ou do seu amor; a mulher que não pede é um abismo que nunca se enche” (p. 48). Essa voragem da dependência é pressentida pela cortesã, por exemplo, nos momentos em que seus amantes querem presenteá-la: “Se indagam do seu gosto a respeito de algum objeto que lhe destinam, desconversa e não responde; aceita friamente o que lhe dão, e nada mais.” (p. 47). E, na sequência do raciocínio, vislumbramos a decepção de Cunha em não captar a gratidão, chave do mecanismo do favor, elemento dinâmico da dependência: “Ora, com uma mulher desta natureza, que não oferece a mínima ocasião de prestar-lhe um serviço e ganhar-lhe a amizade *ou a gratidão*, é possível ter direitos adquiridos?” (grifos meus) (p. 47). O sistema de Lúcia com seus amantes pode ser entendido como um mecanismo para que, em posição de desvalida, sua autonomia não seja ameaçada.

Nesse sentido, pode-se dizer que o romance opera uma significativa redução no amplo quadro social inicialmente sugerido. Estamos diante de personagens que estão historicamente prensadas entre os escravos e os donos do poder. E, nesse sentido, a delimitação da posição social das personagens aponta para a experiência social posta no centro do romance: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande”. E o favor, ao ser “o mecanismo através do qual se reproduz” essa classe, “[e]steve presente por toda a parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc.”²⁵⁸. A centralização do romance nessa categoria de personagens parece contaminar, com a experiência social dessa classe, a trama de modo decisivo – e, em especial, a configuração das *relações amorosas*. Ou seja, as questões postas em jogo no romance estão fortemente relacionadas com a condição social das personagens. No limite, estou sugerindo que,

²⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 16.

centrado nos homens pobres e livres, o mundo ficcional erigido nas páginas de *Lucíola* está fortemente estruturado pela experiência social dessa classe ²⁵⁹.

5.2. O núcleo do conflito

Cerca de um mês depois do encontro entre Paulo e Lúcia na festa da Glória, o narrador decide fazer uma visita à prostituta, já que em “uma bela manhã, pois, estava na crítica posição de um homem que não sabe o que fazer” (p. 31). Em meio à conversa, algo em Lúcia intriga o narrador:

O que porém continuava a surpreender-me ao último ponto, era o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa. Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubescou como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa.” (p. 33).

O surpreendente é o pundonor da prostituta – ainda mais para um rapaz que “tinha apenas sede de prazer” (p. 33). Lúcia, com “um desses rostos suaves, puros e diáfanos”, possui certo ar angélico já percebido pelo narrador em seu encontro na festa da Glória: “Ressumbrava de sua muda contemplação doce melancolia, e não sei que laivos de tão ingênua castidade” (p. 26). O aspecto angelical de Lúcia induziu Paulo a tomá-la como senhora duas vezes – na festa da Glória; e, antes, logo de sua chegada, ao cortejá-la na rua: “Que linda menina! exclamei para meu companheiro, que também admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!” (p. 29). E tamanha é a impressão do “casto e ingênuo perfume” de Lúcia, que Paulo, nessa

²⁵⁹ O conceito “homem pobre e livre” possui um sentido bem definido por certa tradição da história social brasileira. O livro de referência para se compreender esse conceito é *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), de Maria Sylvia de Carvalho Franco. O leitor familiarizado com o conceito talvez estranhe o uso feito aqui para caracterizar a feição social das personagens. Esse estranhamento se deve, penso, à presença ostensiva do dinheiro entre as personagens na forma de *acúmulo monetário* – e que é um dos elementos recorrentes da ficção alencariana. Sem querer levar a discussão muito adiante, quero sinalizar que o estou usando em um sentido um pouco mais largo do que a tradição de nossa história social prega. Esse uso está respaldado por certas revisões que esse conceito sofreu nas últimas décadas, como o de Iraci Del Nero da Costa, *Arraia-miúda* (1992). Em linhas gerais, esse estudo revela a possibilidade dos homens pobres e livres em acumular bens (propriedades, escravos, etc.), bem como a possibilidade em agregar pessoas ao núcleo familiar, colocando-as em situação de *dependentes*. Não me parece equivocado afirmar, nesse sentido, que *Lucíola* se alimenta não só dessa matéria social, a despeito do tanto de dinheiro acumulado pelos desclassificados, como dos nexos sociais embutidos aí e que já foram estudados em suas consequências literárias por Roberto Schwarz.

primeira visita, vacila em seus intuitos sensuais frente à cortesã: “fazia dessa moça uma ideia talvez falsa; e receava seriamente que uma frase minha lhe doesse” (p. 33). Acrescente-se ainda que não se trata da primeira vacilação do narrador. Quando Sá, na festa da Glória, os apresenta, a reação de Paulo é a mesma:

Não sou tímido; ao contrário peço por desembaraçado. Mas nessa ocasião diversas circunstâncias me tiravam do meu natural. A expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente; o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia, junto à vaga reminiscência do meu espírito, me preocupavam sem querer. Atribuo a isto ter eu apenas balbuciado algumas palavras durante a conversa, e haver cortejado respeitosamente a *senhora*, que apesar de tudo ainda me aparecia nesta mulher, mal a voz lhe expirava dos lábios; porque, então, o desdém que vertia a sua frase volúbil passava, e o semblante em repouso tomava uns ares de meiga distinção. (p. 28).

O desconcerto de Paulo é forte diante da aparência senhorial de Lúcia e de sua ocupação como prostituta – posição que se adivinha pelas palavras da própria cortesã, mas que já havia sido confirmada por Sá: “Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita.” (p. 26). Na perspectiva do narrador, que tenta se explicar, trata-se de uma vacilação respeitosa – de um respeito que se deve a pureza e castidade da mulher – que o paralisa em suas intenções libidinosas para com Lúcia:

Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratava e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro; mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumadas com uns longes de melancolia; se encontrava o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra. (p. 33).

A vacilação de Paulo adianta muita coisa. Em um primeiro momento, ela caracteriza a duplicidade de Lúcia enquanto personagem. É uma figura que oscila entre anjo e demônio, corpo e alma. Essa oscilação é central na narrativa cuja importância o título tenta apreender: “*Lucíola* é o pirilampo noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (p. 21). Em outra imagem, Lúcia é Lúcifer, anjo decaído: “Quem não sabe que eu sou o anjo de luz, que descí do céu ao inferno?” (p. 60). Em sentido mais amplo, essa oscilação entre o corpo e a alma é fundamental para o desenvolvimento da ação, pois a trajetória de Lúcia é, no plano do enredo, a revelação de sua alma virginal em meio à corrupção e luxúria em que vive. Nesse sentido, a intriga se pauta pela eliminação do contato físico em função de um laço afetivo idealizado, que beira o transcendente. Mais do que isso, a duplicidade de Lúcia,

e a decorrente vacilação do narrador, instaura uma dicotomia no plano afetivo que remete, como nota Dante Moreira Leite, ao impasse que constitui a noção de amor romântico: “se o amor é uma forma de pureza, não pode ser contaminado pela sensualidade física.”²⁶⁰. Por isso, pode-se afirmar, *em certo sentido*, que esse impasse do amor romântico instaura a tensão dramática no romance. É o que sugere Dante Moreira Leite:

Em *Lucíola*, o tema era particularmente dramático para o romântico, pois apresentava uma contradição fundamental entre os pressupostos de sua vida afetiva. A mulher digna de amor era a pura e virgem; as outras poderiam, apenas, ser objeto de desejo, mas também de um profundo desejo.²⁶¹

Ao localizar a tensão dramática nesse impasse, o enredo se resume aos percalços pelos quais os protagonistas passam para efetivar o enlace amoroso que, em todo caso, não se realiza porque ele se torna impossível diante das regras sociais. O romance se torna, nesse sentido, a história de um amor impossível. Nessa perspectiva, estamos diante da convenção romântica no âmbito da trama – cujo tema, aliás, é um dos mais caros ao Romantismo²⁶².

Entretanto, ainda que a vacilação de Paulo frente à duplicidade de Lúcia esteja relacionada ao impasse que constitui a noção de amor romântico, diria que essa vacilação extrapola esse sentido inicialmente sugerido e revela *uma segunda camada* de questões que estão em jogo na narrativa. Se deslocarmos um pouco o ângulo de análise – da “relação amorosa” para Paulo – poderemos perceber, em um primeiro momento, que a vacilação caracteriza o próprio narrador. Embora ele busque explicar seu acachapamento frente à mulher desejada pela “força mística do pudor, que o homem

²⁶⁰ LEITE, Dante M. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 158.

²⁶¹ LEITE, Dante M. *Lucíola: teoria romântica do amor*. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 57.

²⁶² É curioso notar que os estudos de Dante Moreira Leite, Valéria de Marco e Maria Cecília Q. de Moraes Pinto, assumem essa perspectiva e, como consequência, partem do pressuposto de que o amor é o sentimento compartilhado entre os protagonistas. Talvez a leitura paradigmática sobre a presença do amor romântico em *Lucíola* seja o livro *Alencar e a França*, de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. A hipótese da autora repousa na ideia de que o modelo literário mais importante para Alencar escrever esse romance seria *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre e não *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho: “Diria que, antes de ser objeto metatextual e intertexto em *Lucíola*, *Paulo e Virgínia* assumiu o papel de texto de origem como forma e tom” (p. 112). Essa hipótese permite a autora descobrir uma forte influência de Chateaubriand, um admirador da narrativa de Bernardin de Saint-Pierre, e sugerir parentescos temáticos e formais com *Iracema*.

mais ousado, desde que tem o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher” (p. 33), num tom abertamente moralizante, o que desponta em sua vacilação, pouco viril, é certa fraqueza no modo de lidar com a mulher, o amor e o desejo sexual, cujas implicações são decisivas, como se verá, para as tensões da intriga. Mais do que isso, a vacilação oculta um jogo entre amor e medo, que faz com que o romance se aproxime de certa tradição da lírica oitocentista brasileira no modo de configuração dos sentimentos, tão bem analisada por Mário de Andrade²⁶³.

Nesse sentido, essa segunda camada de significação não se limita a caracterizar o narrador. A vacilação de Paulo revela um aspecto muito sutil do conflito. Trata-se de uma nuance cheia de consequências. Para tanto, retome-se o essencial: Lúcia surge na narração de Paulo com a aparência de pureza, castidade e ingenuidade, bem ao modelo da senhora distinta a quem se faz a corte; e com a condição de mulher que encarna o vício, a torpeza e a indignidade. O juízo de valor desses adjetivos deve ser posto na conta do narrador, pois remetem, em seu “sistema moral” baseado na concepção

²⁶³ ANDRADE, Mário. “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., p. 199-229. O sentimento de acachapamento como forma de caracterização de Paulo nos remete, e muito, a certos aspectos da lírica oitocentista, tão bem percebidos por Mário de Andrade no excelente ensaio “Amor e medo”. Em linhas gerais, o autor chama atenção para a principal forma do medo de amar configurar-se na lírica brasileira do século XIX: *o receio de conspurcar o objeto de desejo*. A vacilação inicial de Paulo parece obedecer à mesma lógica – embora a relação se encaminhe posteriormente para outra direção, simetricamente oposta e complementar a esta. Nesse sentido, as justificativas do narrador para explicar seus receios estão muito próximas desse outro receio que é o de conspurcar uma moça pura – a moça, por assim dizer, para casar. Para se perceber a semelhança, leia-se, entre outras, a seguinte passagem de *Lucíola*: “Se a resistência irrita-lhe o desejo, o enleio casto, a leve rubescência que veste a beleza como de um santo esplendor, influem mágico respeito. Isto, quando se ama; quando a atração irresistível da alma emudece os escrúpulos e as suscetibilidades. O que não será pois quando apenas um desejo ou um capricho passageiro nos excita? Então, ousar é mais do que uma ofensa; é um insulto cruel.” (p. 33). Além de revelar obliquamente o seu desejo sensual por Lúcia, é importante perceber que essa vacilação, que denota um medo juvenil e pouco masculino, atinge, como na poesia de Álvares de Azevedo, pavor ao ato sexual. Lembre-se, nesse sentido, do primeiro enlace sexual entre os protagonistas. Lúcia fica nua na frente de Paulo e este sai correndo, alucinado, do quarto: “Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolavam pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e *eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto./ Saí alucinado!*” (p. 41-42). Apesar das referências feitas pelo narrador na sequência dos acontecimentos, o leitor fica em dúvida se realmente houve relação sexual propriamente dita.

romântica de amor, à oposição entre o mundo carnal e o mundo dos sentimentos puros. Essa imagem duplicada é sugestivamente traduzida por Paulo já no início da narrativa como sendo “a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (p. 26). Ou ainda, em outra imagem muito eloquente e um bocado grosseira:

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a linda corola? E quando ao colher a linda flor, em vez de suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si? (p. 30).

A imagem da flor que atrai e repele sintetiza, com certo verniz moralizador, a atração de Paulo pela figura de Lúcia. Se, em um primeiro momento, Paulo se sente acachapado diante da cortesã, num jogo de amor e medo; após o primeiro contato sexual, em que o narrador parece pouco másculo, a vacilação inicial cede espaço para a formulação do desejo que move Paulo desde a primeira visita. Ao prestar-se atenção na linguagem do narrador, pode-se perceber que se trata de um desejo que se projeta e se alimenta justamente da *duplicidade* de Lúcia. É essa figura ambígua que o atrai em suas primeiras visitas e o prende ao longo de todo o romance. Note-se que não se trata de escolher uma ou outra versão da protagonista, como poderia sugerir o tom moralizador do discurso. O narrador quer possuir *uma prostituta com aparência de senhora distinta*. Nesse sentido, a nuance para o plano da intriga parece evidente: ao se perceber o modo de configuração do desejo de Paulo, o que parecia um impasse constitutivo do amor romântico se revela como a busca de uma satisfação sexual em que o *amor* não entra na equação do conflito – pelo menos, se atentarmos à perspectiva de Paulo, pois em mais de um momento ele revela os seus “pensamentos impregnados de desejos lascivos” (p. 33).

Talvez um bom exemplo do modo como esse desejo de Paulo se configura no romance seja os seus comentários quando de seu encontro com Lúcia após o primeiro contato sexual. Ambos estão no teatro. Ao vê-la, o protagonista é tomado pelo seguinte sentimento:

A expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase tímida, e a singeleza das vestes níveas e transparentes, davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmos, senão puros. Entretanto o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios. As sensações amortecidas se encarnavam de novo e pulsavam com uma veemência

extraordinária. Eu sofri a atração irresistível do gozo fruído, que provocava o desejo até a consunção; e conheci depois que essa mulher ia se tornar uma necessidade, embora momentânea de minha vida. (p. 45-46).

Note-se, em meio à linguagem fortemente erótica, o consórcio entre a singeleza de Lúcia e o apetite sexual que ela desperta no narrador. Cabe lembrar ainda, nessa ordem de ideias, que o primeiro contato sexual entre os dois, em que Lúcia se despe voluptuosamente, também sintetiza esse consórcio entre pureza e apetite sexual: Lúcia está vestida, da cabeça aos pés, com as mesmas roupas do primeiro encontro em que Paulo a confunde com uma casta jovem²⁶⁴. E essa forma de construção do desejo é formulada por Paulo, em meio ao jantar oferecido por Sá, como sendo sua “doce ilusão” – possuir uma prostituta que não parece ser uma prostituta. É claro que essa “doce ilusão”, como ilusão que é, não se sustenta a não ser circunstancialmente ao longo do romance. E não se sustenta porque depende de uma não-demarkação – que é impossível – dos lugares sociais das personagens. É justamente por essa configuração do desejo que Paulo evita que Lúcia explicita sua condição de prostituta: “Sei tudo, mas não quero saber; e menos de tua boca! Não sou para ti mais do que os outros; [...] porém deixa-me a venda sobre os olhos, eu te peço! Sinto-me feliz com ela.” (p.62).

A equação do conflito se torna mais complexa se percebermos que Lúcia possui interesses próprios e que não estão de acordo com os desejos do narrador. Em mais de um momento, Lúcia deixa transparecer a intenção de ser amada por Paulo. A reação de Lúcia, por exemplo, na cena em que Paulo bebe, em “um assomo de galanteio romântico”, o Sauterne misturado com o seu sangue aponta para o desejo de estabelecer um amor em que ela pudesse figurar em sua dignidade de mulher. A prostituta, “com um olhar tão cheio do que olhava” (p. 58) como que se encanta do galanteio e se vê projetada, ainda que circunstancialmente, nessa esfera do desejo aspirado: “Se o bebesse todo! [...] Eu viveria!” (p. 58). Parte do andamento do romance se deve justamente a incompatibilidade entre o desejo de Lúcia de querer ser amada como uma senhora distinta – ou seja, ser vista em sua humanidade – e o desejo de Paulo de tê-la como amante – ou seja, mulher reificada. É a partir desse duplo movimento – a formulação do desejo de Paulo e o desencontro de intenções entre os protagonistas – que se constroem as tensões ao longo da narrativa. E é nos meandros dessas tensões que encontramos a natureza social da complicação amorosa dos homens pobres e livres.

²⁶⁴ Remeto o leitor ao diálogo inicial do capítulo 4.

5.3. Primeiras tensões na trama

Roberto Reis, em *A permanência do círculo* (1987), trabalha com a hipótese de que o romance oitocentista brasileiro possui duas dimensões a serem articuladas. Diz o autor:

Haveria, na ficção do século XIX em geral, uma antecena e um fundo de cena, constituindo como que dois níveis espaciais dentro da narrativa. Nossa tese é que o primeiro plano, visível, ofusca o segundo – e o encobrimento era uma constante no palco ideológico daquela época –, mas neste latejam aspectos sociais que vale a pena fazer emergir²⁶⁵.

Trata-se de uma hipótese claramente impregnada dos comentários de Silviano Santiago²⁶⁶, embora deva parte de suas formulações aos estudos de Roberto Schwarz. Apesar do encaminhamento dado pelo autor a sua hipótese e do consequente rendimento para a análise das obras, quero destacar o essencial de seu ponto de vista: em meio à “intriga amorosa”, “mola propulsora do enredo, em compasso com a estética romântica” (p. 21), pulsam tensões sociais que enformam as narrativas. É o caso do envolvimento de Paulo e Lúcia que, se por um lado, remete notadamente a um dos temas mais caros ao Romantismo, cujo paradigma seria *A dama das camélias* (1848); por outro, alimenta-se da matéria social e histórica do país para a movimentação dessa mesma intriga amorosa. Se prestarmos atenção, a complicação sentimental do romance repousa na duplicidade de Lúcia e na forma como os protagonistas lidam com ela para o estabelecimento de suas relações. Na verdade, a duplicidade, sendo o principal móvel da ação, põe e repõe ao longo de toda a narrativa as questões sociais que estão em jogo para a relação estabelecida entre Paulo e Lúcia. Nesse sentido, vale a pena analisar as tensões da trama para se compreender essas questões na estruturação da obra.

A primeira tensão ocorre na segunda visita de Paulo a casa de Lúcia, quando, pela primeira vez, eles estabelecem contato íntimo. É o momento em que, solicitados os seus favores sexuais, Lúcia se transforma na figura diabólica “com um riso estridente”, “olhar vivo e cintilante”, “com o mais agro desprezo que pode estilar o coração de uma

²⁶⁵ REIS, Roberto. *A permanência do círculo*. Hierarquia no romance brasileiro. Niterói: EdUFF; Brasília: INL, 1987, p. 21.

²⁶⁶ Cf. SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

mulher” (p. 40). O narrador não está mais diante da figura doce e ingênua, mas sim da cortesã:

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

À suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao sopro das auras; e agora arqueava, enfunando a rija carnação de um colo soberbo, e traíndo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza. (p. 41).

A citação é longa, mas oferece a descrição de uma transfiguração completa. A figura inicial, com seu “casto e ingênuo perfume”, cede à luxúria da cortesã – luxúria da qual Paulo quer desfrutar. Depois da “convulsão de prazer tão viva” (p. 42), Lúcia tem um gesto significativo para a tensão que estou procurando caracterizar: ela estende a mão aberta em sinal de pagamento. A reação do narrador é o que nos interessa: “Imagine qual revolução houve em mim; e a *profunda indignação* com que me precipitei sobre minha carteira para atirá-la à face dessa mulher.” (p. 42) (grifo meu). O que incomoda a Paulo no gesto de Lúcia parece claro e um tanto hipócrita: é o fato de ela assumir abertamente a posição de prostituta. Ela assume o seu lugar social – o lugar que ele solicita a ela. E, passo seguinte, ao demarcar seu lugar, Lúcia se desumaniza, isto é, é reduzida a sua condição de mulher-objeto em que não há espaço para os atributos de senhora distinta. Note-se a tensão que se instaura: a doce ilusão de Paulo – o seu desejo de possuir uma senhora-prostituta – desfaz-se no ar, quando é chegado o momento do enlace sexual. É isso que causa asco a Paulo, pois falta a Lúcia a virtude da figura angélica que ele percebera até então:

[...] A cortesã revelava-se a mim sem reboços, depois que deixara cair na falda do leito o seu último véu. Não sei se estimei ou senti essa brusca transição: a franqueza me punha mais à vontade, é certo, porém desvanecia uma doce ilusão, que, por mais transparente que seja, nubla o espírito crédulo, quando procura no fundo do prazer um átomo sequer de amor. (p. 50).

E essa mesma tensão se repete na festa oferecida por Sá. O lugar de Lúcia na festa pode ser intuído já pela descrição oferecida da mesa e da disposição das cadeiras.

Os convidados sentam-se em par, em um mesmo assento: “Esta singularidade era um símbolo da união, ou melhor, da comunhão, que o dono da casa queria que houvesse durante a ceia: não eram oito pessoas, *mas quatro amigos que se divertiam em amável companhia*” (p. 56) (grifo meu). Ela está ali como cortesã – e mais, está no mesmo nível que as demais prostitutas. Ela sabe o papel que está cumprindo e diz, com todas as letras, a Paulo em um tenso diálogo travado a essa altura da narrativa. A tensão do episódio atinge o ápice, quando, em uma surpresa previamente arranjada para os convidados, Sá solicita a Lúcia que sirva como original dos quadros eróticos dependurados na parede. É o momento em que Lúcia assume abertamente seu papel de cortesã. E mais do que isso, é o momento em que ela explicita sua reificação enquanto mulher. Diz a Paulo: “É preciso pagar a conta da ceia!” (p. 67). Como no episódio anterior, o do primeiro enlace sexual, Paulo reage como que a repelindo – *foge*.

Se por um lado, a tensão na trama surge como o momento em que o “belo ideal” de Paulo se desfaz; por outro, ela, a tensão, também é produzida como a reação de Lúcia frente à incapacidade de poder ocupar o lugar de senhora distinta. A certa altura da festa, Sá sugere que Lúcia tinha intenções de fazer com que Paulo se apaixonasse por ela. A resposta de Paulo é pronta e incisiva: “Perde o seu tempo! A mim?” (p. 67). A reação de Lúcia é igualmente imediata – assume seu papel de cortesã: “Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou a garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda.” (p. 67). E passo seguinte: “Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscavam quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas” (p. 67). É, em um assomo de raiva, o gesto de assumir o seu papel de cortesã com todas as letras – que não deixa de ser também um gesto de autoflagelação. O curioso a se notar é que essa outra dimensão da tensão instaurada na trama é, *aparentemente*, pouco ou nada compreendida pelo narrador: “Que motivo a obrigava a descer tão baixo?”, pergunta-se Paulo, após deixar precipitadamente a sala. E as suposições do narrador, que a rebaixam *sempre*, explicitam ainda mais essa cegueira: “Não era a cupidez (...). Devia de ser a depravação; mas a depravação como ainda não tinha encontrado, que se violentava, em vez de comprazer-se nos seus excessos.” (p. 70).

Essa aparente falta de compreensão do narrador se deve, em parte, ao desencontro de interesses dos protagonistas. Paulo, como já dito, quer realizar seus

desejos sexuais nessa senhora-prostituta; já Lúcia tem um desejo diverso: ser amada como uma mulher distinta – ser percebida em sua humanidade. É o desencontro de intenções que se, por um lado, repõe as dicotomias entre alma e matéria, amor e desejo, etc.; por outro, explica as crispções e atitudes extremas de Lúcia no modo de se relacionar com Paulo. Talvez a cena exemplar do desencontro de intenções, *que atravessa todo o romance*, seja a segunda visita de Paulo à casa de Lúcia. Depois de conversarem sobre o primeiro encontro e Lúcia chamar a atenção para o fato de estar vestida como da primeira vez, Paulo exclama: “Agora lembro-me! Estou vendo-a como a vi da primeira vez!” (p. 38). A resposta de Lúcia é imediata e melancólica: “Como daquela vez não me verá mais nunca!”, pois “[f]alta o que o senhor pensava e não tornará a pensar!” (p. 38). O que está em jogo é o desejo de ser vista como senhora e não como prostituta – no limite, de ser amada. O desenrolar dos acontecimentos aponta para isso:

- Ah! Já sei! O que eu pensava?... Mas ainda penso: acho-a hoje tão bonita ou mais do que naquela tarde.

- Não é isto!

- O que é então? Venha dizer-me.

Passei-lhe o braço pela cintura e apertei-a ao peito; eu estava sentado, ela em pé; meus lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dous seios modestamente ocultos pela cambraia. Com o meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação.

Quando porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxavam a seda, pareceu-me que o sangue lhe refluía do coração. As palpitações eram bruscas e precipites. Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas em fio, duas lágrimas longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam. (p. 38-39).

Essas primeiras tensões, que antecedem a estabilização do laço entre os protagonistas, revelam muitas coisas que estão em jogo na complicação amorosa entre Paulo e Lúcia. Além de revelarem os vetores que compõem o núcleo dramático do romance, destaque-se a brutalidade da situação que salta aos olhos do leitor. Essa brutalidade se deve ao esforço malogrado de Lúcia de ser vista em sua humanidade, frente à cegueira do desejo lascivo de Paulo. Mais do que isso: o tom dramático da situação revela a entrega submissa da personagem. Ou por outra, de modo mais incisivo: essas primeiras tensões revelam o início da *dominação* de Paulo sobre Lúcia, que não teme, ao longo da narrativa, em descambar para o *capricho*. Com efeito, note-se o uso da metáfora senhor-escrava, tanto pelo narrador como pela protagonista, para enunciar o modo de configuração da relação amorosa ao longo do romance.

E é nesses meandros que podemos vislumbrar a dimensão social do conflito, incluindo aí muito de drama psicológico. Embora ambos possam ser enquadrados no grupo dos homens pobres e livres, como notei páginas atrás, no plano econômico, Lúcia parece estar em vantagem a Paulo, ainda que seja uma vantagem relativa. Já no plano amoroso, como uma espécie de compensação muito complexa e que merece definição, elabora-se uma hierarquia em que Paulo parece estar com a mão no cabo no chicote. Essa hierarquia traz para o plano amoroso uma série de comportamentos e conflitos (dominação pessoal, dependência, capricho, suscetibilidade, etc.) que estruturam a relação de Paulo e Lúcia e, ao mesmo tempo, remetem aos nexos históricos e sociais de nossas relações em sociedade. A equação se torna mais complexa na medida em que percebemos a ausência da classe proprietária no conflito: no fundo, a hierarquização entre Paulo e Lúcia é instável (para não dizer quase postiça) e só se mantém enquanto uma das partes, Lúcia, a sustenta (por amor?). É por esse caminho que podemos compreender as razões sociais que movem o desejo sexual de Paulo pela duplicidade de Lúcia e o desencontro de intenções entre os protagonistas, apontando para um dos dramas mais interessantes dos homens pobres e livres no romance oitocentista brasileiro.

5.4. O drama dos homens pobres livres

Para se compreender a feição social complexa e decisiva da hierarquização às avessas para a complicação sentimental, recorde-se primeiramente de um dos comentários mais ofensivos de Paulo quando de suas primeiras visitas à casa de Lúcia: “Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos.” (p. 40), pois para ele, narrador, essa “comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça” (p. 39). De outra parte, Lúcia parece ter consciência do devido lugar em vários momentos da narrativa, seja ao repetir ironicamente as mesmas palavras de Paulo, na festa de Sá, seja enunciando essa consciência por si própria: “não gosto de passar pelo que não sou” (p. 62); “sei o que valho, e não sou capaz de iludir a ninguém, muito menos ao senhor” (p. 40). A grosseria do narrador é evidente e reverbera durante páginas pela voz de Lúcia. O teor dessa grosseria repousa na *necessidade de se saber o devido lugar*. E por que dessa necessidade? Esquemáticamente, essa consciência da

posição, em primeiro lugar, *separa* os protagonistas, cava um fosso mesmo, fazendo com que eles não possam ser confundidos socialmente, embora ambos pertençam, como já assinalei, à mesma classe social. Em segundo lugar, a necessidade de Paulo em verbalizar a separação remete não só ao desejo de se diferenciar de alguém da mesma classe, como ainda de estabelecer uma hierarquia, no plano amoroso, entre ele e Lúcia. É, em outras palavras, o desejo de não estabelecer *relações de igualdade* com uma pessoa que, socialmente, pertence à mesma classe e com quem se desenvolve uma relação íntima.

É a verbalização de Paulo e sua necessidade de diferenciação que resultam na primeira grande crispação da narrativa. Note-se o essencial, que revela nessa crispação as estruturas sociais do país: num primeiro nível, como já notei páginas atrás, esse comentário aponta para o desencontro de interesses dos protagonistas entre amor e desejo. Em um nível mais profundo, bem remexida a composição, essa crispação é produto da *suscetibilidade* dos homens pobres e livres. Lembre-se que é por conta dessa verbalização de Paulo, por exemplo, que Lúcia não só assume o seu lugar de cortesã como faz questão de repisar o comentário, de modo irônico e sádico, a todo o momento, chegando ao extremo de posar nua na festa de Sá. Ou ainda, retome-se a irritação de Paulo com o gesto ultrarromântico de Lúcia em observá-lo no baile por se sentir uma propriedade da cortesã: “Não posso sair uma noite sem que me veja espiado! Hás de confessar que não é muito agradável; se pensas que é este o meio de me prender, estás completamente enganada. Aprecio muito a minha liberdade; debes te lembrar que entre nós não existem compromissos.” (p. 99). Em ambos os exemplos, estamos diante das suscetibilidades dos homens pobres e livres. A suscetibilidade ofendida não se deve tão só ao mero desencontro de interesses, mas sim a algo mais: *ao risco de ter o estatuto como indivíduo deslegitimado*. Lúcia se sente humilhada e rebaixada pelo comentário grosseiro de Paulo que retira dela a dignidade da pessoa ao negar a possibilidade de ser amada; Paulo se irrita ao ser observado por se sentir comprado pela cortesã mais “rica” do que ele.

Se eu não estiver enganado, “o senso dos lugares” nos remete à problemática da autonomia do sujeito pobre e livre em uma sociedade escravocrata. Lembre-se que, como nota Roberto Schwarz, “[n]ão sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante”. Diante da ausência de “fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios”, o homem pobre e livre depende de um maior: “O

seu acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada. Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará, sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo.”²⁶⁷. É a precariedade da situação dos homens pobres e livres, toda ela perpassada por suscetibilidades, que leva Paulo, um moço “com reputação a ganhar” (p. 97), a estabelecer essa hierarquia diferenciadora ao seu par social. É nesse sentido que podemos dizer que as tensões ao longo da trama são de *origem social*. Ou, dito de outro modo: a tensão da trama se alimenta dos dilemas postos em jogo pela matéria social do romance – *o dilema dos homens pobres livres*.

É possível afirmar, então, que, do ponto de vista do narrador, “o senso dos lugares” é, em parte, um modo de expressar seu horror à degradação pessoal a que os homens pobres e livres estão sujeitos pela dominação pessoal, pelo capricho de classe, etc. Com efeito, a destruição do “belo ideal” de Paulo, a própria dificuldade de forjar a imagem estável de uma senhora-prostituta, está fortemente relacionada ao horror frente à degradação do indivíduo em sua dignidade. Lúcia-cortesã é a imagem da alienação da pessoa em prol da vontade de um maior. Quando Lúcia assume seu papel de cortesã, são os momentos em que a sua posição de pobre e livre revela a série de fragilidades a que estão expostos esses sujeitos socialmente emparedados. Daí a “profunda indignação” de Paulo quando Lúcia estende a mão em pedido de paga do prazer oferecido. Daí também Paulo fugir da sala de jantar quando Lúcia se torna o original vivo dos quadros. Até mesmo as demais prostitutas, quando solicitadas a desempenharem o mesmo papel de Lúcia à mesa, percebem o aviltamento da situação: “Nada, ainda não descí a este ponto”, diz Nina; “Com efeito, é preciso ter perdido a vergonha, murmurou Laura com desprezo” (p. 70)²⁶⁸. São os momentos em que o narrador-protagonista se vê diante dos horrores sociais em que estão envolvidos os pobres livres e dos quais ele quer se distanciar.

Nesse sentido, esses horrores sociais ameaçam ostensivamente o enlace amoroso entre os protagonistas. A fragilidade social de Lúcia, mas que também pode ser de

²⁶⁷ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990, p. 83-84.

²⁶⁸ A resposta de Lúcia intensifica ainda mais o rebaixamento: “- Tens razão, Laura, perdi a vergonha para ganhar o dinheiro de que precisas; e descí a este ponto, Nina, desde que me habituei a desprezar o insulto, tanto como o corpo que nós costumamos vender.” (p. 71).

Paulo, uma vez que se trata da fragilidade dos homens pobres e livres, configura-se aos olhos do narrador como um impasse para aquele padrão de relação amorosa, acima descrito (a saber, possuir uma senhora-prostituta), que ele procura estabelecer. Diz Paulo, após a cena de nudismo na festa de Sá:

Não sou dos felizes, que conservam a virgindade d'alma, e levam à santa comunhão do casamento a pureza e a castidade das emoções. Bem cedo ainda senti murchar a bonina delicada do coração; e afoguei a minha ignorância nos gozos rapidamente fruídos e brevemente olvidados.

Há porém na febre dos sentidos uma união íntima da matéria, unissonância de desejos e repercussão instantânea do prazer, que opera a transfiguração mística da palavra santa. O homem e a mulher são a possessão mútua – *una caro*, a carne única, onde vivem duas almas que nada veem, porque só veem a si. (p. 69).

O problema não está na lubricidade em si, mas em outro lugar, para o estabelecimento da relação com Lúcia. A explicação da dificuldade é oferecida logo na sequência:

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura do hálito de Deus; *quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome.* (p. 69) (grifo meu).

Note-se que o aviltamento de Lúcia – isto é, a própria posição social precária que a coloca na situação de pagar a conta com o seu corpo e dignidade – impossibilita a comunhão de duas almas, “a possessão mútua” entre o homem e a mulher. E isso porque há a profanação da condição humana. Apesar da retórica amorosa de Paulo, é possível perceber que essa possessão mútua, “*una caro*, a carne única, onde vivem duas almas que nada veem, porque só veem a si”, está revestida de um sentido diverso que o torneio retórico sugere: diante do aviltamento da situação, o narrador vê um impasse no estabelecimento de uma relação *sexual* com a cortesã. Por um lado, esse impasse revela um desejo de exclusividade por parte de Paulo em possuir Lúcia (“A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me”); por outro, esse mesmo impasse aponta para o incômodo de Paulo em relação ao aviltamento de Lúcia, em que a ausência de dignidade pessoal, que causa “vergonha e asco”, faz com que ele se pergunte: “[q]eu motivo a obrigava a descer tão baixo?” (p. 70). E esse incômodo se deve justamente porque a precariedade social de Lúcia, com o que há de aviltamento na perda da dignidade pessoal, remete à própria situação dos homens

pobres e livres. No fundo, a repulsa de Paulo e o impasse amoroso nessas primeiras crispações da narrativa podem ser compreendidos como um medo da fragilidade social de Lúcia ser projetada no aspirante à amante. Note-se que não se trata de um receio de ter seu nome associado a uma cortesã, mas de certo horror às situações humilhantes a que os homens pobres e livres estão sujeitos. Daí o impasse do narrador: o enlace com Lúcia permitira a realização de seu desejo sexual com um ônus nada desprezível para esse recém-formado de carreira promissora: ter a sua dignidade pessoal maculada pelo aviltamento de Lúcia e da posição social de ambos²⁶⁹. Parece-me que é justamente por isso que o narrador deseja marcar os devidos lugares para diferenciar-se da protagonista num esforço, um tanto ilusório, de encontrar uma “supremacia qualquer”. É um modo de desfazer a igualdade com Lúcia e, ao mesmo tempo, distanciar-se, ainda que circunstancialmente, das misérias a que estão submetidos os sujeitos pertencentes à classe dos homens pobres e livres.

Para se compreender a importância do drama dos homens pobres e livres para a complicação amorosa e para o andamento do romance, o episódio no jardim, que se segue ao espetáculo lascivo de Lúcia no jantar, revela essa tensão de ordem social que atravessa a relação amorosa dos protagonistas. Paulo formula o seu horror frente à situação degradante a que Lúcia se sujeitara: “nunca pensei que homens de educação achassem prazer em obrigar uma pobre mulher a semelhante degradação!” (p. 72). Lúcia, por sua vez, parece ter consciência plena de sua situação: “Eles compram o seu prazer onde o acham; a degradação e a miséria é de quem recebe o preço” (p. 72). Note-se, além da legitimação da opressão dos grandes, a consciência de Lúcia de sua posição rebaixada. Rebaixamento, diga-se desde já, que parece inclusive informar à visão que a protagonista tem de si: “Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale

²⁶⁹ Esse medo difuso de Paulo é formulado de modo explícito por Sá em um de seus conselhos: “Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus triunfos. Fá-lo instrumento da vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. O seu ciúme é fome apenas; se o amante tem alguma afeição honesta, ela torna-se confiante de seus amores, encoraja-o, serve-o mesmo, para ter o gosto e mais tarde disputar a presa. Então não há excesso que não cometa. Se for necessário aviltar o homem, ela o fará, à semelhança desses torpes glutões que cospem no prato para que os outros não se animem a tocá-lo.” (p. 84-85).

para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi” (p. 71)²⁷⁰. Após essa conversa franca, regada a muito choro, o que se segue, ainda nesse episódio, é a reconciliação entre Paulo e Lúcia. E é uma reconciliação toda revestida por um travo desse drama dos homens pobres e livres. Depois de afirmar que não a desprezava, Paulo recebe um beijo na mão com direito a lágrimas. A reação do narrador é significativa:

Esse beijo submisso me fez mal. Afastei-me arrebatadamente.
Senti as mãos úmidas de lágrimas, que eu não sentira chorando-as. Lúcia aproximou-se pouco a pouco; os seus passos ligeiros crepitavam na areia; parou diante de mim, e não me animei a olhá-la.
Estranha contradição!
Quando a lembrança ainda recente devia avivar as cores do quadro vergonhoso e revoltante que me tinha indignado, eu esquecia a pesar meu. Se fazia um esforço para evocar a cena da ceia, as ideias confundiam-se; a imagem da bacante, surgida um momento, ia-se desvanecendo até sumir-se; e nas sombras que nublavam o meu pensamento assomava radiante a mulher que eu possuía na véspera com todas as forças de minha vitalidade. O desejo parecia ter adquirido nova tempera, e mais poderosa, na luta de que saía. (p. 72).

A comoção do narrador parece ser muito evidente nessa reconciliação com Lúcia. Em parte, essa comoção é resultado da sensibilização pelo que Lúcia passou na sala de jantar e o sofrimento extremo que ela demonstra no jardim: “Penou assim um tempo longo, em que receei por vezes que não expirasse sobre o meu peito. Finalmente a crise passou; foi-se acalmando, e desfaleceu.” (p. 71). Se, por um lado, a comoção representa a empatia pela situação de Lúcia – situação socialmente frágil que poderia ser do narrador e que o próprio gesto de empatia revela –; por outro, chama bastante atenção certo mal-estar do narrador, repulsa mesmo, pouco compatível com essa empatia enunciada, pra não dizer alardeada: “Esse beijo submisso me fez mal. Afastei-me arrebatadamente”. Acrescente-se a esse mal-estar, que expressa uma supremacia qualquer sobre Lúcia, o modo como se processa a reconciliação. A “imagem da bacante” naquele “quadro vergonhoso e revoltante” cede gradativamente espaço para a imagem da “mulher que eu possuía na véspera”. No fundo, a empatia trocou seis por meia-dúzia: a sensibilização de Paulo, embora enxergue a degradação e fragilidade social de Lúcia, renova, ao fim e ao cabo, o desejo do narrador (“parecia [o desejo] ter adquirido nova tempera, e mais poderosa, na luta de que saía”) que depende, no limite, dessa mesma degradação e fragilidade social da cortesã. Nesse sentido, a perversidade parece ser grande: a hierarquia às avessas, embaçada pela retórica emocional do

²⁷⁰ O sarcasmo e a ironia de Lúcia podem ser compreendidos como outra forma do auto-rebaixamento se apresentar.

narrador, permite a Paulo desrespeitar a igualdade sugerida pela empatia e tentar realizar seus desejos que só podem existir graças à situação precária de Lúcia²⁷¹. E é na esterilidade da empatia de Paulo que encontramos um das feições mais fortes da relação amorosa dos protagonistas: *a brutalidade*. Note-se que, feitas as pazes, Paulo, “estranha contradição” (p. 72), volta a desejar Lúcia. E por quê? Porque Lúcia acena, na perspectiva do narrador, com a possibilidade de oferecer prazer a ele. O desencontro de intenções, em que pesa muito o cinismo do narrador, faz da cena algo mais brutal do que se pode perceber em uma primeira leitura. O diálogo a seguir reproduz essa brutalidade cifrada:

- Se não tivesse vindo! suspirou ela. Não me fugiria; talvez olhasse para mim como das primeiras vezes que nos vimos; ao menos ainda poderia dar-lhe um pouco de prazer, já que nada mais tinha para dar-lhe.
 - E por que não me darás ainda, Lúcia, esse prazer?
 - Depois do que se passou?
 - Cala-te! murmurei surdamente. Tu és uma criança!... Não tens culpa do que fizeste!
 - Deveras me perdoa?... Ainda me quer?
- Colei os meus lábios ao ouvido de Lúcia; tinha vergonha do eco de minhas palavras.
- Quero-te pra sempre! Quero que sejas minha e minha só.” (p. 73).

Não se trata, obviamente, de um perdão (seria o caso do narrador perdoar?) produzido pelo amor de Paulo, como o enquadramento do episódio sugere e a última fala poderia induzir. Depois da persistência do asco diante do choro de Lúcia, o narrador só se anima, “com vergonha do eco de minhas palavras”, a fazer as pazes com Lúcia porque ela acena com a possibilidade de oferecer prazer a ele: “ao menos ainda poderia dar-lhe um pouco de prazer, já que nada mais tinha para dar-lhe”. Ele vislumbra a possibilidade de ter seus desejos saciados. As intenções escamoteadas de Paulo e as amorosas de Lúcia intensificam a brutalidade da cena, em que ela, submissa, pede perdão pela exploração dos outros e se oferece para um homem nada diferente daqueles que acham “prazer em obrigar uma pobre mulher a semelhante degradação” (p. 72). Note-se o quanto há de cálculo e manobra interesseira por parte de Paulo para fazer as

²⁷¹ Não posso deixar de notar a ambiguidade de uma das frases comovidas de Paulo no episódio de reconciliação: “Senti as mãos úmidas de lágrimas, que eu não sentira chorando-as”. As mãos de Paulo estão úmidas pelas lágrimas de quem? A frase isolada, contaminada pelo discurso emocionado, remete às lágrimas do próprio narrador. Recuperado todo o trecho, e lido em sua totalidade, abre-se uma margem interpretativa: as lágrimas são de Lúcia que havia beijado a mão do narrador, num gesto de humildade e amor. Nesse segundo sentido, para além da ambiguidade que *simula* comoção, o que desponta desse trecho é a insensibilidade do narrador frente ao sofrimento de Lúcia. Note-se, nesse sentido, que a brutalidade da ação está escamoteada pela retórica sentimental do narrador.

pazes com Lúcia. E essa brutalidade se intensifica na medida em que percebemos as reais intenções de Paulo e as de Lúcia: enquanto ela oferece, entusiasmada, os beijos “puros” que guardou para ele e que “ninguém os teve nunca” (p. 73), numa atitude de entrega e afeto, Paulo só enxerga volúpia:

Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. Quando ela colou a sua boca na minha pareceu que todo o meu ser se difundia na ardente inspiração; senti fugir-me a vida, como o líquido de um vaso haurido em ávido e longo sorvo. (p. 73-74).

Para Lúcia, a reconciliação simboliza um recomeço para viver um idílio amoroso com o narrador. Mais do que isso, ela parece vislumbrar a possibilidade de figurar em sua dignidade pessoal, justamente porque o amor de um homem livre poderia operar esse resgate moral. Entretanto, e é aí que reside a brutalidade da situação e das atitudes do narrador, Paulo, no auge de seu discurso emocionado e empático, neutraliza qualquer possibilidade de mudança (isto é, de igualdade entre o par), pois o que ele deseja, e isso fica claro de maneira insidiosa nas conversas com Lúcia, é realizar seus desejos como qualquer outro homem que se aproxima dela. A brutalidade não está somente no beco sem saída em que se encontra Lúcia, mas também e principalmente no modo como o narrador conduz as situações de tensão. Armado de suas suscetibilidades e desejos de se diferenciar socialmente de Lúcia, não há espaço na visão de Paulo para enxergar a humanidade da cortesã, mesmo com todo o seu discurso empático-sentimental. Essa brutalidade fica mais evidente em outras crispações que permeiam a relação dos protagonistas – e, em especial, no clímax do romance.

5.5. Mais tensões

Para se compreender melhor a brutalidade da relação amorosa entre Paulo e Lúcia, é preciso recuperar um segundo motivo que alimenta e aumenta as tensões da trama. Diante dos desencontros das intenções, as reações por parte de Paulo, como já afirmei, podem ser definidas, grosso modo, como *suscetibilidades* do homem pobre e livre justamente porque o narrador se vê, constantemente, ameaçado pela precariedade social da cortesã. De outra parte, cabe acrescentar que a suscetibilidade de Paulo é também resultado do sentimento de acachapamento, no plano econômico, frente à Lúcia. A “questão econômica”, “questão delicada em que se chocavam o seu nobre

desinteresse e a minha dignidade” (p. 92), está por detrás das tensões e impasses da narrativa. Com efeito, Paulo, dada a sua condição de despossuído, toma os comportamentos de Lúcia como diminuição de si por conta de sua posição social: “A consciência que eu tinha, de não ser bastante rico para essa mulher, pungia-me tanto e a cada momento, que à menor palavra dúbia, ao menor gesto equívoco, os meus brios se revoltavam.” (p. 93). É o que percebemos quando analisamos as tensões da trama a partir da efetivação do enlace amoroso, após a festa de Sá.

Feitas as pazes com Lúcia, Paulo conta em “dar um último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude”, “antes de começar a vida árida e o trabalho sério do homem que visa ao futuro” (p. 76). Para tanto, no dia seguinte a festa, Paulo compra, antes de visitar Lúcia, dois presentes: uma joia e um adereço de azeviche. O que é curioso desse episódio é o modo como Paulo interpreta a reação de Lúcia aos presentes: para a joia, ela “lançou-lhe apenas um olhar distraído, e deitou-a sobre a cadeira com uma frieza glacial”; para o adereço, “súbito expandiu-se num desses enlevos que descem, como ondas de fluído luminoso, da fronte apaixonada e inteligente da mulher que ama” (p. 78). Para Paulo, a interpretação parece evidente: “Cunha tinha razão, pensei eu; a cupidez e a avareza são as molas ocultas que movem este belo autômato de carne. Está habituada a presentes de milionário; desdenha a migalha do pobre.” (p. 78). E a alegria ao receber o adereço é lida como uma ofensa: “a minha habitual desconfiança suspeitou naquela efusão de contentamento uma zombaria amarga; supus um momento, que ela pretendia ironicamente fazer-me sentir por esse modo a mesquinhez do presente.” (p. 79). É um sentimento de acachapamento por ser pobre que crispa a relação amorosa dos protagonistas.

Da parte de Lúcia, se no início da narrativa ela busca, diante das pressões sociais, garantir o mínimo de dignidade e autonomia de si para não ser reduzida a objeto, depois da conciliação com Paulo, ela se submete ao narrador e permite a criação de uma hierarquia entre ambos na relação amorosa que se estabelece²⁷². Tome-se um exemplo: diante da exprobração de Paulo sobre sua reação frente aos presentes, Lúcia “[f]icou séria, submissa e envergonhada, como a criança traquinas, que surpreendeu em flagrante o ralho paterno.” (p. 79). E afirma: “Diz que recebi com indiferença esta

²⁷² É Paulo que afirma: “Lúcia quis responder-me, mas reprimiu-se a tempo de sorver a palavra que já lhe espontava no lábio. Foi uma cousa que notei desde que começaram as nossas relações: esse espírito mordaz e cintilante, esse verbo rápido que não deixava sem resposta nem um motejo, se ofuscava sempre e emudecia diante de mim.” (p. 110).

pulseira! E qual é a causa da minha alegria? Disfarcei para o senhor não pensar que desejo me venha ver somente pelo valor destes brilhantes. *Além disso, quando se recebe mais do que se vale, fica-se acanhada.*” (p. 79) (grifos meus). Se a primeira justificativa parece ser sincera, pois Lúcia parece não querer mercantilizar a sua relação com Paulo; a segunda, embora sincera também se lembrarmos do desejo, que é um pouco autoflagelação, de marcar o seu lugar, já é expressão do modo como se configura a relação de ambos: uma tentativa, via submissão, de amenizar as suscetibilidades de Paulo, que se sente acachapado quase sempre²⁷³. E essa configuração fica mais evidente no episódio seguinte em que Lúcia fixa os dias em que Paulo ficará em sua casa: praticamente a semana toda, com exceção de dois dias, em que ele poderia visitar os amigos. Na sequência, estabelece-se o seguinte diálogo:

- Bem, Lúcia, tu queres que eu viva quase em tua casa. Mas é preciso saber o que serei eu dela?

Olhou-me com expressão que mostrava ter lido no meu pensamento:

- O mesmo que de mim: dono e senhor.

- Então sabes quais são os meus direitos? E para começar, a carta que escreveste ao Sá, assim como o favor que fizeste à Laura, me competem. O que te pertence, é unicamente o pensamento. (p. 90).

Dono e senhor de uma casa que nem é dele e nem é sustentada por ele. No fundo, o que Lúcia faz é delegar uma posição mais elevada a Paulo de modo que se encubra a posição de dependência que se estabelece ali. Pode-se dizer que estamos diante de uma supremacia imaginária. Isso se formaliza, entre ambos, com o gesto de Paulo em depositar na gaveta de Lúcia “a soma que comportava com a minha fortuna, e com o luxo em que ela vivia.” (p. 92). A incompatibilidade entre a situação financeira de Paulo e os gastos de Lúcia são evidentes e impossíveis de serem conciliados. A certa altura da narrativa, em que Lúcia faz alguns planos de gastos, de um modo um tanto intempestivo, Paulo comenta com melindre: “Olhei para Lúcia; ou está louca, ou zomba de mim, foi a minha primeira ideia, ouvindo a sem-cerimônia e o desprante com que ela decretava um orçamento de despesas que faria estremecer o mais pródigo financeiro.” (p. 102). Nesse sentido, o dinheiro em questão funciona como uma forma simbólica,

²⁷³ Note-se que Lúcia esforça-se tanto para marcar sua submissão que Paulo chega ao ponto de dizer: “Torno a pedir-te, Lúcia; nunca me digas o que não sentes. Tens o mau gosto de te rebaixares”. E mais a frente, num gesto de estabelecer *igualdade* em que, no fundo, o que se marca é a *diferença*: “Acredito nele. Portanto não há necessidade de te humilhares diante de mim, que não tenho direito de pedir-te contas de tua vida. Não te pergunto pelo passado. O que te peço são alguns instantes de prazer. Quando te aborrecer, previne-me.” (p. 80).

que beira o ilusório, de estabelecer essa hierarquia às avessas entre Paulo e Lúcia²⁷⁴ - hierarquia que, no plano objetivo, não existe. Note-se que o primeiro gesto de Lúcia é rejeitar o dinheiro de modo oblíquo por não ser necessário: “Mandeí comprar um camarote!”. E completa: “Estou tão rica hoje! Não sei o que hei de fazer do dinheiro” (p. 92-93). É, portanto, pela submissão calculada que o conflito social se amaina e a relação amorosa se sustenta:

As nossas relações duravam havia um mês; apenas algumas nuvens, das que acham lotam o azul da atmosfera nas tardes calmosas, toldaram por vezes o nosso céu risonho. Mas, como brisa suave, o hálito de Lúcia as delgaçava logo, e elas se desvaneciam com um sorriso doce e carinhoso. Era eu que desastrosamente acumulava sobre o horizonte esses vapores do meu mau humor; e era ela que os expelia, não perdoando, mas pedindo perdão da ofensa que recebera. (p. 92).

E é graças às manobras delicadas de Lúcia e à aceitação da hierarquia às avessas, que o narrador se sente à vontade na relação: “Desde que os meus escrúpulos desapareciam *com a posição que tomara*, não havia motivo para deixar de beber a longo trago na taça do prazer, que Lúcia me apresentava sorrindo.” (p. 93) (grifo meu). A complicação amorosa repousa, nesse sentido, nas suscetibilidades de Paulo – suscetibilidades que remetem, por sua vez, a impasses sociais dos homens pobres e livres. E a suscetibilidade de Paulo é tão central no romance que será ela a responsável pelo rompimento com Lúcia. Ao participar da festa de um tal Sr. R..., ao que tudo indica figura importante a quem fora “recomendado por amigos de minha província”, e a quem “devia muitas finezas” (p. 95), o narrador é informado por Sá das fofocas que corriam no Rio de Janeiro sobre sua relação com Lúcia. Diz Sá:

És amante de Lúcia, há um mês; e eu que te conheço, sei que estás te sacrificando. Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda no carro o mais rico, e já não esmaga as outras com o seu luxo; como a rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a joia mais custosa, e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia... que estás vivendo à sua custa! (p. 97).

É o momento mais crítico da relação amorosa de Lúcia e Paulo. O que vinha sendo contornado pelas manobras delicadas da protagonista explode quando Sá põe Paulo a par das fofocas. É a explicitação mais exacerbada possível da posição delicada

²⁷⁴ Na sequência dos acontecimentos, Paulo assume, em certo sentido, o quanto há de simbólico nesse gesto: “Sou pobre, e não posso sustentar o luxo de uma mulher como tu./ - Acha pouco o que me tem dado!/ - O que deí não vale a pena de ser lembrado. Falemos do que te devia dar, e não pude, porque não tinha. Neste mês que se passou, a tua vida não foi tão brilhante como era antes” (p. 100-101). Lembre-se, ainda, que é com esse dinheiro que Lúcia pretende, simbolicamente, iniciar a sua nova vida. As palavras de Paulo revelam a ninharia do montante: “Mas isto é uma bagatela; não uma fortuna!” (p. 171).

de um homem pobre e livre: a dependência pessoal. A revelação incomoda tanto Paulo que o seu primeiro pensamento, depois de querer tirar satisfações com o mundo, com um quê de violência concentrada, é romper com Lúcia: “Saí bem decidido a por um termo à situação vergonhosa e humilhante em que me achava colocado. As palavras de Sá me queimavam os ouvidos.” (p. 98). Note-se o modo como o narrador qualifica a sua posição: “vergonhosa e humilhante”. E essa questão social é decisiva para os rumos da relação amorosa: “O que eu desejava era demitir de mim um título que me esmagava na minha pobreza, o título de amante exclusivo da mais elegante e mais bonita cortesã do Rio de Janeiro.” (p. 100). É por conta desse acontecimento que as relações entre Lúcia e Paulo são rompidas com muita violência.

Diria que é o episódio do rompimento amoroso dos protagonistas que revela toda a violência e brutalidade que venho assinalando em algumas passagens do romance. Para tanto, é necessário destacar que o estabelecimento da hierarquia entre o par amoroso possui uma implicação importante para se compreender a complicação amorosa. A dominação que Paulo exerce sobre Lúcia, por vezes, descamba para o *capricho*. A cortesã fica claramente à mercê da vontade volúvel do narrador. É o que ocorre no episódio do rompimento. Paulo não está “resolvido a separar-[se] por uma vez de Lúcia” (p. 100). Depois de maltratá-la, o narrador insidiosamente propõe um acordo: Lúcia deveria voltar a aparecer em sociedade, em todo o seu glamour de cortesã; e, frise-se, não deixaria de ter outros amantes, pois “como só eu venho à tua casa e todo mundo sabe que não sou milionário, compreendes que, se isto continuasse, suspeitariam, diriam mesmo, se já não disseram, que vivo à tua custa!” (p. 102). Note-se a brutalidade da situação: Paulo trata Lúcia como se fosse, nas palavras da cortesã, “uma cousa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega” (p. 102). E isso se deve a uma mistura de covardia atroz pela opinião pública, assumida pelo próprio narrador²⁷⁵; e hipocrisia dissimulada pelo diálogo em tentar manter a imagem de homem íntegro. Entretanto, o que parece mais brutal na situação é o desdobramento da dominação pessoal de Paulo: o narrador manipula Lúcia de modo a criar uma situação cômoda para si. Trata-se de uma vontade volúvel que se revela, no âmbito das relações de dominação, como *capricho*. É o que percebemos na cena seguinte em que Lúcia está se preparando para acompanhar Couto ao baile do Paraíso. Em um diálogo tenso, Paulo

²⁷⁵ “Voltei refletindo se o que tinha feito era realmente uma ação digna, ou uma refinada covardia; servilismo à inveja e malevolência social, que se decora tantas vezes com o pomposo nome de opinião pública” (p. 105).

a maltrata por ter um novo amante a ponto de fazer com que, depois de muito silenciar, Lúcia exclame: “Que gosto tem em me estar assim torturando! O senhor sabe que por mais cruel que seja a sua zombaria, não sei retorquir-lhe! Não quer que eu saia de casa? Basta-lhe dizer uma palavra!” (p. 111). No auge de sua dominação, Paulo tem um desejo sardônico em maltratá-la ainda mais, mesmo Lúcia recusando-se a ir ao baile com Couto:

Tinha assistido mudo e com aparente indiferença a esse incidente; mas que rápida sucessão de sentimentos houve no meu coração! À vaidade de ver Lúcia ceder pronta e espontaneamente a um desejo meu apenas suspeitado, sucedeu o prazer da humilhação do Couto em minha presença. Depois, quando o velho libertino revelou o procedimento vil da cortesã, e esta com toda a desvergonhez apanhou a lama em que patinhava para lançá-la ao seu parceiro, senti, com o asco e o vexame de achar-me ligado a tanta miséria, um consolo imenso das torturas que sofrera naquele dia. Esses dous entes são dignos um do outro, murmurou minha alma ao coração ainda magoado!

Mas restava-me uma última emoção. Reatar as relações quebradas dessas duas criaturas; entregá-las uma à outra como presas destinadas a saciar a cupidez e a lascívia uma da outra; jungir o vício ardente e moço, ao vício enregelado e decrépito; fazê-los arrastar na mesma canga a crápula ignóbil, ferroando-os com o aguilhão do meu sarcasmo: seria a minha vingança. (p. 112).

O consolo de Paulo se alimenta da humilhação de Couto e da vaidade em ver, mais uma vez, um desejo seu ser atendido por Lúcia. Não bastasse o narrador se perceber vítima da situação, ele ainda se coloca como um sujeito acima das demais personagens ao sentir asco e vexame “de achar-[se] ligado a tanta miséria”. A vontade volúvel e o capricho de Paulo determinam todo o conflito desse episódio. O festival de maldades não se encerra por aí. Não satisfeito, Paulo manda chamar Couto, força Lúcia a acompanhá-lo ao baile por meio de uma chantagem emocional e simula interesse por uma das prostitutas, Nina, que orbitam em torno da cortesã. Perceba-se o essencial: o modo como a relação amorosa se configurou, por meio de uma hierarquia às avessas, permitiu que, em meio aos homens pobres e livres, se reproduzisse certos nexos sociais típicos da classe dominante em uma sociedade escravista. A perversidade é grande.

5.6. *A dama das camélias*

Depois de o conflito atingir o ápice, como tentei indicar nas páginas anteriores, o leitor se depara com a famosa cena em que Lúcia está lendo *A dama das camélias*. O que chama a atenção nesse episódio é a negação, por parte de Lúcia, da veracidade do romance:

- Esse livro é uma mentira!
- Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?
- Talvez; porém nunca desta maneira! disse indicando o livro.
- De que maneira?
- Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria então entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos? (p. 125-126).

O gesto que se segue é o de despedaçar o exemplar desse “sacrilégio literário”. É claro que, em parte, os comentários de Lúcia reverberam, em sua superfície, a dicotomia romântica da incompatibilidade entre amor e mercadoria, como bem notou Valéria de Marco: “o corpo prostituído não poderia revestir-se da linguagem amorosa: ao vendê-lo Margarida teria perdido o direito de transformá-lo em expressão dos seus sentimentos.” (p. 174). Entretanto, bem remexida a composição, os comentários de Lúcia configuram uma questão muito mais específica. A indignação da cortesã com o livro parece dizer muita coisa sobre a sua relação com Paulo e sobre os acontecimentos anteriores em que estiveram envolvidos, cujos móveis são explicitados por essa leitura crítica feita por Lúcia do romance francês.

Em primeiro lugar, chama muito a atenção, na elaboração de sua negação, o discurso moralizador de Lúcia. Para ela, o amor de uma cortesã não consegue se dissociar do vício que acompanha a vida dessas mulheres: “Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia?”. Em outras palavras, a miséria de suas vidas é trazida para dentro da relação amorosa que se quer estabelecer. Daí a impossibilidade de viver “o verdadeiro amor d’alma” (p. 126). Nessa perspectiva moralizante, não há possibilidade de se superar o passado. Aos olhos de Lúcia, trata-se de um obstáculo intransponível:

Talvez o primeiro que zombasse da mísera fosse aquele por quem ela desejasse se regenerar. Pensaria que o enganava, para obter por esse meio os benefícios de uma generosidade maior. Quem sabe?... suspeitaria até que ela sonhava com uma união aviltante para a sua honra (p. 127).

Note-se como reverbera nesse excerto – e em todo o episódio – a experiência anterior do casal. Ao leitor atento, o discurso moralizador de Lúcia é, pensado em perspectiva, resultado de um aprendizado. Ele revela o que Lúcia aprendeu com os conflitos vivenciados com Paulo: “Mas é impossível amar uma mulher que se compra, e se tem apenas a desejam! A menos que não se ame por especulação e cálculo para obter-se de graça o que não se pode pagar.” (p. 127). Perceba-se a natureza dos argumentos.

Todos eles remetem aos vetores que alimentaram os conflitos anteriores: impossibilidade de diferenciação entre amante e cliente; ausência de exclusividade; miséria social de um que passaria ao outro; relação amorosa que pode ser compreendida como “especulação e cálculo para obter-se de graça o que não se pode pagar” (p. 127); etc. Nesse sentido, é curioso perceber certo efeito: esse discurso moralizador, posto na boca de Lúcia, parece ser muito mais de Paulo, pois remete aos móveis de sua suscetibilidade. No fundo, esse efeito revela que Lúcia parece ter consciência de quais são os entraves em sua relação com Paulo. Mais do que isso: esse discurso moralizador parece funcionar como comentário crítico-conclusivo sobre os acontecimentos anteriores. Não falta, inclusive, certo tom de “moral da história”: “O amor!... O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-me!” (p. 126).

Nesse sentido, Lúcia parece se projetar no ato da leitura, como especula o narrador no início do episódio: “Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar uma confidante de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor.” (p. 123). Se não for forçar a nota, diria que a indignação de Lúcia aponta para a percepção da impossibilidade do amor se constituir como sentimento entre ela e Paulo. Lúcia nega o romance de Dumas Filho porque ele não corresponde, nos desdobramentos da relação amorosa de Marguerite e Armand, a sua própria experiência. Com efeito, *A dama das camélias* e *Lucíola* são, no plano da complicação sentimental, romances francamente opostos, apesar das semelhanças em situações narrativas que se podem perceber em um cotejo minucioso²⁷⁶.

Em linhas gerais, essa diferença reside no modo como Armand lida com o seu mal-estar diante da condição de prostituta de sua amada. Embora o ciúme de outros amantes o incomode, Armand, personagem pusilânime que se deixa conduzir pelas situações, aceita os benefícios que a atividade de Marguerite proporciona a ambos sem muitas problematizações. Lembre-se, nesse sentido, a concordância de Armand com o discurso de Prudence, que o aconselha, no capítulo 13, a não se importar com os demais amantes de Marguerite; e o idílio campestre que o casal vive às custas do duque em Bougival. É claro que há certo mal-estar da parte de Armand por conta dessas situações, mas esse mal-estar não chega a se constituir como elemento determinante para a

²⁷⁶ Para semelhanças e diferenças entre os dois romances, remeto o leitor ao artigo de Sandra Nitri: *Lucíola e A dama das camélias*. *Travessia*, Florianópolis, v. 16, p. 84-96, 1989. O estudo de Valéria de Marco também é elucidativo nesse sentido.

complication sentimentale, como acontece em *Lucíola*. O máximo que ocorre é uma cena de ciúmes em que ele mesmo reconhece ser um erro seu e não da cortesã. Não há espaço para que as suscetibilidades de homem pobre criem entraves à relação amorosa das personagens franceses. O protagonista não se ressentido de sua posição, nem se sente acachapado diante de Marguerite, mesmo ela sendo uma figura dominadora na relação amorosa. Pelo contrário, a posição de amante parece ter certo prestígio, como nota um dos amigos de Armand: “Parabéns, meu caro; é uma linda amante que os que querem não têm. Continue com ela, Marguerite o honra!”²⁷⁷. Nesse sentido, Sandra Nitrini tem razão ao perceber que o “ritmo” das narrativas é diferente: “Até uma determinada fase do relacionamento entre Paulo e Lúcia, quando se dá a reconciliação, após o baile do Paraíso, existe um ritmo muito mais acelerado e nervoso do que durante o convívio entre Armand e Marguerite.”²⁷⁸. Em *A dama das camélias*, o conflito só surge com o aparecimento do Sr. Duval, pai de Armand. É ele que, com o argumento de que sua filha solteira ficaria comprometida com a união do casal, opera a separação de Armand e Marguerite – separação que só seria explicada ao protagonista com a morte da cortesã. Ao deslocar o núcleo do conflito para as questões da família²⁷⁹, a complicação sentimental não se alimenta do desnível social entre o casal – o que implica dizer, se compararmos com *Lucíola*, que não estão em jogo na relação amorosa de Armand e Marguerite as suscetibilidades dos pobres, a hierarquização às avessas, a dominação pessoal, o capricho, etc.

Nessa ordem de ideias, pode-se dizer que, entre os protagonistas de *A dama das camélias*, é possível amar de igual para igual – o que não acontece em *Lucíola*. O romance é uma mentira, porque Lúcia o lê em função de suas experiências *pessoal e social*. Em *A dama das camélias*, o amor entre Marguerite e Armand é possível porque está no horizonte da narrativa a valorização do indivíduo – que, no limite, nos remete à igualdade das pessoas na ordem burguesa. A igualdade parece estar objetivada no romance francês tanto no nível estrutural da narrativa, em que domina um senso

²⁷⁷ DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003, p. 142.

²⁷⁸ NITRINI, Sandra. Op. cit., p. 88-89.

²⁷⁹ Diz Valéria de Marco: “a força social e o componente estrutural do texto que atuam como elemento destruidor da relação amorosa, na obra de Dumas Filho, é a família. O resultado não consiste apenas em que a morte de Marguerite seja mais desoladora que a de Manon. A ordem familiar impõem-lhe, antes da morte, a culpa e a renúncia; priva-a do prazer de amar e, finalmente, tira-lhe até mesmo os prazeres cotidianos e habituais da vida de cortesã.” (p. 131).

democrático das vozes ao articular quatro narradores; como na tessitura do enredo. Lembre-se, nesse sentido, do afeto paternal que o duque transfere à Marguerite, quando da morte de sua filha; da indulgência do narrador para com as prostitutas; do respeito e cordialidade com que o Sr. Duval conversa com Marguerite; e do amor de Armand que coloca Marguerite no mesmo plano das senhoras “para casar”²⁸⁰. É claro que em *A dama das camélias* esse senso democrático cede, com um quê de hipocrisia burguesa, ao eliminar Marguerite para que a santidade das famílias, unidade mínima da sociedade burguesa, saía incólume e a ordem se reestabeleça. Já em *Lucíola*, não se constitui um amor de igual para igual entre Paulo e Lúcia porque o que está no horizonte da narrativa, para o estabelecimento da relação entre os protagonistas, é a constelação de valores típicos da ordem escravocrata. A igualdade entre os indivíduos, postulado pela ordem burguesa, cede espaço para “a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais”, pois, como nota Roberto Schwarz, o favor absorve e desloca os valores burgueses tais como “a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc.”²⁸¹. Diante desses deslocamentos, “o verdadeiro amor d’alma”, não sai incólume. O amor não vinga entre Lúcia e Paulo, porque ele depende de uma igualdade problemática entre esses sujeitos, homens pobres e livres, inseridos nesse mundo social discricionário e violento. Derivam daí todos os impasses da complicação sentimental: o medo da opinião pública em Paulo, a necessidade de hierarquização entre ele e Lúcia, a dominação pessoal de Paulo que não teme em descambar para o capricho, a submissão calculada de Lúcia para evitar o conflito, etc. A impossibilidade do amor entre eles é tão grande que se torna sintomática a pergunta que Paulo faz ao ver o exemplar de *A dama das camélias* nas mãos de Lúcia: “Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?” (p. 125). É só Paulo que não percebe, ou finge não perceber, as intenções amorosas de Lúcia, pois o leitor, a essa altura da narração, não possui dúvida alguma.

²⁸⁰ Segundo Valéria de Marco, entre Armand e Marguerite “os valores da família estão tão interiorizados que a percepção do homem ou da mulher amada, bem como qualquer relação entre eles, são verbalizados com referentes definidos pelo universo da família nuclear.” (p. 129). Nesse sentido, cabe destacar passagens em Armand põe Marguerite no nível das mulheres de família: “Nunca uma esposa, nunca uma irmã sentira por seu esposo ou por seu irmão o amor e os cuidados que demonstrava por mim.”.

²⁸¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 16.

5.7. Distensão do conflito

Após o ápice do conflito entre os protagonistas, é possível perceber que a narrativa se pauta por outro ritmo, muito menos crispado e conturbado. Com efeito, pode-se perceber que *Lucíola* possui dois andamentos distintos. Essa diferença já foi apontada pelos críticos que se ocuparam do romance como, por exemplo, Joaquim Nabuco:

O romance do Sr. J. de Alencar produz *duas impressões diversas*. A primeira é de pesar pelo modo por que o escritor compreendeu a liberdade da arte, e pelas descrições *plásticas* de intimidades e de orgias pensadas friamente no gabinete. Essa parte do romance, ou antes esse romance, só deve ser lido nas “casas de tolerância”. A outra impressão é de tristeza pelos sofrimentos de Lúcia, mas quem leu *Manon Lescaut* e o romance de A. Dumas sabe que essas histórias só podem acabar por lágrimas. Essa outra parte, ou esse outro romance, deve convir às mulheres que acham-se no caminho de Damasco, às penitentes que rezam com fervor à Santa Maria Madalena, pura e deslumbrante visão do Evangelho, cujo nome a tradição e a arte deviam profanar, adorando-o!²⁸²

As “duas impressões diversas” reconhecem dois romances também diversos. Um é para ser lido nas “casas de tolerância”. O outro é destinado “às penitentes que rezam com fervor à Santa Maria Madalena”. O comentário de Nabuco sintetiza a essência estrutural de *Lucíola*: em um primeiro momento, o romance se constrói em torno da tensão que se estabelece entre Paulo e Lúcia e cujo conteúdo erótico e violento já delineei. Em um segundo momento, na última terça parte do romance, a tensão se esvazia e a ação se encaminha, por um lado, para a estabilização da relação entre os protagonistas e, por outro, para um desenlace moralizador. É nesse segundo andamento que Lúcia desaparece e dá lugar à Maria da Glória. Trata-se, como tem sugerido a fortuna crítica do romance, o momento de redenção da prostituta. É preciso, entretanto, caracterizar melhor as feições desse momento final da trajetória de Lúcia de modo a se compreender o sentido possível que o desenlace possui para a construção do romance.

O traço central do segundo andamento é a *quase* eliminação das tensões que até então compunham a ação do romance – o que faz com que, como bem notou Sandra Nitrini, a narrativa perca em qualidade²⁸³. O que parece definir a ação nesse momento é, em linhas gerais, a gradativa eliminação das relações sexuais entre Paulo e Lúcia. Após

²⁸² COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. São Paulo: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 138.

²⁸³ Cf: NITRINI, Sandra. *Lucíola e A dama das camélias*. *Travessia*, Florianópolis, v. 16, p. 84-96, 1989.

a grande crise, a cortesã “não podia já esconder a frieza com que recebia o gozo que outrora era a primeira a provocar”:

Eu assistia em silêncio a essa transformação. Algumas vezes tentava ainda soprar naquelas cinzas para ver se ateava uma chama do intenso fogo que lavrara ali; mas esmorecia, porque já o frio me ia invadindo; e só colhia as pálidas rosas que inda espontavam breves e rápidas como flores de chuva. (p. 128).

Semanas depois, em meio a uma conversa amena, Lúcia é solicitada por Paulo mais uma vez. Ela claramente escapa aos seus desejos com a desculpa evasiva e muito esfarrapada de ter que sair. À noite, Paulo a encontra doente e, no dia seguinte, Lúcia traz para junto de si a Sra. Jesuína, que tenta inibir de todos os modos as intenções libidinosas de Paulo. A reflexão do narrador, frente à resistência de Lúcia, merece ser transcrita na íntegra:

O constrangimento de Lúcia tinha ido sempre em aumento; mas nunca, até ali, o meu desejo encontrara uma resistência; nunca uma desculpa, um pretexto, o contrariara. Ainda pronta para sair, no momento de entrar no carro, já no teatro ou no passeio, bastava uma palavra minha para fazê-la voltar, muda e fria, é verdade, mas obediente e resignada. Em qualquer ocasião, a qualquer hora do dia ou da noite, se meu lábio procurava o seu, achava-o, seco e áspero, mas dócil à carícia. (p. 134).

Note-se que o narrador caracteriza, em detalhes, o modo de configuração da relação amorosa. Os papéis dos protagonistas, aparentemente, se estabilizaram: Lúcia é a cortesã e Paulo o amante que se satisfaz quando bem entender nas visitas que, nessa altura da narrativa, são menos frequentes e mais curtas. O único meio de resistência que se coloca para Lúcia é a saída evasiva, nunca o embate direto. O que parece digno de nota, mais uma vez, é que comparece nessa reflexão, sem qualquer tipo de escrúpulo, a enunciação da dominação brutal de Paulo em que não há margem alguma para a manifestação da vontade de Lúcia. O que se revelava de modo oblíquo na narração de Paulo é, nesse segundo andamento, explicitado de modo muito natural, ainda que com muito subterfúgio retórico para amainar a brutalidade.

É claro, nesse sentido, que o segundo andamento do romance não exclui totalmente tensões entre os protagonistas. Ao contrário, Paulo discute e age com muita picardia, chantagem e violência – *de uma violência que beira ao estupro* e que analisarei mais adiante. Entretanto, o conflito não possui lastro na ação – aliás, o conflito social cifrado parece inclusive ser eliminado do enredo como elemento

dinâmico²⁸⁴ – porque Lúcia encaminha a relação de ambos para outro rumo: *o estabelecimento de um laço fraternal*. Com efeito, é esse o sentido geral que podemos atribuir ao interesse de Lúcia em contar a Paulo sobre sua vida pregressa e saber com interesse detalhes “a respeito do meu passado, de minha família, e de minhas ambições de futuro” (p. 132). É o modo pelo qual se pode ler também o episódio em que Lúcia vai à nova casa de Paulo e não só a organiza como desempenha o papel maternal de tornar a casa um lar. Trata-se de esforços em suspender a relação amante-prostituta de modo a estabelecer e aprofundar “uma amizade fraternal e pura” (p. 154). Nesse sentido, é eloquente, no episódio em que Lúcia visita Paulo, a menção à narrativa de Bernardin de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia* (1787), para reforçar o tom de idílio sentimental de todo o episódio, sem qualquer contato íntimo entre os protagonistas²⁸⁵. O narrador, a certa altura, sintetiza de modo preciso essa nova fase de sua relação com Lúcia:

Entramos então em uma nova fase de nossa mútua existência, fase original e curiosa que me faria rir quinze dias antes. Com efeito, quem poderia julgar possível uma amizade fraternal e pura entre duas criaturas que meses antes trocavam as mais ardentes expansões da sensualidade? Quem poderia conceber uma abstinência absoluta num caráter ardente, provocado todos os dias e a todas as horas pela beleza sempre radiante de uma mulher divina, que retraçava com um olhar e um sorriso os poemas da voluptuosa fruída? (p. 154).

O estabelecimento desse laço fraternal entre os protagonistas proporciona, como já notou a fortuna crítica do romance, a separação entre corpo e alma na relação amorosa de Paulo e Lúcia. Trata-se de uma das tópicas centrais do Romantismo cuja narrativa paradigmática talvez seja *Atala* (1801), de Chateaubriand. É por conta dessa separação que emerge, ao fim do romance, a figura de Maria da Glória, que vem

²⁸⁴ Nesse sentido, percebe-se que a suscetibilidade de homem pobre e livre desaparece. Ao visitar Paulo, Lúcia afirma que retirou da gaveta dele a quantia para as despesas com a arrumação de sua nova casa. Diz o narrador, agora sem qualquer vexame: “Chegando em casa, e na ocasião de dar o dinheiro para as compras, conheci que Lúcia tinha-me enganado: a soma que eu possuía estava intata./ E contudo a minha suscetibilidade extrema emudeceu nesse momento. Não sei que voz interior me disse que Lúcia tinha o direito de fazer aquilo, e eu a obrigação de respeitar a sua vontade e agradecer-lhe./ O que outrora me parecia vileza, era já delicada atenção.” (p. 150). A ausência de suscetibilidades se deve, penso, porque os móveis do conflito aparentemente desaparecem. Os lugares sociais estão bem demarcados.

²⁸⁵ As reflexões que o narrador tece no momento da narração desses episódios singelos e nada eróticos reforça ainda mais o rumo que a relação de ambos toma nesse segundo andamento do romance: “Ainda hoje não posso compreender que força misteriosa me obrigou a respeitar um dia inteiro essa mulher, que eu possuía, e ainda apertava nos meus braços, recebendo a carícia de seu lábio amante” (p. 150).

substituir Lúcia, a cortesã. É a oportunidade de a protagonista revelar seu mundo interior:

Essa vida calma e tranquila, remanso de uma existência tão agitada, durava cerca de um mês. Nada perturbava a serenidade de Lúcia. Parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo. Lúcia tinha então 19 anos; mas o seu coração puro e virgem tinha apenas a idade do botão de rosa na manhã do dia em que deve florescer, ou a idade do casulo quando a ninfa vai fendê-lo, desfaldando as ternas asas. (p. 172).

O laço fraternal entre os protagonistas permite que “a virgindade do coração” se revele em toda a sua força. O período em que Lúcia se prostituiu aparece, agora, como um momento de “um longo e profundo letargo” do qual a protagonista acordou para retomar sua “mocidade interrompida”. Decorre daí o rejuvenescimento da protagonista: “Lúcia parecia-me agora uma menina de quinze anos, pura e cândida” (p. 154). E é um rejuvenescimento que beira a infantilização:

Quantas vezes absorto na admiração que me causava esse fenômeno, não acompanhava com um olhar pasmo e surpreso os movimentos de Lúcia brincando com a irmã, e criança como ela na expansão da beleza que eu vira radiar no mundo com todas as graças e encantos da mulher! (p. 173).

O aparecimento dessa nova Lúcia permite que os protagonistas vivam finalmente um idílio amoroso. O processo de transformação é muito evidente. Lúcia vende todos os seus bens, muda-se para longe da agitação da corte e passa a morar em uma casa simples com a irmã. Paulo as visita todas as noites. Os três juntos fazem passeios pelos arrabaldes, vão à igreja, e divertem-se com atividades familiares. Lúcia passa a usar roupas austeras e a desempenhar tarefas domésticas que a revestem da dignidade de uma mulher honesta. Estabelece-se uma rotina entre as personagens que não exclui inclusive o *trabalho* – ainda que ele não figure como ação, mas como mera referência. Paulo figura como um arrimo de Lúcia e parece estar satisfeito com essa posição. O romance não só se concentra mais em um mundo íntimo como a linguagem assume um teor muito ameno, quase bíblico, se compararmos com a linguagem fortemente erótica até então utilizada para a narração. Essa harmonia se quebra com a morte repentina (?) de Lúcia por conta de uma gravidez abafada, encaminhando o desenlace do romance para uma punição exemplar sobre a prostituta que, mesmo regenerada, não ingressa no mundo das mulheres honestas.

Diante da estabilização da ação, a supressão do corpo parece, aos olhos do leitor, a solução final para o conflito entre os protagonistas. Entretanto, se prestarmos atenção em alguns detalhes desses últimos capítulos, perceberemos que o conflito persiste

tenazmente em meio ao idílio amoroso. No fundo, o enlace afetivo entre os protagonistas, de que fala nossa tradição crítica, não se efetiva de fato – ou, a depender do ponto de vista, se efetiva de modo enviesado – pois os impasses não são realmente superados pelos protagonistas. Essa não-efetivação não se deve à morte de Lúcia, ainda que a morte seja um símbolo da impossibilidade do enlace, mas porque o laço fraternal somente *sublima* o conflito que vinha alimentando toda a intriga. O que estou dizendo é que, mesmo com a suspensão de uma narração crispada, os problemas persistem entre os protagonistas e o enlace amoroso simula uma estabilidade amorosa que se sustenta na imaginação de Lúcia e na retórica sentimental de Paulo.

Para se ter ideia da artificialidade da relação afetiva entre os protagonistas, perceba-se, primeiramente, que a convivência entre Paulo e Lúcia é ocultada de todos. Quando de uma ida à igreja, eles simulam estarem separados: “Lúcia e a irmã com os braços enlaçados, eu a alguma distância, passando por desconhecidos que seguiam o mesmo caminho.” (p. 178). Páginas antes, ao encontrar Sá por acaso na rua, Paulo claramente tenta esconder sua relação com Lúcia: “Para que ele compreendesse o meu sofrimento, fora mister contar-lhe as minhas relações íntimas com Lúcia; e era esse mistério que invencível pudor d’alma não me deixava expor a outros olhos, mesmo eles de amigo.” (p. 160). Aliado ao ocultamento das relações, há o que me parece ser um desinteresse muito interessado, por parte de Paulo, em estar junto de Lúcia. A despeito de toda a retórica sentimental, o olhar voluptuoso do narrador e suas intenções libidinosas persistem:

O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de *Bernardin de Saint-Pierre*, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de *Paulo* que ela ao entregar-me o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta da Safo de *Pardier* que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana. (p. 147).

A singeleza do episódio, que claramente faz com que ocorra um espelhamento entre a narrativa francesa e a nova fase da relação entre Paulo e Lúcia, cede frente à comparação que Paulo faz de Lúcia regenerada com Safo. Essas intenções veladas se dão a conhecer pelo próprio narrador, quando Lúcia, no último capítulo, o beija repentinamente:

Contrariado por este obstáculo, consolei a minha impaciência com o sabor da esperança que se insinuara no meu coração. A fúria amorosa dos primeiros tempos, recalçada por uma força misteriosa, despertava. Outra vez a febre

voluptuosa nos arrebataria para abrir-nos a mansão do prazer e dos mágicos deleites. (p. 177)

Esses detalhes em meio ao idílio amoroso em que o corpo está suspenso são muito eloquentes para se perceber o que está em jogo nesse segundo andamento do romance. No fundo, o amor fraternal entre Lúcia e Paulo sublima o conflito que vinha alimentando toda a ação do romance. E a sublimação, como se sabe, não elimina o conflito, mas o repõe de outro modo na narração. Nesse sentido, percebe-se que a ação nesse segundo andamento está de acordo com os desejos anteriores de Paulo: é uma relação ocultada aos olhos dos demais em que sua honra de homem pobre e livre não é posta em xeque. Não há vínculos efetivos a não ser a relação sublimada de ambos. Ou seja, o fim romantizado da história repõe, em certo sentido, os mesmos impasses de ordem social do primeiro andamento do romance, ainda que esses impasses, nessa altura da narrativa, figurem de modo latente, por assim dizer.

A presença latente desses impasses pode ser percebida na cena final do romance. Trata-se dos últimos momentos de vida de Lúcia. A retórica do narrador é emocionada e o diálogo final dos protagonistas insere, meio à força, a relação amorosa na convenção romântica. A confissão de Lúcia, embora não surpreenda o leitor, é muito importante para o desfecho do romance:

Oh! Agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos neste poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade. (p. 188).

A convenção romântica se impõe de modo muito forte nessa cena em que Paulo, aos prantos, escuta a declaração de amor silenciada por Lúcia desde o início da história. A declaração é tão exacerbada que sobra pouca margem para o leitor desconfiado enxergar o que está por detrás de tanto amor e tanta lágrima. Entretanto, a frase seguinte de Lúcia revela o que está ocultado pela convenção romântica:

Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. *Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!* Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. (p. 188-189) (grifo meu).

Posto de lado o delírio de Lúcia, destaque-se a frase essencial: “Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!”. Dante Moreira Leite, em *Psicologia e literatura*, ofereceu uma interpretação muito interessante sobre o conflito do romance a partir dessa

frase. Para ele, “Lúcia só poderia encontrar o seu *eu* verdadeiro no momento em que o encontrasse na percepção de alguém que realmente a conhecesse”. Nesse sentido, “as oscilações de Lúcia não são resultantes de uma personalidade doentia, mas da maneira pela qual se vê através dos olhos de Paulo”. O nó estaria no fato de que

essas revelações se fazem, nos melhores momentos do romance, em situações pejudadas de ambiguidade, em que Paulo se divide entre o conhecimento imediato que tem de Lúcia, e as informações que lhe dão, enquanto Lúcia procura manter, no herói, a primeira impressão que lhe causou, numa desesperada busca de si mesma.²⁸⁶

Sem subscrever as implicações dessa formulação geral, diria que Dante Moreira Leite parece captar um aspecto essencial da relação dos protagonistas: Lúcia depende de Paulo para se definir enquanto sujeito no mundo. É o que ela afirma dias antes nessa nova fase de sua existência: “Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador?” (p. 181). A busca de Lúcia, como de todo sujeito desvalido na ordem escravocrata, é achar sua legitimidade num maior – ainda que, no caso de Lúcia, esse maior esteja em sua mesma classe e só se ponha como maior a partir de um jogo de virtualidades. Nessa ordem de ideias, as cristações da narrativa podem ser explicadas, em sentido mais amplo, como os momentos em que Paulo oscila, num vaivém, em reconhecer o valor de Lúcia²⁸⁷. Em todo caso, esse aspecto da relação explica, em grande medida, a persistência com que a relação se mantém apesar de todos os percalços: Lúcia busca o seu resgate moral na pessoa de Paulo; já Paulo, ao se eliminar o corpo da narrativa, persiste na relação sublimada, em parte, porque tem sua “supremacia qualquer” reforçada devido ao arrimo, por assim dizer, que sua figura oferece à Lúcia. O modo como Lúcia o nomina é muito significativo nesse sentido: “meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador”. Em suma, a convenção romântica que se estabelece ao fim da narrativa repõe, até o último suspiro de Lúcia, os nexos sociais que alimentam todo o romance. Nas lágrimas e nas juras de amor, dormita a História.

²⁸⁶ LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 161.

²⁸⁷ Como já notou Roberto Schwarz: “o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário (e humilhante no caso de vaivém) de algum proprietário”. In: *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990, p. 83.

5.8. O narrador sob suspeita

A insistência com que os principais estudos assumem a presença do amor como sentimento que media a relação dos personagens instaurou uma premissa à leitura de *Lucíola* que se torna problemática – para não dizer falsa – quando posta à luz da natureza social que alimenta a intriga. Trata-se da confiança, quase cega, à integridade ética e moral do narrador. É o que afirma, por exemplo, Dante Moreira Leite: “o rapaz inocente, cuja percepção não se tinha ainda deformado, é capaz de ver mais profundamente que os outros. Enquanto os que conheciam Lúcia podiam ver apenas sua imagem física e, a partir desta, inferir sua vida mental, Paulo consegue ver imediatamente a alma da jovem.”²⁸⁸. Valéria de Marco faz comentário semelhante: “Somente o olhar de Paulo, desprovido dos trejeitos urbanos e dos vícios de interpretação da corte, poderia ver em Lúcia a menina e não a mercadoria. Somente aqueles olhos que vinham de fora, que vinham de longe.”²⁸⁹. De acordo com essa perspectiva, o narrador figura como um sujeito ingênuo, franco e, acima de tudo, sensível, pois é capaz de ver para além das aparências.

Essa leitura tem uma razão de ser. O início do romance constrói essa imagem bom-moço de Paulo. A começar pelo clima íntimo e familiar de sua confissão: a narrativa, organizada inicialmente na forma de cartas, é endereçada a uma senhora e motivada por uma conversa de salão. Não só isso: Paulo representa a si como “um provinciano recém-chegado à corte” (p. 25) com “sede da vida em flor que desabrocha aos toques de uma imaginação de vinte anos” (p. 29). Os primeiros contatos com Lúcia, em que o narrador vacila diante da figura feminina, sugerem que Paulo possui aquela “simplicidade provinciana” (p. 26), uma “estúrdia ingenuidade” (p. 36), ao não saber como lidar com a cortesã. A conversa miúda e amena que ambos desenvolvem na primeira visita de Paulo à Lúcia revela esse acanhamento do narrador. Estamos, nesse sentido, diante de uma personagem muito cara à ficção brasileira oitocentista, especialmente fixada pela obra de Joaquim Manuel de Macedo: a do moço-família,

²⁸⁸ LEITE, Dante Moreira. “*Lucíola*: teoria romântica do amor”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 56. Em *Psicologia e literatura*, a posição do autor parece ser a mesma: “Paulo é capaz de descobrir imediatamente Maria da Glória oculta sob o corpo de Lúcia” (p. 164).

²⁸⁹ MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*. *Lucíola*: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 179.

ingênuo e franco, bacharel recém-formado, com toda a vida pela frente e com muito potencial para viver o grande amor.

Entretanto, essa figura, “que acabava de desperdiçar em Olinda” “cinco anos” “com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira” (p. 26), traz consigo as vicissitudes próprias do bom-moço. Essas vicissitudes se configuram de modo mais forte ao percebermos a natureza social dos conflitos entre os protagonistas. As intenções sexuais e a brutalidade de Paulo revelam a perversidade do moço-família na medida em que comparecem na relação dos protagonistas, em um jogo de virtualidades, o capricho, a dominação pessoal, a brutalidade social, etc. É o bom-moço pobre e livre que, no âmbito de sua relação com Lúcia, reproduz em miniatura uma série de comportamentos e atitudes, tipicamente da classe dominante, que remetem, em um jogo complexo de hierarquizações, a certos nexos da formação histórica e social do Brasil escravocrata. Nesse sentido, a duplicidade não é só de Lúcia: Paulo possui certa ambivalência que determina o seu modo de rememoração, narração e representação do passado. No conjunto, pelo tom, a narrativa de Paulo se assemelha, por conta da dulcedão macediana, ao “gênero de poesia graciosa” de Casimiro de Abreu, “própria dos assustados familiares, que a gente vive esquecendo que no fundo é bem pouco inocente”²⁹⁰. Por detrás de toda a convenção romântica e da retórica emocionada do narrador, latejam certas perversões e maldades próprias da configuração sentimental da sociedade patriarcal.

A ambivalência de Paulo parece caracterizar a sua própria narração. Nesse sentido, atente-se para o que parece ser o principal traço formal do romance: *o modo oblíquo de narração*. Com efeito, o processo de transformação de Lúcia, que de cortesã passa a ser uma mulher de hábitos respeitáveis, é atravessado por uma série de tensões que só são perceptíveis à medida que se atenta para os silêncios do discurso, para o uso sofisticado do diálogo e para os torneios narrativos que Paulo faz ao contar a história. Mais do que mascarar a natureza das tensões entre os protagonistas, diria que *o modo oblíquo de narração* recoloca em nível estrutural o que parecia ser do âmbito temático: a tensão que configura o drama dos homens pobres e livres. E não só isso: esse modo de narrar parece obliterar o caráter problemático do próprio narrador. Nesse sentido,

²⁹⁰ ANDRADE, Mário. “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967, p. 205.

precisamos analisar com cuidado o discurso de Paulo para se perceber o caráter estrutural da tensão social para o romance.

Talvez um bom começo para se analisar o discurso de Paulo seja prestar atenção na motivação de sua narração – e principalmente nas contradições embutidas aí. No capítulo de abertura, o narrador se endereça a sua interlocutora – G.M., responsável pela publicação do romance – e explicita o que o levou a escrever as cartas que compõe o “*perfil de mulher* apenas esboçado”: “A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias”. E mais a frente: “Calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que esperava.” (p. 23). Note-se que, ao explicitar o motivo de sua narração, Paulo demarca dois aspectos fundamentais de sua narrativa. O primeiro, mais sutil, remete a um posicionamento de distância elevada frente à sua matéria e está associado a certa atitude analítica assumida nesses primeiros parágrafos. Paulo, como notou Valéria de Marco, se dispõe a “explicação de uma postura ética frente a um fenômeno social”²⁹¹. É claro que, depois de analisarmos as tensões sociais da trama, esse posicionamento analítico – e pouco afetivo – do moço-família remete o leitor àquele desejo de uma “supremacia qualquer”, pois coloca Paulo, de saída, acima do *bas-fond* fluminense. Ao tentar explicar a sua “indulgência” para com as prostitutas – note-se que o termo aí é importante – Paulo se inscreve em uma posição possível de mostrar tolerância e perdão frente aos erros alheios – erros que não estão relacionados ao âmbito de ação do narrador, que, ao fim ao cabo, sai incólume dos acontecimentos. Se esse posicionamento elevado parece sutil à primeira vista, o enquadramento moralizante que o narrador imprime em sua narração, e que é o segundo aspecto a ser destacado, pode revelar de modo mais evidente esse tom de superioridade do narrador. Diz Paulo:

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz, porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência; e – quem sabe? – talvez por ignota repercussão o melindre de seu pudor se arrufasse unicamente com os palpites de emoções que iam acordar em minha alma. (p. 23).

²⁹¹ MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 151.

É muito forte, no tom e na linguagem, o revestimento moralizante das intenções de Paulo que instaura um clima de discurso comportado. Mais do que isso, esse enquadramento assume contornos exagerados. Não bastasse toda a linguagem decorosa, a explicação que o narrador oferece para a sua hesitação no momento em que foi questionado por sua interlocutora não deixa de soar algo excessivamente moralista, afetado mesmo: a neta de G.M. estava sentada do outro lado do salão e, embora não pudesse ouvi-los, Paulo receia profanar a atmosfera “que ela purificava com os perfumes de sua inocência”. O exagero vai ao extremo ao cogitar que, “por ignota repercussão”, o pudor da menina pudesse se arrufar “unicamente com os palpites de emoções que iam acordar”. É nesse sentido que podemos afirmar que há todo um melindre moralista engendrado nas primeiras páginas do romance que acaba por imprimir certo distanciamento elevado do narrador em relação a seu assunto. Mas não só.

O que chama a atenção em meio a esse exagero quase caricato é o contraste que ele forma com certos deslizos de Paulo ao fazer alguns comentários que revelam o fundo erótico da narrativa. E são deslizos porque eles parecem escapar do narrador em meio a suas intenções moralizantes. Entretanto, a recorrência desses deslizos é tamanha que eles acabam se configurando como *um padrão narrativo* cuja tensão é, para o romance, estrutural e remete ao seu modo oblíquo de narração. Ao comentar ainda a motivação de escrever o perfil de mulher, Paulo se desculpa com G.M. por eventuais cenas constrangedoras:

Desculpe, se alguma vez a fizer corar sob seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como essência de gozos extintos, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas das rosas. (p. 24).

O contraste é gritante: o narrador que hesitou diante de uma imaginária ofensa ao pudor de uma moça de 16 anos faz alusão à vida sexual de sua interlocutora. E não se trata somente de uma alusão cujo teor erótico, em todo caso, é forte se atentarmos para a metáfora do espinho e da rosa. Perceba-se que Paulo acena com um possível papel vicariante de fazer com que a leitora relembre, pela página escrita, a “essência de gozos extintos”. O atrevimento, ainda que elaborado de modo oblíquo, é estridente²⁹² e

²⁹² Em meio à demolição da obra de Alencar, Joaquim Nabuco percebeu argutamente essa estridência. Em tom de ironia, ele comenta: “Essa senhora que, parece ser respeitável, não sei porque foi escolhida para confidente de quanto segredo tem a devassidão por um homem, que tem o espírito de dirigir-se a ela

contamina o romance de modo decisivo. É já nesse trecho inicial do romance que podemos apreender o principal comportamento de Paulo enquanto narrador: ele tece um discurso bom-moço, de um moralismo afetado, que encobre (a) uma ousadia pessoal à norma moral que ele mesmo prega; e, como desdobramento de sua ousadia, (b) um comportamento insidioso diante da figura feminina, cuja natureza vai, com gradações, do atrevimento ao sadismo, passando algumas vezes pelo desejo de conspurcação. Esse comportamento pode ser apreendido em duas frentes: na presença de uma linguagem erótica ostensiva ao longo de toda a narrativa que se quer didática²⁹³, imprimindo um quê de animalidade na narração, como bem notou Joaquim Nabuco²⁹⁴; e no uso de metáforas, imagens e comentários que, envolvidas em uma retórica sentimental e emocionada, rebaixam sistematicamente a protagonista. Recorde-se, um exemplo entre muitos, da imagem da flor, no capítulo 2, cujo interior é habitado por um inseto²⁹⁵. A grosseria velada da comparação revela o tom em que o romance será narrado. No conjunto, para perceber a força dessa disposição em afrontar, as tensões que informam à

nestes termos”. E, depois de citar o mesmo trecho do romance, prossegue: “Essa velha confidente devia realmente ter corado ‘sob os seus cabelos brancos’ ao ler essa frase, capaz de despertar os últimos desejos e que não os tivesse ‘imolado’ de todo.” In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 130.

²⁹³ Valéria de Marco já assinalou a importância que a linguagem erótica possui para o romance. Diz a autora: “As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso. Elas vem ao texto para recriar o mundo do prazer e, a partir desse momento, impõem-se como elemento de construção do processo de desvendamento de Lúcia e como traço diferenciador entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho. Elas revelam também a perícia do romancista que, assim, conseguia provar que podia tematizar o vício com a linguagem da decência, em nada semelhante às frases de Sade. No texto, não há nenhuma palavra que a neta da leitora não possa ouvir e, no entanto, ele recria o clima da embriaguez.” (MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 162). É importante assinalar que estou sugerindo uma segunda função – mais estrutural, por assim dizer – para a presença da linguagem erótica: ela funciona como o ponto de tensão na estrutura da obra em que se revela um duplo comportamento do narrador, que aponta para uma narração moral e outra que a transgride.

²⁹⁴ Joaquim Nabuco tece algumas considerações em torno das imagens e metáforas utilizadas por Alencar para expressar os desejos sensuais de Paulo. Apesar da avaliação negativa, Joaquim Nabuco capta o efeito que a linguagem possui para o romance: “Essas comparações, porém, dão exatamente uma ideia da animalidade da narração. ‘A ceia sorria aos olhos e trescalava de aromas penetrantes que iam prurir as fibras gástricas’. A descrição da ceia em que se serviam perdizes saturadas de trufas e castanhas, deixo-a no livro; como era natural, faltou espírito ao escritor; as palavras são pesadas, a graça é cáustica, a jovialidade grosseira, a alegria brutal, e o autor mesmo confessa que ‘é imoral a sua história’; mas isso parece ser-lhe indiferente.” (COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 132-133).

²⁹⁵ Paulo utiliza-se de uma série de imagens e metáforas a partir da natureza que mereceriam análise detida. No geral, essas imagens tendem, em meio à retórica sentimental, demarcar a inferioridade de Lúcia – e, consequência óbvia, a superioridade do narrador.

relação de Paulo e Lúcia, anteriormente comentadas, parecem paradigmáticas da insolência, sempre disfarçada por um discurso oblíquo de bom-moço, do narrador.

Esse comportamento ambivalente do narrador depende de uma habilidade muito grande com as palavras para narrar o passado de modo oblíquo. É aí que podemos flagrar o quanto há de cálculo da parte do bom-moço. Não à toa, Paulo escolhe a escrita para ponderar e enunciar a sua experiência. Há inclusive uma preocupação formulada em como contar a história:

Recei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhes, sem romper os fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez. (p. 23).

Em um primeiro momento, o comentário de Paulo está revestido de um intuito moralizante, que nos remete, por sua vez, à reflexão crítica de Alencar em como representar o vício, quando da defesa de *As asas de um anjo*. O que desponta, entretanto, desse comentário é uma preocupação forte com a materialidade do texto. Nesse sentido, é possível afirmar que está no horizonte da narrativa não só o processo de transformação de Lúcia em Maria da Glória ou o diálogo intertextual com algumas obras do romantismo francês, como já tão bem assinalou a fortuna crítica do romance, como também e principalmente *uma consciência de como estruturá-la*. Portanto, o que parece estar em jogo não é somente a identidade de Lúcia/Maria da Glória, mas o modo como Paulo conta a história. E é justamente aí que reside a força do romance.

Essa consciência forte sobre a narração se forja a partir do distanciamento do narrador em relação aos acontecimentos. Não se trata somente daquele distanciamento analítico já comentado, mas também de um distanciamento *temporal*. A narração ocorre, segundo indicações do próprio narrador, seis anos após a morte de Lúcia. Embora haja certa retórica emocionada ao final do romance, o que domina em toda a confissão de Paulo é uma ordenação discursiva muito racional – ainda que o narrador sugira, ao final do romance, que se trata de um rompante confessional, escrito em uma sentada. Essa ordenação pode ser inferida pela precisão com que os acontecimentos se encadeiam linearmente, pela riqueza de detalhes com que Paulo reconstitui o passado e, principalmente, pelas reflexões metalinguísticas em que se comentam os acontecimentos à luz do tempo da narração. É no distanciamento, ainda, que emerge uma aparente duplicação do narrador. Ao tecer algumas de suas reflexões críticas, anos

após os acontecimentos, Paulo-narrador estabelece uma possível diferença com Paulo-personagem: aquele teria uma “visão excedente” em relação a este. À luz das considerações feitas até aqui, o efeito é ambíguo para a narração. Por um lado, essas reflexões possibilitam que Paulo-narrador elabore uma autocrítica de suas ações passadas, reforçando, assim, sua imagem de bom-moço. De outro lado, essas reflexões servem para insidiosamente desculpá-lo e, principalmente, ajeitar os acontecimentos a seu bel-prazer. Ou seja: estamos diante de um relato controlado e organizado por um narrador interessado em dar *uma versão de sua experiência* – aliás, não só de sua experiência, mas também *uma versão de si mesmo*. Nesse sentido, a consciência sobre a narração revela, além da preocupação em como narrar, o controle do discurso por parte de Paulo – a palavra é toda dele, sem brechas para outra voz contribuir nesse perfil de mulher²⁹⁶.

Nesse sentido, é interessante perceber o quanto Paulo é dissimulado ao contar o seu relacionamento com Lúcia. Há todo um esforço em encobrir suas intenções e atos aos olhos do leitor. Por exemplo: afirmo, páginas atrás, que Paulo é movido, desde o momento em que descobriu em Lúcia uma cortesã, por um desejo sexual forte em que o amor não entra na equação. Volte-se agora aos primeiros capítulos do romance para perceber a dissimulação do narrador. Embora Paulo assumo em sua primeira visita ter “apenas sede de prazer” (p. 33), em um parágrafo discreto e vago²⁹⁷, o modo como a narração é encaminhada demonstra a obliquidade da narrativa. Paulo visita Lúcia e, para se apresentar, evoca a romântica cena da Rua das Mangueiras em que ele a confunde

²⁹⁶ Nem mesmo as palavras iniciais de G.M. se constituem como a voz do outro. A interpretação da interlocutora corrobora a intenção moral de Paulo, parecendo muito mais a extensão da fala do narrador, do que propriamente um discurso separado. Valéria de Marco parece ter intuído muito bem esse aspecto do romance. Ao comparar com dois romances franceses, a autora chama a atenção para a função diferenciada que a interlocutora de *Lucíola* possui: “À diferença dos ouvintes que compõem o texto de *Manon Lescaut* e de *A dama das camélias*, esta senhora não foi testemunha nem da relação amorosa de Paulo, nem tampouco de seu sofrimento. A ela, Paulo relata um episódio de sua vida apenas porque deseja explicar a sua atitude indulgente em relação às cortesãs. Ela entra na estrutura do romance como personagem leitora e não como narradora-ouvinte-escrevente. Ela não tem a cumplicidade da testemunha, não é personagem envolvida pela paixão nem tampouco participa da escritura do texto.” (MARCO, Valéria de. *Op. cit.*, p. 151-152).

²⁹⁷ Transcrevo o trecho, com o ônus de ser repetitivo, para que o leitor avalie o torneio retórico do narrador: “Se eu amasse essa mulher, que via pela terceira ou quarta vez, teria certamente a coragem de falar-lhe do que sentia; se quisesse fingir um amor degradante, acharia força para mentir; mas tinha apenas sede de prazer; fazia dessa moça uma ideia talvez falsa; e receava seriamente que uma frase minha lhe doesse tanto mais, quanto ela não tinha nem o direito de indignar-se, nem o consolo que deve dar a consciência de uma virtude rígida.” (p. 33).

com uma menina pura. A evocação aponta para dois caminhos possíveis: ela sugere vagamente um interesse dessexualizado, todo filho do amor puro, e, ao mesmo tempo, encobre o desejo lascivo do narrador. A ambiguidade é forte. Em sua segunda visita, as intenções reais ficam claras, mas não antes de um gesto de Lúcia revelar, sem o querer, a dissimulação de Paulo: ela se vestiu com as mesmas roupas do primeiro encontro, o da Rua das Mangueiras, e Paulo não recorda de nenhum dos detalhes. A desculpa do narrador é marota – de uma marotice cretina: “Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro” (p. 38). No conjunto, essas primeiras visitas adiantam o tanto de dissimulação no modo de narração de Paulo: o narrador insere os acontecimentos em uma moldura romantizada, que joga com a convenção do amor romântico, para dissolver as suas intenções e atos em uma retórica sentimental e ingênua.

O efeito geral desse modo oblíquo de narração é a construção e manutenção da imagem de moço-família do narrador. Para tanto, Paulo não se limita a ajeitar a narrativa de modo a sinalizar um sentido romantizado para encobrir outro, erótico. Em seu esforço de ocultar suas intenções e atos, está a necessidade de revelar, nos mínimos detalhes, a vida prostituída de Lúcia. É como se a narração de Paulo funcionasse por um contraste insidioso, *com ênfases calculadas*. O narrador desloca arbitrariamente o foco de atenção de modo a controlar a narração e seus efeitos. Trata-se de um jogo de luzes e sombras com implicações significativas para a narrativa²⁹⁸. Retome-se o exemplo anterior. Na segunda visita, depois de ter os seus desejos saciados, Paulo atinge o cúmulo da dissimulação ao expressar um horror escandaloso diante da desenvoltura de Lúcia. Não se trata *somente* da quebra do “belo ideal”. *Há um cálculo narrativo aí*: o horror de Paulo chama atenção para o comportamento de Lúcia e retira de si qualquer atenção. Mais do que isso, dá margem ao narrador para tecer considerações de fundo moral. O que resta, ao fim do episódio, é um bom-moço cujos desejos lascivos (saciados!) se esmaecem frente ao ardor descritivo do desnudamento da cortesã.

Esse cálculo narrativo fica mais evidente nos capítulos imediatamente subsequentes. Paulo se empenha em narrar minuciosamente a festa na casa de Sá. Esse assunto ocupa três capítulos do romance. Note-se, entretanto, que Paulo se omite, ao

²⁹⁸ Nesse sentido, a passagem final do primeiro capítulo ecoa, como provocação, ao longo de todo o romance: “De resto, a senhora sabe que não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros. Às sombras do meu quadro se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo e colorido de límpidos contornos” (p. 24)

máximo, dos acontecimentos que tomam lugar nessa altura da narrativa. Os raros momentos em que toma parte nas conversas são para assumir uma posição bem-comportada. No geral, Paulo assume um distanciamento objetivo que não só permite uma narração detalhada do ambiente, das personagens e dos acontecimentos, como cria o efeito de descolamento do narrador diante daquele mundo moralmente reprovável. Perceba-se ainda que o narrador se empenha em enfatizar junto à leitora o quanto as cenas podem ser fortes e insiste em uma justificativa moral para continuar a narração:

Se tivesse agora ao meu lado o Sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?

Sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época, aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade.

Por isso quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade ingênua de 15 ou 16 anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido?

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; o seu instinto a castidade (p. 60-61).

Ao excluir as reticências do relato, o narrador não está interessado somente em uma possível função moralizadora. Paulo afirma, em tom de alarde, uma espécie de sinceridade da qual não abre mão. A contradição é forte se lembrarmos do modo oblíquo de narração: o “horror à hipocrisia” contrasta com as atitudes dissimuladas de Paulo ao longo da narrativa. A lógica por detrás do contraste aumenta ainda mais a dissimulação do narrador, pois se trata de uma sinceridade *oportuna*. A sinceridade desaparece quando o assunto é escamotear o seu desejo sexual, simular não conhecer Lúcia para obter informações de Cunha²⁹⁹, render-se à opinião pública para salvar a própria imagem, etc. Ela só aparece quando o narrador quer apresentar a vida de Lúcia como cortesã. Para a construção da narração, a manobra é cheia de consequências. Ao deslocar o foco para Lúcia, Paulo mata dois coelhos com uma cajadada só: por um lado,

²⁹⁹ O diálogo entre Cunha e Paulo, no capítulo 5, revela bem o caráter dissimulado do narrador: “Há de ter reparado em que me desse por desconhecido de Lúcia; é hábito meu, desde que entrei no mundo, não admitir os estranhos à intimidade de minha vida, ainda mesmo quando se trata de objetos sem consequências. Só dispo a minha alma entre amigos.” (p. 49).

esfumaça as suas atitudes ao longo do romance, fazendo de sua presença algo muito discreta; por outro, e de modo complementar, garante legitimidade ao seu discurso de bom-moço, acima de qualquer suspeita.

De um modo mais crítico, pode-se afirmar que essas manobras narrativas de Paulo têm como objetivo encobrir as referidas vicissitudes do moço-família. Note-se, nesse sentido, como a configuração do desejo de Paulo, já comentada anteriormente, revela o que se esconde de abjeto no comportamento do bom-moço: se, por um lado, o desejo de Paulo institui o impasse sentimental entre amor e continência sexual, inserindo, em um primeiro momento, o enredo na convenção romântica; por outro, essa configuração revela o interesse de desfrutar do corpo da moça malnascida. A projeção do desejo que se alimenta da duplicidade de Lúcia aponta, no limite, para a vontade sardônica de conspurcação da figura feminina. A manobra narrativa esconde a brutalidade social em meio à convenção romântica: Paulo desrespeita uma possível igualdade que o amor postularia e revela o desejo de explorar Lúcia por conta de sua situação desvalida – o que nos remete ao comportamento muito parecido de outro moço-família, Brás Cubas cujas atitudes dissimuladas com Eugênia estão, descontadas a alta ironia e deboche, em sintonia com Paulo³⁰⁰.

Do mesmo modo, percebe-se como as manobras de Paulo ocultam o seu principal sentimento quando dos momentos mais tensos da narração. Os episódios em que Lúcia assume o seu papel de cortesã despertam em Paulo um ciúme fortíssimo que nada tem a ver com o amor, mas sim com o desejo de posse. Após a cena em que Lúcia serve de modelo aos quadros na festa de Sá, o sentimento que domina Paulo vem disfarçado em um tartamudear que parece sentimental e moralizante, mas é muito cretino:

³⁰⁰ Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, sugere uma possível relação entre *Lucíola* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* justamente no que diz respeito ao narrador. Diz o crítico: “Brás retoma a circunstância de Paulo para dar-lhe uma inscrição social e psicológica mais verossímil: o seu desempenho é a verdade do outro, a explicitação da prepotência e hipocrisia do rapaz fino diante da moça sem proteção familiar, que por sua vez não é idealizada. É como se Machado dissesse que Paulo no fundo é Brás, ou que o moço bom é de fato passavelmente abjeto. Nesse sentido não se trata bem de paródia, mas da identificação de um tipo social atrás do lugar-comum romântico, tratado este com distância e brevidade magistrais. O modelo literário, ideológico e socialmente prestigioso, entra como ingrediente *negativo* na composição de um protótipo da classe dominante brasileira.” (In: *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 75). Estou sugerindo aqui que o tratamento distante dispensado ao bom-moço, que desfaz o lugar-comum romântico, já está formulado no romance de Alencar.

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em ver de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência. (p. 69).

Em nenhum momento, Paulo expressa ciúme gerado pelo amor. Trata-se de um despeito pela ausência de exclusividade. E esse despeito atinge a violência verbal: “É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite.” (p. 69). Essa violência verbal se desdobra em violência física. Em uma segunda cena de ciúme, Paulo expressa a vontade de agredir Lúcia. É o que se pode perceber no episódio em que o narrador pede, sem qualquer escrúpulo, que a cortesã tenha outros amantes. Ao encontrá-la se preparando para o baile do Paraíso, o narrador confessa: “a ideia de que ela se enfeitava para outro homem irritava-me a ponto que estive para precipitar-me e espedaçar, arrancando-lhe do corpo, as galas que a cobriam.” (p. 110). Trata-se de uma “raiva brutal”: “Entre no baile aspirando no ar um fardo de sangue. É verdade, tinha frenesi de matar essa mulher; porém matá-la devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada para que depois de mim ninguém mais a possuísse.” (p. 114-115). Essa é uma das facetas que a configuração sentimental do mundo patriarcal possui e que compõe o modo de ser de Paulo³⁰¹.

No limite, essas vicissitudes do bom-moço se configuram, a despeito de um arrependimento enunciado, em violência sexual ao acompanharmos os desdobramentos da relação. A certa altura da narrativa, Lúcia decide não manter mais relações sexuais com Paulo. Depois de vários subterfúgios – dentre eles, trazer a Sra. Jesuína para morar em sua casa –, Lúcia não resiste às chantagens de Paulo, deixa de criar maiores empecilhos, mas mantém uma resistência passiva. O que se adivinha pelas palavras do narrador é muita brutalidade:

De fato no outro dia não encontrei a Jesuína. Lúcia estava só; todos os obstáculos e contrariedades que sofria depois de duas semanas, me tinham irritado; creio que fui até violento e grosseiro; mas debalde. A resistência era

³⁰¹ Afirma Dante Moreira Leite sobre essa configuração afetiva: “A situação do homem era, sem dúvida, mais cômoda, pois o ambiente social permitiria a busca de relações afetivas mais satisfatórias, sem que por isso devesse renunciar ao respeito da família e da sociedade. Para ele, o castigo seria de outra ordem: viveria atormentado pela ideia de que sua mulher também pudesse traí-lo. Para o romântico, o pior de todos os castigos.” In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 58.

tenaz e friamente calculada. Um momento, enquanto se debatia nos meus braços, o egoísmo cruel que às vezes faz do homem uma fera, e lhe dá instintos carniceiros, levou-me a dizer-lhe com escárnio:

– É a recomendação do médico? Tens medo de adoecer! (p. 136).

Não se trata só de escárnio diante do sofrimento de uma pessoa. A cena sugere a possibilidade de um *estupro*. Uma vez que Lúcia fechou o seu corpo para relações, a insistência de Paulo resulta em uma investida forçada: Lúcia “se debatia nos meus braços”. Note-se como a obliquidade da narração borra o tanto de violência sexual do episódio. Entretanto, a violência está lá, em meio aos torneios retóricos do discurso bem comportado: “creio que fui até violento e grosseiro”. O tom é educado e sincero, mas a frase oculta o teor violentíssimo da atitude. No conjunto, o desejo sexual ganha gradativamente contornos mais fortes ao longo da narrativa, revelando, por sua vez, o quanto há de brutalidade por detrás de toda a narração de Paulo.

Nessa ordem de ideias, pode-se assumir que o clima geral do romance é de desconversa. Isso pode ser percebido, por exemplo, nas reflexões *a posteriori* que o narrador faz de suas atitudes. Ao contar “essa melhor porção de minha vida” (p. 189), Paulo precisa posicionar-se diante dos conflitos que alimentaram a sua relação com Lúcia. A certa altura, o narrador puxa para si a responsabilidade dos desentendimentos. Diz:

Encontram-se nas florestas do Brasil árvores preciosas, que, feridas, vertem em lágrimas o bálsamo que encerram.

Assim era, quando uma palavra involuntária da minha parte ofendia-lhe a suscetibilidade e banhava-lhe o rosto de pranto, que Lúcia me revelava toda a riqueza da sua alma.

As nossas relações duravam havia um mês; apenas algumas ligeiras nuvens, das que achamalam o azul da atmosfera nas tardes calmosas, toldaram por vezes o nosso céu risonho. Mas, como a brisa suave, o hálito de Lúcia as delgaçava logo, e elas se desvaneciam com um sorriso doce e carinhoso. Era eu que desastrosamente acumulava sobre o nosso horizonte esses vapores do meu mau humor (p. 92).

É curioso o modo como Paulo se responsabiliza pelo conflito. Note-se como ele enuncia a culpa: “uma palavra involuntária”, “vapores do meu mau humor”. São expressões que, aliadas à linguagem metafórica e sentimental, desfibram as crispações da narrativa e reduzem os móveis do conflito a nada. É como se as tensões, ao serem comparadas a inconstâncias do mundo natural, não possuíssem maiores consequências ou significados na experiência como um todo. A tensão dramática e o consequente lastro de real são diluídos pela retórica sentimental e pelo modo eufemístico de dizer as coisas.

Para tanto, o narrador se utiliza de outros procedimentos para desconversar. O principal procedimento do narrador para criar esse clima está em contar “estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro” (p. 42-43). Embora imprima um tom poético à rememoração – “Lembrar-se é viver outra vez” (p. 31), cita o narrador um verso de poeta não-nomeado –, a posição assumida é muito capciosa: sugere certa sinceridade do relato e, ao mesmo tempo, permite que o narrador não explique o que seria constrangedor explicar em suas atitudes. E é ainda mais capciosa porque, quando uma oportunidade de explicar obliquamente algum acontecimento a seu favor aparece, ele não hesita em abandonar essa posição fictícia, postiga mesmo, de reviver o passado no presente. Nesse sentido, é interessante perceber ainda como Paulo parece estar sempre aquém de uma compreensão justa dos sentimentos de Lúcia. O clima de desconversa se intensifica quando Lúcia demonstra, por palavras ou gestos, suas intenções amorosas. Paulo invariavelmente sai com frases reflexivas como: “Não compreendi então aquelas palavras, nem o tom com que foram proferidas” (p. 38). E não só isso: por vezes, ele oferece explicações das mais estapafúrdias para dar sentido às ações de Lúcia, mas que aparentemente garantem, as explicações, a integridade moral dele e sugerem a corrupção moral dela. Em todos esses casos, o que reina na narração de Paulo é um clima de desconversa que tenta esfumaçar o que está em jogo na construção do conflito. O narrador comenta a tensão, mas não diz nada de elucidativo.

Diante do exposto, pode-se dizer o mesmo que Roberto Schwarz afirma sobre *Dom Casmurro* (1899): *Lucíola* deixa mal um dos tipos sociais mais queridos à ficção brasileira oitocentista³⁰². Parece evidente o caráter nocivo do bom-moço. O seu discurso moralizante elabora obliquamente uma história em que a brutalidade do conflito se dilui em uma retórica sentimental e nostálgica. Falta, entretanto, compreender o desdobramento final de todo o percurso narrativo de Paulo. Afinal, o que o leva a narrar essa história de brutalidade em tom de lirismo amoroso?³⁰³ Para tanto, é necessário

³⁰² Cf. SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Gostaria de deixar sugerida uma possível aproximação entre *Lucíola* e *Dom Casmurro* justamente no modo de narração.

³⁰³ Joaquim Nabuco, de modo um pouco enviesado, levantou uma questão muito pertinente sobre o romance: “O que me parece ainda mais notável é a forma do romance. Como essa narração é feita por Paulo! Como pode profanar a memória da mulher que amou, pintando-a como uma bacante ‘à retrair os rins’?”. Nabuco intui certa ambiguidade na totalidade do romance. O que levou Paulo a narrar a história? (In: COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 136).

recuperarmos a única passagem *truncada* do romance. Trata-se de uma fala de Lúcia claramente deslocada e que só pode ser significada no último capítulo. A cena se passa na nova casa de Paulo. Trata-se do momento em que ele está lendo *Atala* para Lúcia:

- Não podíamos viver assim?
 - Atala tinha um motivo para resistir, Lúcia!
 - E eu não tenho?
 - Ela obedecia a um voto; e a virgindade lhe servia de defesa.
- Lúcia respondeu-me arrebatadamente:
- *Alguns espinhos que cercam a rosa, valem o veneno de certas flores? Um voto é coisa santa; mas a dor da mãe que mata seu filho é horrível.*
 - Não te entendo!
- Ela demorou um instante o seu olhar ardente sobre mim, e murmurou abaixando as longas pálpebras:
- Queria dizer que se eu fosse Atala, poderia perder a minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho; mas o que eu não posso, é separar-me deste corpo! (grifo meu) (p. 147-148).

A explicação de Lúcia para a frase enigmática mais confunde do que elucida o sentido de suas palavras. O leitor só percebe o real sentido do comentário no último capítulo do romance quando se revela a gravidez de Lúcia. A cena é forte não só porque o desfecho será a morte da protagonista, mas também e principalmente porque se trata de uma gravidez *escondida*. É só ao sofrer o primeiro desmaio que os indícios físicos de gravidez se dão a conhecer para o leitor: “O abalo que sofrera esse corpo delicado fora tão forte, *que a cintura do vestido se despedaçara.*” (grifo meu) (p. 185). O que, a princípio, poderia parecer uma punição *deus ex machina* é, na verdade, um foco para a explicação dos rumos que a relação de Paulo e Lúcia tomou depois da grande crise do casal. Ao se reconciliarem, as relações sexuais diminuem até que, em certo momento, elas se interrompem pela vontade de Lúcia. É, então, que a protagonista se sente doente e traz a Sra. Jesuína para morar consigo. A resistência de Lúcia, nesse sentido, pode ser reinterpretada à luz dessa nova informação: ela se deve à descoberta da gravidez. Nesse sentido, lembre-se de outros vagos comentários de Lúcia sobre ter filhos. Ao explicar a razão de sua resistência, Lúcia comenta de passagem: “Quando me lembro, que um filho pode gerar das minhas entranhas, tenho horror de mim mesma!” (p. 154). Mais adiante, ao lembrar o período de embate com Paulo por conta de sua resistência, Lúcia volta ao tema de modo um pouco desconexo: “Verias também no meu rosto quanto horror me causava a só ideia de que eu talvez trouxesse já nas entranhas o verme que me devia roer as vísceras. Que importa que esse verme fosse gerado do teu e do meu sangue?” (p. 182). É a gravidez que muda os rumos do romance e faz com que se inicie aquele outro andamento, mais ameno e menos crispado, mas não menos violento.

O modo oblíquo de narração, nesse sentido, dissimula talvez o principal e mais violento gesto de Paulo para com Lúcia. Recupere-se o andamento geral dos capítulos finais do romance: em uma primeira leitura, Paulo sugere ter descoberto a gravidez tardiamente, no momento em que Lúcia adoece. À felicidade com que Paulo recebe essa notícia, segue-se um mar de lágrimas pelo sofrimento físico de Lúcia. A emoção toma conta das páginas finais do romance. Não faltam, para demonstrar a profunda comoção do narrador, as marcas de lágrimas no papel e o envio de uma mecha dos cabelos de Lúcia, pois, como afirma Paulo, talvez “aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir.” (p. 190). Do ponto de vista moral, esses momentos finais do romance são a expiação de Lúcia. Não se permite a ela nem a maternidade nem o perdão de seus pecados, apesar de ter entrado no caminho direito da vida. O que sobra, ao fim e ao cabo, é o corpo morto da protagonista e um narrador devastado pela dor de uma perda – irreparável, se lembrarmos que Paulo-narrador permanece solteiro, sugerindo, nesse sentido, que ele guarda uma fidelidade eterna à amada.

De outra parte, depois de narrar obliquamente toda a história, esse final lacrimajante pode ser encarado com suspeita. Com efeito, não deixa de parecer estranho, ao leitor que assistiu às diversas cenas de ciúmes e suspeitas do narrador, que Paulo tenha recebido a notícia de que seria pai *sem nenhuma desconfiança*. Mais do que isso, o truncamento de uma passagem do romance destoa da escrita racional e organizada do narrador. É como se, em um dos movimentos capitais da narração, Paulo tropeçasse na elaboração de sua narrativa moral-didatizante. E ele tropeça porque é ali que está o gesto violento final de Paulo contra Lúcia, que vinha sendo preparado desde o início do romance. O narrador oculta a gravidez ao leitor porque Paulo não está interessado em um relacionamento com a ex-cortesã. E isso porque, a despeito do tom idílico do final, Paulo não mudou suas disposições para com ela. Lembre-se que ele continua, no presente da narração, a chamá-la de Lúcia: “quero chamá-la assim ainda, porque foi esse o primeiro nome que ameí, e que ainda amo” (p. 169). Nesse sentido, a ocultação da gravidez, no plano da narração, corresponde, no plano do enredo, a recusa de Paulo à Lúcia e ao filho. Esse gesto está carregado de consequências que Paulo quer encobrir. Ao rejeitar mãe e filho, Paulo os condena literalmente à morte. Volte-se à passagem truncada: Lúcia sugere, em uma forma de adiantar os acontecimentos do futuro próximo, que a sobrevivência do filho depende de uma relação afetiva com ele. O narrador claramente desconversa. Paulo comenta sobre o voto de castidade de Atala e

sai com mais um de seus comentários João-sem-braço: “Não te entendo!”. Diante dos indícios de que não haveria possibilidade alguma, Lúcia ainda tem um gesto final para resolver o seu impasse: isola-se em uma casa simples em Santa Teresa e oferece a mão de sua irmã, Ana, a Paulo. O resultado é inócuo. O que resta é a morte de Lúcia e o ocultamento da escolha egoísta e violenta do narrador. Nesse sentido, a narração de Paulo não é exatamente um estudo analítico sobre sua indulgência para com as cortesãs. Trata-se de um acerto de contas com seu passado em que ele condenou o seu filho e Lúcia à morte sem qualquer escrúpulo. O objetivo do narrador, aliás, parece justamente sair ileso aos olhos de todos depois do festival de maldades que ele expos. E é por conta desse objetivo que o tom de lirismo amoroso reina em meio às atitudes e comportamentos abjetos de um dos narradores, a meu ver, mais inescrupulosos da literatura brasileira.

Dissimulação. Desconversa. Manipulação. Essas são algumas palavras que ajudam a caracterizar melhor o modo de narração oblíquo de Paulo. E é justamente porque a narrativa se estrutura deste modo que as tensões sociais que alimentam toda a intriga parecem, em uma primeira leitura, questões pouco importantes para a análise do romance. É só quando percebemos que o aspecto central do romance é de *um narrador em situação* que o romance de José de Alencar se perspectiviza, distanciando-se da convenção romântica e se inserindo em certa tradição do romance moderno: a narrativa não só se constrói pelo que se fabula, mas também no modo como se fabula³⁰⁴. É aí que surge a figuração de um Paulo-narrador em nada diferente de Paulo-personagem. Estamos diante de um narrador que, caprichoso, atrevido e dissimulado, manipula o discurso de modo autoritário e age cinicamente diante do leitor para manter sua integridade moral e ética. O caráter odioso da narrativa se torna quase insuportável ao leitor contemporâneo ao se perceber a labilidade moral da narração. O romance opera em dois níveis: no plano da fábula, o romance se constrói como uma história moral e exemplar; no plano da fabulação, em que se revela o comportamento de Paulo enquanto narrador, encontramos um sujeito que desrespeita, até no detalhe, essas mesmas regras. O caráter odioso está em todo o esforço de mascarar, por meio de uma retórica sentimental, as suas ações e comportamentos abjetos. É, nesse sentido, que podemos

³⁰⁴ Não é demais lembrar que esse tipo de procedimento narrativo é, na literatura oitocentista brasileira, a base de parte da ficção machadiana; e, no contexto europeu, o que de melhor produziu Henry James, principalmente em sua segunda fase. Forçando um pouco a nota, há um quê de avant-garde em *Lucíola* combinado com o arcaísmo das relações sociais de base da matéria ficcional.

compreender o valor estrutural que a tensão dramática – e suas implicações sociais – possuem para o romance. O modo de narração de Paulo remete, no plano da estrutura do romance, aos nexos históricos e sociais da formação brasileira.

CAPÍTULO 6

SONHOS D'OURO

O moço de talento, que nos seus livros parte sempre à busca do amor e da consideração social, tem pela frente o problema de ascender à esfera do capitalista sem quebra da vocação. Posto entre Deus e Mamom, salva-o sempre a intervenção do romancista, que o livra de apuros da melhor maneira, casando-o com a filha do ricoço.

(Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 225)

Sonhos d'ouro (1872) possui uma recepção crítica *sui generis* entre os romances de José de Alencar: é muito mais conhecido por seu prefácio do que por suas qualidades enquanto obra literária. Observe-se, nesse sentido, que o romance possui uma exígua fortuna crítica – sorte compartilhada com outros romances do autor como, por exemplo, *A pata da gazela* (1870) e *Alfarrábios* (1873) – ao passo que o prefácio é amplamente citado e discutido pela maioria dos estudiosos que se detiveram sobre essa obra esquecida. No que diz respeito à compreensão do prefácio, pode-se dizer, em linhas gerais, que a leitura realizada por nossa tradição crítica privilegiou a organização e classificação que Alencar fez de sua obra – a saber, em romance histórico, indianista, regional e urbano – de modo a indicar, dentro de seu projeto literário, tanto o compromisso ideológico com o nacionalismo reinante como a necessidade histórica de representação da realidade brasileira. Não é à toa, nesse sentido, que, superada a discussão sobre a legitimidade do prefácio, foi possível reconhecer, em certo momento da recepção crítica, o romance de Alencar como “uma tentativa de interpretação da formação histórica da nacionalidade brasileira” cujo intuito era de “ressaltar-lhe o caráter próprio” enquanto literatura de um país³⁰⁵.

³⁰⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, s.d., p. 37 e 46. Muitos estudiosos debateram a legitimidade do prefácio. Para alguns, como Olívio Montenegro, tratava-se de invencionice de Alencar que, movido pela vaidade, tentava, por meio de um esboço de um suposto projeto literário, dar grandiosidade e importância a sua obra. Para outros, como

Ocorre que essa leitura do prefácio apresenta dois problemas para o que entendo como uma compreensão mais justa da obra de José de Alencar. O primeiro problema, de ordem mais geral, já foi abordado no capítulo quatro e está relacionado ao fato de a reflexão crítica do autor não estar restrita somente à busca de uma unidade nacional no plano ideológico e ao projeto de uma representação temática dessa mesma unidade no plano literário. Alencar estaria preocupado também em forjar os recursos adequados para plasmar o caráter heteróclito da matéria local que se colocava para ele do ponto de vista histórico. Nesse sentido, o autor estaria também preocupado com a *forma literária*. Ao reconhecer essa dimensão da discussão, *o engajamento ideológico e político por uma unidade nacional* – engajamento este que a tradição crítica tem a tendência de reconhecer como o principal, talvez único, propósito de Alencar – precisa ser contrabalanceado pela reflexão estética que se coloca no horizonte de preocupações do autor. O segundo problema, mais pontual, está associado a uma atitude surpreendente de nossa tradição crítica em relação ao modo de proceder na leitura do famoso prefácio. As leituras realizadas não articulam o prefácio ao próprio romance. “*Sonhos d’ouro*”, como bem observou Maria Cecília Boechat, sem levar, em todo caso, a formulação adiante, “constitui nada menos do que a formalização literária da proposta teórica desenvolvida em seu pórtico”³⁰⁶. O prefácio, com efeito, não aborda somente o plano geral que guiou os passos de Alencar até então, mas também e principalmente contempla a discussão do autor sobre o novo romance.

Não quero repetir uma discussão que já foi travada anteriormente. Então, para os fins do presente capítulo, retenha-se o essencial de “Benção paterna”: Alencar afirma que *Sonhos d’ouro* “são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente”. Pode-se dizer, nesse sentido, que o autor assume, em tom positivo-propositivo, as objeções que espera receber de alguns críticos contemporâneos: é “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”³⁰⁷. Essa afirmação de Alencar sobre *Sonhos d’ouro*, entretanto, não deve

Brito Broca, seria uma espécie de imitação balzaquiana ou talvez zolesca. Em ambos os casos, a força reflexiva do prefácio se encontra prejudicada.

³⁰⁶ BOECHAT, Maria Cecília. *Parasos artificiais*. O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 118.

³⁰⁷ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d’ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 31 e 32, respectivamente.

ser tomada ao pé da letra, pelo menos, por duas razões. Em primeiro lugar, como já tive a oportunidade de observar, o prefácio é escrito de forma irônica. Nesse sentido, deve-se ler com cuidado as afirmações de Alencar que, ostensivamente, sugerem exatamente o contrário do que a princípio parecem dizer. A desqualificação da literatura moderna, por exemplo, serve justamente como um modo de exaltação de um novo paradigma literário que surge no horizonte histórico para substituir os valores clássicos – ainda que esses valores não desapareçam das especulações teóricas do autor. Em segundo lugar, pode-se perceber que o romance contradiz as afirmações do prefácio: não encontramos nem a estrutura folhetinesca, muito menos a fluidez de uma história contada ao correr da pena e tão pouco um tratamento amigável em relação ao leitor. *Sonhos d'ouro*, portanto, não só desmente as afirmações do prefácio como revela uma intenção ambiciosa na medida em que inscreve o romance em uma nova constelação de valores literários distantes, em certo sentido, do romance-folhetim e da narrativa ao correr da pena. Brito Broca, em “Reminiscências balzaquianas em Alencar”, parece ter intuído muito bem que *Sonhos d'ouro* envereda por um novo caminho, o do Realismo, pois, “apesar de ser um romance romântico, como todos os de Alencar, é quase o único em que podemos discernir alguns traços de influência balzaquiana.”³⁰⁸ Não se trata, aqui, de aderir à formulação de Brito Broca e encarar *Sonhos d'ouro* como um romance de exceção no conjunto da obra de José de Alencar; mas não é possível deixar de reconhecer nele e em seu prefácio uma tentativa de superação em relação ao que o autor até então produziu³⁰⁹. É sugestivo, nesse sentido, que o prefácio tenha como epígrafe o verso latino “posses non meus esse liber” de Ovídio³¹⁰.

Estão delineadas as coordenadas a partir das quais se pode articular o romance e o prefácio. A hipótese, que pauta a análise do presente capítulo, repousa na ideia de que Alencar, ao contrário do que afirmou em “Benção paterna”, mobilizou algumas técnicas

³⁰⁸ BROCA, Brito. “Reminiscências balzaquianas em Alencar”. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Pólis, 1979, p. 258.

³⁰⁹ Talvez uma forma mais justa de encarar o romance e as ideias do prefácio seja compreendê-lo como uma obra filiada à nova fase de Alencar, em que ele adota o pseudônimo de Sênio e inaugura, como muito bem observa Maria Cecília Boechat, um novo modo de narrar. Esse “novo” modo de narrar, entretanto, não deve ser compreendido como simetricamente oposto ao “antigo”: há continuidades entre a primeira e a segunda fase do autor. Não se trata aqui de explorar essa questão – no mais muito pertinente para uma revisão do romance alencariano Remeto o leitor, entretanto, à análise de Maria Cecília Boechat, no capítulo quatro de *Paraísos artificiais*, em que a autora relê *O guarani* a partir de *Sonhos d'ouro*.

³¹⁰ Em latim: “Este livro não pode ser meu.”

narrativas que podem ser reconhecidas, pelos leitores de hoje, como pertencentes ao romance realista oitocentista e constituem, enquanto técnicas de narração, o pecúlio do romance moderno. Entendo por romance moderno um conjunto de valores literários, gestados ao longo do século XIX, que, em oposição relativa aos valores da arte clássica, forjam algumas técnicas narrativas – inicialmente criadas pelo romance romântico e pelo romance realista oitocentista – como (a) o uso deliberado de protagonistas cujo estatuto moral é problemático; (b) a presença de um narrador-autor que, embora tenha raízes no modelo setecentista, constrói uma narração cheia de silêncios, borramentos e ambiguidades; e (c) um enredo marcado, de um lado, por cortes abruptos, que exigem uma participação mais ativa do leitor, e, de outro, pela presença maior de preenchimentos em relação a bifurcações³¹¹. Reconhecer a presença desses elementos formais não implica assumir que aquilo que Alencar denomina como elemento folhetinesco, e que eu gostaria de chamar de *modelo do romance sentimental*, está ausente na narrativa. Muito pelo contrário. Digamos, para adiantar o argumento central da análise, que Alencar constrói *Sonhos d'ouro* sobre uma tensão entre as técnicas do romance realista e as expectativas geradas pelo modelo do romance sentimental. É a partir dessa tensa combinação, em que a *ironia* desempenha papel crucial, que o narrador-autor elabora a narração dos eventos envolvendo Guida e Ricardo.

A discussão a ser desenvolvida aqui sobre *Sonhos d'ouro* não se limita à análise da construção formal. O prefácio se articula ao romance por uma segunda entrada: é a interpretação, no plano ficcional, de nossa realidade social e histórica. Alencar seleciona e organiza, com muito cuidado, a matéria social a ser ficcionalizada. Perceba-se, nesse sentido, que sua atenção está voltada para um amplo grupo de personagens que, como já indicou a historiografia oficial, representa a síntese social da experiência formativa brasileira: os homens pobres e livres. Observe-se ainda que a experiência social desse grupo está presente tanto nos subenredos onde encontramos, por exemplo, Fábio e o Sr. Benício tentado ganhar a vida, como na ação principal que envolve Ricardo e Guida. Nesse sentido, o que emerge ao primeiro plano do romance são, justamente, os mecanismos sociais que estabelecem a rede de relações entre as personagens. Com isso, adiante-se, o romance de Alencar parece construir, no plano literário, a identidade

³¹¹ Esses dois conceitos são de Franco Moretti, que analisa a construção da “seriedade” no romance burguês. Definirei o significado desses conceitos mais adiante, quando da análise de *Sonhos d'ouro*.

nacional, sem propor, entretanto, uma imagem ideologicamente coesa do país, pois o romance explora e problematiza a sua própria matéria ficcional.

O objetivo do presente capítulo, portanto, é não só indicar a articulação entre o famoso prefácio e o romance, mas também e principalmente analisar a complexa construção formal da narrativa, que passa necessariamente pela reflexão sobre a matéria social. Enuncie-se nossa hipótese de leitura: por meio da ironia, que é o elemento-chave para a leitura indicada no prefácio, *Sonhos d'ouro* elabora uma narrativa dissimulada que problematiza tanto o modelo do romance sentimental, que assombra o processo de narração, como as relações sociais que se estabelecem entre as personagens, em especial entre Ricardo e Guida. Trata-se de um dispositivo complexo, que envolve uma série de técnicas narrativas, mas que se pauta, e aí entra o papel da ironia, no descompasso entre o discurso do narrador-autor e as ações das personagens. Enquanto a instância narrativa tenta enunciar um mundo afetivo e destituído de conflitos sociais, as personagens agem e se comportam de tal modo que a afetividade enunciada parece um bocado fictícia e o conflito social pauta o andamento da trama. Nesse sentido, a problematização que o romance propõe – uma visão irônica e desiludida do amor entre ricos e pobres – só pode ser compreendida na medida em que recuperamos a articulação entre a subversão do modelo do romance sentimental e os conflitos sociais que emergem da narrativa a despeito de todo o esforço do narrador-autor.

6.1. O narrador-autor

Em *Sonhos d'ouro*, o narrador faz uso de um método para contar a história de Ricardo e Guida que, nos dias de hoje, reconhecemos como típico de grande parte do romance oitocentista: *a onisciência autoral intrusa*³¹². Nesse sentido, percebe-se, já nas primeiras páginas, que esse narrador, distanciado de seu relato, comporta-se como um expectador frente aos acontecimentos que envolvem os protagonistas. Esse distanciamento do narrador em relação ao mundo narrado, entretanto, pode variar muito

³¹² Faço referência aqui à terminologia de Norman Friedman apresentada em “O ponto de vista na ficção”. A expressão em inglês é “editorial omniscience”. Ver: FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio de 2002.

uma vez que a posição de onisciência permite que ele ocupe, a seu bel prazer, qualquer lugar do espaço ficcional – inclusive a mente das personagens. E é como *expectador móvel* ainda que ele não hesita em comentar a ação, interpretar os comportamentos e os sentimentos das personagens e inserir, em meio à narração, digressões morais, estéticas, geográficas e históricas. No conjunto, esse narrador em terceira pessoa, *onisciente* e que não teme intrometer-se no desenvolvimento da ação quando julga ser necessário, ocupa, por assim dizer, o centro do romance. É o que podemos notar, por exemplo, no capítulo de abertura em que ocorre o primeiro encontro entre os protagonistas e a descoberta da flor que os aproximará nos desdobramentos subsequentes da intriga. Retome-se o episódio: Ricardo, em certa manhã de domingo, depara-se, passeando pelas matas da Tijuca, com uma “pequena flor silvestre” “de uma bela cor de ouro”. O narrador suspende a descoberta da personagem e comenta:

Não sei o nome do arbusto, nem mesmo se já foi batizado pela ciência. É natural que não tenha escapado às pesquisas dos dois ilustres *freires* da flora brasileira, o Veloso e o Alemão; mas, como apesar de tanto dinheiro desperdiçado pelo governo, as letras andam entre nós abandonadas à indiferença e ao charlatanismo, que são a medusa e o minotauro do talento, não me pude socorrer à ciência dos dois célebres botânicos³¹³.

O narrador não se contenta com essa digressão crítica. Ele ainda nos informa, “[p]elo conhecimento que fizemos, a planta e eu”, que, “durante o verão passado”, notou duas particularidades sobre a flor: “Talvez recebesse eu dela outras confidências se não nos separássemos tão cedo, e tão no princípio ainda de nossa amizade.” (p. 43). Essa suspensão, que coloca o narrador no centro da narrativa, revela alguns aspectos que, pela recorrência, são estruturais ao romance. Note-se, em primeiro lugar, que os elementos narrativos, e o desenvolvimento da trama de um modo geral, estão todos fortemente subordinados, *de maneira muito peculiar*, à voz do narrador e às suas guinadas no processo narrativo – ainda que, fazendo uma distinção a partir do *modo dramático*³¹⁴, o narrador autonomize, às vezes, a voz das personagens no decorrer da história. O episódio da flor, nesse sentido, demonstra bem esse comportamento centralizador do narrador sustentado ao longo do romance. A descoberta dessa flor, ao

³¹³ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 42. Todas as citações são retiradas desta edição. Limito-me agora a indicar somente o número da página.

³¹⁴ No modo dramático, observa Norman Friedman, “[a]s informações disponíveis ao leitor [...] limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem, [...] o que pensam ou sentem.” Cf. FRIEDMAN, Norman. *Op cit.*, p. 178.

contrário do que a digressão poderia sugerir, é um momento importante para a construção do romance não só porque o desenvolvimento do enredo depende do encontro de Ricardo e Guida nessa altura da narração, mas principalmente porque é o momento em que se enuncia, com todas as letras, a tensão que percorrerá a trama: a situação financeira precária de Ricardo. Não é à toa que essa flor, desconhecida do narrador e do protagonista, receberá o nome de sonhos d'ouro e intitulará o próprio romance. É um momento inicial, por assim dizer, decisivo para toda a trama. Diante da importância desse episódio, o comportamento do narrador em suspender a narração para falar de si, de seu saber e para criticar a situação das letras no Brasil não deixa de soar como um corte abrupto no processo narrativo, com uma função narrativa quase que desnecessária do ponto de vista do enredo. Entretanto, analisada de outro ângulo, da composição, essa suspensão revela não só a importância como a centralidade, a meu ver, *estrutural*, que a figura do narrador tem para a construção do romance, pois o que parece estar em jogo, como demonstram as insistentes intervenções do narrador, não é só a *estranha* história amorosa de Ricardo e Guida, mas o próprio processo de narração dessa história.

Se prestarmos atenção às digressões, é possível perceber que a suspensão do processo narrativo revela um segundo aspecto importante desse narrador onisciente e intruso. Tome-se como exemplo os seus comentários sobre a Tijuca durante um dos passeios que as personagens, em comitiva, fazem pela região. Depois de contemplarem a barra da Tijuca e dobrarem o “Canto da saudade”, o grupo se depara com uma série de chácaras famosas, dentre elas “a do Moke, por ser das residências mais antigas que se estabeleceram nesse aprazível sítio; e a do Dr. Cócrane, arranjada à feição de um modesto parque inglês, o que lhe atraía outrora grande número de visitantes.” (p. 200). E completa: “Talvez nessa ocasião percorria o escritor destas páginas as bordas do lago sereno, em seu passeio matinal, bem longe de imaginar que teria de referir a comédia, cujas figuras principais passavam ao longe sem que ele as percebesse.” (p. 203). Não se trata somente de chamar a atenção para sujeitos reais (Moke e Dr. Cócrane) e contemporâneos à escrita do romance e aos leitores, mas para a figuração que o *autor* faz de si dentro do espaço ficcional. Perceba-se que a digressão aponta para um estreitamento entre o que entendemos ser duas instâncias diferentes: a narrativa e a autoral. Se atentarmos para a recorrência da correlação, esse estreitamento, na verdade, revela-se ao longo do romance como uma *sobreposição* entre autor e narrador. Lembre-

se, nesse sentido, (a) da carta ao editor, apensa ao final da narrativa, em que o narrador se assume autor e assina-a como Sênio, o pseudônimo de Alencar que aparece na capa da primeira edição de *Sonhos d'ouro* e de outros romances de sua segunda fase; ou ainda (b) do comentário que esse narrador-autor faz, no último capítulo, sobre o desejo de uma das personagens, o visconde de Aljuba, em arranjar “um escritor para zurzir o autor deste livro, por tê-lo copiado tão ao vivo”: “portanto”, adverte a instância narrativa-autoral, “prepare-se o público para ler as rajadas que não tardam a aparecer por aí em estilo de níquel.”³¹⁵ (p. 392). Essa sobreposição fica ainda mais evidente quando prestamos atenção à natureza *biográfica* de algumas digressões, como a menção à chácara do Dr. Cócrane, sogro de Alencar, onde haveria um lago em torno do qual esse narrador-autor diz ter o hábito de passear; ou a uma reflexão crítico-teórica do narrador-autor como a que ele faz sobre a literatura, a certa altura do romance, em que ecoa uma das formulações presentes nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*: “Deus criou três linguagens para o artista: a linguagem da forma, a pintura; a linguagem dos sons, a música; e a linguagem da palavra, a poesia, de todas a mais sublime porque fala não só ao coração, como à inteligência.” (p. 78)³¹⁶. É uma sobreposição, como se pode perceber, que se presta, em certo sentido, à construção de uma leitura *biográfica* do romance.

Pode-se ainda acrescentar um terceiro significado, complementar ao anterior, às digressões que tomam conta da narração de *Sonhos d'ouro*. Esse romance, como se pode perceber pelos excertos acima, funda-se em uma realidade muito próxima ao leitor oitocentista. É muito evidente o desejo do narrador-autor em não só anotar os costumes cariocas, em especial o hábito de certo segmento da população em passar o verão na Tijuca, como em mapear a geografia e registrar a história dessa região do Rio de Janeiro. Percebam-se, nesse sentido, as diversas descrições que o narrador-autor faz dos espaços naturais aonde transitam as personagens (Pedra Bonita, a cascatinha, etc.) e as informações históricas acerca da Tijuca, como a ocupação realizada pelos ingleses (cf. capítulo 7) ou a política imperial de reflorestamento da região por conta de uma grave

³¹⁵ Pode-se aventar a hipótese de que Alencar faz referência às críticas de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora uma vez que alguns estudiosos encaram o prefácio a *Sonhos d'ouro* como uma resposta às *Cartas a Cincinato* (1870-71).

³¹⁶ No capítulo 20, Guida, Ricardo e Mrs. Trowsky debatem o estilo em uma das passagens de *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare. Em linhas gerais, a reflexão da moça se assemelha ao debate travado por Alencar em seus textos críticos.

crise hídrica na corte em meados do século XIX (cf. capítulo 5). Esse esforço em registrar, mapear e documentar a realidade local, associado à sobreposição entre autor e narrador, faz com que as digressões, que interrompem o desenvolvimento da intriga, emprestem certo lastro documental ao romance. Essa chave de leitura confirma, em certo sentido, as sugestões, por exemplo, de Flora Sussekind em seu estudo sobre a prosa romântica em *O Brasil não é longe daqui* (1990) – ainda que a autora não seja a única a afirmar esse caráter documental do romance romântico.

É curioso observar, entretanto, que a chave biográfica de leitura e o caráter documental das digressões elidem um aspecto central do foco narrativo: *a ironia*. Para tanto, percebam-se dois movimentos interessantes dentro do romance. O narrador-autor, em meio às suspensões narrativas e considerações digressivas, não hesita em ironizar a história e as personagens. Recorde-se, por exemplo, a estridência, no segundo capítulo, entre a narração do encontro de Guida e Ricardo, que é perpassada por uma retórica romântico-sentimental, e a descrição caricatural, beirando o grotesco, das duas outras personagens que tomam parte do episódio: o Sr. Daniel e Mrs. Trowsby. Depois de descrever Guida, na perspectiva de Ricardo, como parte de uma paisagem de Delacroix, o narrador-autor suspende a narração do êxtase do protagonista diante da beleza da moça e introduz “outro quadro mais cheio” e tece um de seus comentários mordazes:

Estas duas criaturas eram o epigrama vivo uma da outra. Montada a cavalo, com um chapéu de abas enormes, a inglesa parecia, relevem a comparação, um queijo londrino posto em um prato alto e coberto com a tampa de cristal. O português, esguio e curvado sobre a mula que o levava, com um chapéu afunilado, era a perfeita imagem de uma salsicha assada num espeto. (p. 57).

A ironia não está somente na forma de apresentar as duas personagens ou na oscilação entre a “tela acetinada” em que aparece, “cingido por medalhão de ouro”, o “vulto airoso” da linda protagonista e o painel cômico que enquadra Mrs. Trowsby e o Sr. Daniel; mas também na própria descrição de Guida. Atente-se, nesse sentido, que o cavalo do Cabo, Edgar, “digno pedestal daquela estátua de Diana” (p. 54), é comparado, em um primeiro momento, a um *lord* inglês por conta de seu “garbo frio e impassível”, de sua “fleuma aristocrática” e de sua “sobriedade do gesto” (p. 54). O símile prossegue e começa a adquirir contornos engraçados na medida em que se evocam, como termos de comparação, Lord Derby e Pitt, até explodir em um exagero caricatural, que avacalha o belo quadro da protagonista que o narrador nos apresenta pelos olhos de Ricardo:

Se a moça ficasse ali horas, creio que o seu impassível cavalo não daria sinal de impaciência, nem levantaria a unha aristocrática para escarvar o chão. Podiam também as moscas impertinentes pousarem na anca; ele não se preocupava com a ralé. Apenas, muito importunado, agitaria o corpo com um movimento semelhante ao do fidalgo que levanta os ombros em sinal de tédio. (p. 55).

Ali onde se esperaria a convenção romântica sentimental, surge a *ironia* como elemento da composição – elemento corrosivo que tanto imprime certa mordacidade nos comentários digressivos do narrador-autor³¹⁷, como instaura, na estrutura textual, uma zona de incerteza quanto ao modo como se deve ler a passagem. O narrador-autor está aderindo à convenção romântica ou desqualificando-a? Guida é uma heroína romântica ou só uma moça esnobe? É importante destacar, nesse sentido, que a ironia em *Sonhos d'ouro* não está somente no nível mais imediato dos comentários, mas na própria forma de estruturar a narração, criando contradições ao longo do romance que, para além de construir zonas de indeterminação, nem sempre são perceptíveis em um primeiro momento. Esse tipo de organização do relato, baseada em contradições internas, deve-se, como já observou Norman Friedman acerca do “autor onisciente intruso”, à “relação por vezes ambígua entre os comentários do autor e a história ela mesma”³¹⁸. Ou seja, a centralização do romance na figura do narrador-autor não imprime só um possível lastro documental e biográfico ao discurso literário, mas também e principalmente uma armação narrativa *irônica* e *complexa*. Nesse sentido, ao definir a arte narrativa como a relação entre história, contador-de-história e público, Robert Scholes e Robert Kellogg parecem ter razão ao partir do pressuposto, em “O ponto de vista na narrativa”, de que “a situação narrativa é, inelutavelmente, irônica”: “[a] qualidade da ironia acha-se implícita na forma narrativa como não ocorre em nenhuma outra forma de literatura. Aquilo que o dramaturgo só pode conseguir à custa de considerável esforço e o que é totalmente estranho ao poeta lírico é a base natural da arte narrativa.”³¹⁹. Nesse sentido, a ironia está justamente na disparidade de compreensão entre as instâncias (autor, narrador, história, público) que compõem um romance. O narrador-autor de *Sonhos d'ouro*, pelo que ficou dito até aqui, parece funcionar por essa perspectiva que privilegia

³¹⁷ Antonio Candido observa, muito a propósito, que Alencar [g]osta de espaiar-se em considerações gerais; mas apenas de passagem, e frequentemente com ironia, assume o tom sentencioso”. In: *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, p. 231.

³¹⁸ FRIEDMAN, Norman. *Op cit.*, p. 173.

³¹⁹ SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977, p. 169. Para os autores, “[a] ironia é sempre o resultado de uma disparidade de compreensão. Em qualquer situação em que uma pessoa sabe ou percebe mais – ou menos – que uma outra, a ironia deve estar real ou potencialmente presente”.

a ironia como elemento estrutural do romance. Para compreender o seu papel, entretanto, é necessário recuperar, antes de qualquer coisa, os principais aspectos do drama e seus agentes.

6.2. Os sonhos d'ouro

Voltemos outra vez à flor silvestre encontrada por Ricardo no primeiro capítulo do romance. Ela não serve somente para que o narrador-autor possa fazer uma de suas muitas digressões. Perceba-se que, embora inicialmente movido por seu senso artístico, a flor desconhecida serve de pontapé inicial para que Ricardo exponha os pensamentos que o preocupavam naquela manhã. Depois de traçar a lápis o esboço da planta cor de ouro, o protagonista dá vazão, em um curto monólogo, a suas cismas:

Ouro!... ouro!... És o rei do mundo, rei absoluto, autocrata de todas as grandezas da terra! Tu, sim, tu reinas e governas, sem lei, sem opinião, sem parlamento, sem ministros responsáveis!... Não tens nenhum desses trambolhos que arrastam os soberanos constitucionais.

Lei?... Que lei é a tua, senão o capricho com que escarneces dos homens? Tu dizes ao pobre, cobiça; ao opulento, gasta; ao pródigo, esbanja; ao avaro, aferrolha; ao mendigo, esmola; ao ladrão, rouba; e a todos, grandes e pequenos, adorai-me!...

Opinião?... Quem faz esse rumor que nos atordoa os ouvidos e a que chamam pomposamente opinião pública? Tu, que sustentas os jornais, pagas os jantares, ofereces lindos presentes, estreitas as amizades, e nutres a admiração e o entusiasmo. (p. 44).

O monólogo inicial de Ricardo introduz, por meio de uma retórica empolada, a questão central de seu drama pessoal: o dinheiro. Perceba-se que, nos termos em que essa questão se formula, não estamos muito distantes, em uma primeira leitura, de um dos temas mais caros ao romance burguês. É um pouco evidente que a reflexão do protagonista é um tanto rasa e moralista, bem como sua retórica guarda um quê de artificial, se comparado aos melhores romances europeus que se dedicaram ao tema do poder dissolvente do dinheiro. Mesmo assim, esse monólogo parece enquadrar *Sonhos d'ouro* em certa convenção do romance europeu oitocentista, cujo modelo para a

fortuna crítica alencariana estaria em Balzac³²⁰. Se atentarmos, entretanto, para a história pessoal de Ricardo, a lógica burguesa do dinheiro parece, em parte, ceder espaço à outra lógica, muito mais relacionada à dinâmica de nossas relações sociais. Para tanto, é preciso recompor as informações fragmentadas ao longo do romance sobre a vida do protagonista. Esse jovem paulista de vinte e oito anos, artista e advogado, é arrimo de sua família. Recai sobre seus ombros a responsabilidade de resgatar a casa materna de uma hipoteca cujo montante gira em torno de vinte contos de réis. Trata-se de uma quantia relativamente baixa, como observam Ricardo e Guida em momentos diferentes do romance, mas que garantiria a moradia definitiva para sua família, o casamento de sua irmã Luízinha com Fábio e o seu com Bela. No entanto, é curioso observar que, em meio a suas cismas, o trabalho, um dos elementos centrais da ideologia burguesa, não parece desempenhar um papel muito importante para a resolução de seus problemas financeiros. É o que podemos perceber nas considerações que o protagonista faz enquanto encara a flor cor de ouro:

Bastava uma tira de papel, um bilhete de loteria, ou uma carta de jogar, para dar-me essa quantia, o preço de minha felicidade [...] Ah! Quantas vezes não me tenho embalado nestas ilusões sedutoras, nestes sonhos d'ouro!... São como tu, linda flor, os meus sonhos d'ouro. Brota uma tênue esperança, assim como o teu botão; vai crescendo lentamente, no meio de ânsias e dúvidas; afinal desabrocha em flor; mas é flor do vento, que logo murcha. (p. 47).

Logo na sequência, ao adentrar ainda mais a mente do protagonista, o narrador-autor enfatiza essa ausência do trabalho como forma de superação das dificuldades financeiras. Diz:

Bilhetes de loteria, jogo de cartas, heranças inesperadas, a proteção de um milionário, o trabalho abençoado por Deus, e mil rasgos e acidentes da fortuna: tudo isto misturado com a imagem da flor se baralhava na mente de Ricardo, apagando-se e luzindo alternativamente, como os fogos-fátuos em noite escura. Mas todas essas fosforescências iam derramando n'alma, como que uma linda miragem, a abastança, a posse dos vinte contos de réis. (p. 48).

Perceba-se que o “trabalho abençoado por Deus” está associado aos “mil rasgos e acidentes da fortuna” e não ao discurso da racionalidade burguesa. O fato de Ricardo desconsiderar, em parte, o trabalho como forma de solucionar os seus problemas deve-se, como já tive a oportunidade de observar no capítulo anterior, à organização social do trabalho no Brasil oitocentista, com forte duração histórica, que associava a escravidão à

³²⁰ Para algumas sugestões de comparação interessantes, remeto o leitor, mais uma vez, ao artigo de Brito Broca, “Reminiscências balzaquianas em Alencar”.

mão de obra e deixava os homens livres e pobres, como Ricardo, em uma espécie de limbo no campo de suas atuações profissionais, pois o trabalho passava a ser visto como *diminuição* de seu estatuto social. Não que Ricardo assuma esse valor negativo do trabalho, mas, pelo contexto social, absorve-o e o reproduz sem o querer em seus desejos. É muito significativo, nesse sentido, um dos comentários de Fábio no primeiro capítulo. Ao esbarrar com Ricardo a caminho de um piquenique, o amigo justifica o seu atraso, que já era considerável e poderia fazê-lo perder a boca-livre, a partir da desqualificação e rebaixamento do trabalho: “Bem; vai romantizar com as flores, que os sujeitos estão à minha espera. Talvez já chegue tarde! Digam lá o que quiserem. *Um homem deve se dar ao respeito, e não comparar-se como os animais e os carroceiros que deitam-se de dia e acordam-se de noite.*” (p. 41) (grifo meu).

É claro que a certa altura do romance o trabalho entra como elemento necessário para ganhar-se a vida. Entretanto, ao contrário de negar, o esforço de Ricardo e a preguiça de Fábio reforçam a ideia de que o trabalho não é um caminho possível para resolver as suas dificuldades financeiras. Feita a mudança para o Rio de Janeiro, os dois rapazes abrem um escritório de advocacia. O resultado do projeto profissional não é muito promissor inicialmente:

[...] posto o nome na porta e feitos os anúncios, esperaram os clientes. Nos três meses decorridos, conseguira Ricardo quatro cousas gratuitas, que por grande obséquio lhe arranjara um procurador. Apenas lá de tempos a tempos, uma inquirição, ou algum requerimento, ia ajudando a compensar as despesas. (p. 74-75).

Perceba-se que os escassos trabalhos são, em sua maioria, causas *gratuitas* que, *por obséquio*, um procurador enviou ao escritório dos rapazes. Torna-se difícil ganhar a vida em um mundo onde o trabalho não remunerado é encarado como obséquio generoso e, mais do que isso, como parte integrante das atividades profissionais. Ou por outra: o favor parece inviabilizar a remuneração, esvaziando o trabalho individual de seu sentido monetário – sentido fundamental para os dois jovens pobres que dependem do seu trabalho para sobreviver. Não é à toa que, nas horas vagas, que são muitas, Ricardo decide traduzir o romance *Eugénie Grandet* (1834), de Balzac, “nutrindo a esperança de tirar daí alguns poucos recursos com que fosse atamancando as necessidades” (p. 273); bem como se resolve, mais adiante, a lecionar para os cinco filhos da dona da pensão de modo a economizar o dinheiro do aluguel. Diante desse lugar peculiar que o trabalho ocupa na sociedade brasileira, não parece estranho que

personagens como Fábio e Guimarães, ambos bacharéis, reconheçam a necessidade e importância em ter *bons contatos* para poder exercer a profissão. “Mas de que serve se ninguém o conhece?”, comenta Guimarães a Guida sobre o talento de Ricardo como advogado: “Servia-lhe mais ficar com metade do talento que tem, e a outra metade de proteção.” (p. 116). Perceba-se que o sucesso obtido por Ricardo em seu escritório, a certa altura do romance, parece estar relacionado à influência de Guida e seu pai. Sem saber “a causa do conceito que subitamente adquirira como advogado na corte” (p. 297-298), Ricardo, não atribuindo “o fato ao seu mérito, ou à voga artificial que se arranja por meio de anúncios”, “[l]embrava-se”, informa o narrador-autor, “de ter visto muitos desses novos clientes em casa do Soares.” (p. 298). O trabalho como forma impessoal de ascensão social do indivíduo, nesse sentido, parece não se constituir como uma opção possível, no correr da trama, para a obtenção de dinheiro e solução dos problemas financeiros de Ricardo. É necessária a proteção de um grande³²¹.

Talvez o melhor exemplo para se perceber que o trabalho não leva à riqueza é a história financeira das quatro personagens mais ricas do romance. O conselheiro Barros herdou de seu pai, consignatário de um armazém, um “bom patrimônio, o qual se lhe multiplicava na burra, sem que ele se apercebesse do como isso se fazia. Quando o sócio no fim do ano lhe atestava com o balanço os grandes lucros da casa, não se imagina o pasmo em que ficava por muitos dias.” (p. 176). Se o conselheiro parece não mover uma única palha para adquirir dinheiro, o barão do Saí passou de tocador de tropa a grande capitalista graças ao seu trabalho *não-especificado* e, fundamentalmente, ao apadrinhamento do pai do conselheiro Barros, que o empregou como caixeiro, quando jovem, em seu armazém. É o mesmo caso do comendador Soares, pai de Guida e o mais rico dos três, que passou de tocador de uma porcada a “símbolo ou mito da riqueza” para “os homens de negócio” (p. 124). O enriquecimento de Soares, como

³²¹ Dr. Nogueira, um dos pretendentes à mão de Guida e também advogado, enuncia claramente a ineficiência, no plano prático, de uma profissão, em especial da sua, na sociedade brasileira: “Tenho um escritório com o nome na porta, mas é para constar... serve de ponto de palestra aos amigos. A advocacia já não é uma profissão.” (p. 256). E prossegue: “A advocacia não passa de um pretexto; é um título de apresentação na sociedade. No foro inventou-se outrora um nome decente para certas indústrias, que se não confessam; certos réus ou testemunhas interrogados aos costumes, declaram que vivem de ‘suas agências’. Pois a palavra ‘advogado’ tem o mesmo préstimo, com a diferença de serem os agentes mais graduados e as agências mais gordas.” (p. 256). Perceba-se, em meio ao cinismo do Dr. Nogueira, que o conceito de “profissão” não possui o sentido de “sacerdócio” e “independência do talento”, como prega a moral burguesa; antes, o seu significado, à moda da casa, é meramente *nominal* e presta-se a escamotear os verdadeiros meios de obtenção de dinheiro, que passam, como se pode depreender das palavras do advogado, por formas menos lícitas do ponto de vista dessa mesma moral burguesa.

aconteceu ao barão do Saí, deveu-se também ao apadrinhamento pelo pai do conselheiro, que, ao encontrá-lo perambulando sozinho pelas ruas da corte, resolveu-se a ajudá-lo: “o consignatário o arranhou de caixeiro em casa de um cambista; e aí começou ele a carreira que devia levá-lo ao apogeu da riqueza.” (p.179). Perceba-se, apesar do laconismo do narrador-autor, que o trabalho que enriqueceu o pai de Guida, iniciado na casa de um cambista, está atrelado, como banqueiro, à *especulação financeira*. “Suas melhores operações”, diz o narrador-autor, “combinava-as no meio de um jantar ou de uma partida de jogo, e executava-as a galhofar. *Brincava com os seus milhões, como um menino com seus trebelhos.*” (p. 179) (grifo meu). Não é à toa que Soares é tomado como um espertalhão por todos e que Fábio, ao falar sobre o milionário Ricardo, comente em tom de pilhéria: “Ah! Ele era capaz de vender-se aproveitando a alta, para comprar-se depois na baixa, ganhado alguns contos de réis na operação.” (p. 62). Se o laconismo do narrador-autor é grande ao contar sobre as transações financeiras de Soares, ou mesmo do barão do Saí, que de pobres-diabos passaram a ricos, a história do visconde de Aljuba, narrada em maiores detalhes, revela o caráter escuso de enriquecimentos repentinos em uma sociedade em que o trabalho não é encarado como meio de progresso pessoal. O visconde, “curto, esguio e encarquilhado” (p. 173), tornou-se, quando jovem, dono de uma casa de penhor, “onde emprestava dinheiro, especialmente aos pretos quitandeiros. A pouco e pouco elevou-se a clientela, até que pode fechar em sua carteira as primeiras firmas da praça do Rio de Janeiro.” (p. 174). Do mesmo modo que o comendador Soares, o visconde de Aljuba parece jogar com a especulação financeira como forma de obtenção de sua riqueza. Não é à toa, diga-se de passagem, que o comendador Soares se compara, ainda que em tom de brincadeira, ao visconde no quesito “espertalhão”³²². O caráter escuso dessas operações financeiras fica claro quando, mais adiante, o visconde-agiota se resolve, como projeto de financiamento, a tirar lucro prodigioso de um possível interesse de Ricardo por Guida³²³. Embora o narrador-autor distinga moralmente as atividades

³²² Diz o narrador-autor: “o Soares, que era um gaiato sem conta, a toda a hora, no jogo ou em negócio, chamava o visconde de – “meu mestre”; com o que este se lisonjeava, pois tinha para si que não era pequena glória dar lições de velhacaria a um espertalhão daquele tope”. (p. 175).

³²³ O caráter escuso fica ainda mais evidente quando o visconde de Aljuba tenta encarregar Ricardo de alguns de seus “negócios”. Diz a personagem em visita ao escritório do moço: “Este é uma escritura de hipoteca dum sujeito que me deve seis contos. A casa há de valer uns vinte; ainda tem uns escravinhos; bem tangida a embromia, como os senhores sabem fazer, podemos passar a mão em tudo.”. E na sequência: “Isto agora é uma letrinha dum rapaz, um peralta que já esbanjou a legítima do pai, e está à espera da herança da mãe. É preciso pôr-lhe em cima o ano do nascimento e andar com a tramoia depressa para arranjar uma sentençazinha, que fique na gaveta bem guardada à espera do bolo.”. (p. 278).

financeiras do visconde das realizadas pelos demais ricos, o trabalho, na retórica da moral burguesa, não aparece no horizonte da narrativa como uma forma possível de enriquecimento em nenhum dos casos – nem mesmo nas atividades do comendador Soares.

Parece que fica claro, portanto, que os sonhos d'ouro de Ricardo, ao excluir o trabalho do horizonte de soluções para seus dilemas financeiros, coloca no centro da narrativa a experiência histórica e social dos homens pobres e livres. E isso fica ainda mais claro, se prestarmos atenção ao espectro social das personagens centrais e periféricas. Além de Ricardo e Fábio, dois bacharéis recém-formados, o romance é povoado por outras personagens pobres, dentre elas a família de Simão e Gertrudes, habitantes de uma choça de beira de estrada; e D. Joaquina, proprietária de uma chácara na Tijuca e de alguns escravos velhos. Seria possível ainda elencar outras três personagens que também desempenham um papel secundário: Mrs. Trowshy, Sr. Daniel e Benício – todos eles, de algum modo, a serviço dos ricos. Mesmo o polo da riqueza, com Guida no centro, não pode ser excluído, *em certo sentido*, desse espectro social: Soares e seus amigos foram pobres e, após alguns golpes de sorte e de outras tantas operações financeiras, conseguiram acumular dinheiro suficiente não só para mudar de padrão de vida, como para adquirir títulos que os diferenciavam dos demais: visconde, barão, comendador e conselheiro. Talvez o melhor indício de que o mundo dos ricos está muito próximo socialmente das outras personagens pobres seja a figura de D. Paulina, mãe de Guida, que, pelos gestos acanhados, revela que “nascera para uma vida modesta”: “sentia-se acabrunhada pela riqueza, e oprimida por esse luxo de ostentação que a envolvia e se apoderava até de sua pessoa.” (p. 118)³²⁴.

Perceba-se, por esse ângulo, que o romance alencariano parece organizar sua matéria social em um movimento duplo: por um lado, o dinheiro distingue os ricos dos pobres; por outro, ricos e pobres têm a mesma origem e, portanto, pertencem, em certo sentido, a mesma experiência social. Esse duplo movimento pode ser explicado, pelo menos, por dois caminhos. O primeiro repousa no fato de *Sonhos d'ouro* sugerir que

³²⁴ O modo como Soares encara o título de comendador parece ser um bom indício de que estamos diante de uma experiência social e histórica muito coesa. Transcrevo a passagem: “Ora pois! dizia o Soares, eis-me comendador por unânime aclamação dos povos. Mas há de ser da ordem do bacorinho!/Essa referência à humildade de sua origem, ele a fazia frequentemente; e percebia-se que tinha sua vaidade em ter subido de tão baixo àquela sumidade financeira. Custava-lhe a compreender o vexame do barão do Saí, quando aludiam ao começo de sua carreira, e por isso estava sempre a apoquentar o amigo chamando-o de barão do lote, com o que este se remoía.” (p. 180).

dinheiro não é elemento suficiente para definir classes sociais. O romance parece abrir mão, na verdade, da noção de classe social para organizar as personagens entre as que têm e as que não têm dinheiro. O critério de separação social não está no conjunto de valores, crenças, etc., que unem um grupo de indivíduos, mas na quantidade de dinheiro que cada um tem no bolso. Isso explicaria a aproximação *proposital* que o romance faz entre a família indigente que mora em uma choça à beira da estrada e o banqueiro Soares, antigo tocador de porcos. O segundo caminho para explicar o modo de organização da matéria social – complementar ao anterior, na verdade – repousa na ideia de que a dicotomia entre pobres e ricos, construção típica do romance burguês, parece contaminada por uma experiência social e histórica locais que inviabiliza a separação das personagens em classes sociais. Sem a divisão da sociedade em classes, o romance parece apresentar um imenso grupo social (alguns chamariam de *estamento*), que, em todo caso, possui subdivisões baseadas na quantidade de acúmulo monetário. Note-se, nesse sentido, que temos, entre as personagens, os pobrezinhos que vivem de esmola e de um trabalho de subsistência (a família de Simão); o sujeito que vive de uma sinecura (Benício); a pequena proprietária de terras e de alguns escravos (D. Joaquina); jovens bacharéis com futuros incertos (Ricardo, Fábio, Guimarães); um barão que foi tropeiro e um banqueiro que tocava porcos (Barão do Saí e Soares). Não me parece equivocado, nessa ordem de ideias, compreender a galeria de personagens que compõe *Sonhos d'ouro* como um amplo espectro de uma mesma experiência social e histórica: *a dos homens pobres e livres*. É claro que não podemos excluir a diferença social que o dinheiro acaba por instaurar entre as personagens – diferença esta, aliás, importante para as tensões da intriga. Entretanto, esse amplo painel social, matizado pelo acúmulo monetário, permite ao romance concentrar-se nos sujeitos que, como a historiografia já registrou, sintetizam a experiência social brasileira. E é a partir dessas personagens que o romance explora alguns aspectos centrais de nossas relações sociais de base, distanciando a narrativa de seus modelos europeus. Não é à toa que o emparelhamento das personagens revela a funcionalidade do dinheiro para a experiência social posta no romance, bem como constrói o eixo narrativo em torno do qual gira o enredo: a possibilidade de mobilidade social dentro desse grande grupo social. A flor silvestre que une os destinos de Ricardo e Guida representa, portanto, toda uma experiência social e histórica, relativamente distanciada do modelo burguês, que dá lastro e estrutura a trama: *os sonhos d'ouro* dos homens pobres e livres em uma sociedade escravocrata.

6.3. Ricardo e Fábio

A conversa que Ricardo tem com a flor agreste não revela somente a ausência do trabalho como uma forma possível de conquistar os seus objetivos financeiros. O monólogo interior, que se desenvolve na sequência, revela que há uma preocupação *ética* do protagonista em relação aos seus sonhos d'ouro. Nas palavras de Ricardo:

Todos nós, bons e maus, somos súditos de tua majestade, com a diferença que os maus te bajulam e se arrastam a teus pés para satisfação de ignóbeis instintos; enquanto que os homens honestos te respeitam como um grande poder, te servem para se robustecerem com tua força, mas não te sacrificam a dignidade e a virtude.

[...]

Por isso, como todos os reis, tu repeles quase sempre essas almas de rija têmpera, que não se dobram a teus caprichos. Prefere os lisonjeiros, os corações de cortiça, as almas de esponja, que à vontade se embebem ou se encharcam daquilo que te apraz ou te repugna. (p. 45).

Percebe-se, nas palavras duras e altissonantes de Ricardo, não só um tema comum ao romance burguês, *o caráter corruptível do dinheiro*, mas também e principalmente as suscetibilidades do homem pobre que vê em sua sujeição ao dinheiro do outro a alienação de sua pessoa e, por conta da realidade histórica, sua consequente aproximação social aos seres reificados: os escravos. Se a retórica do protagonista parece dar maior ênfase à primeira interpretação, ainda mais porque Ricardo encarna a figura do artista romântico, os desdobramentos da trama apontam para um horizonte histórico muito bem delineado, revelando que está na segunda interpretação o significado principal das reflexões do protagonista. Nesse sentido, não me parece exagero afirmar que o discurso moral de Ricardo reveste uma problemática que é *social* e *histórica* de nossa realidade local, embora ele se aparente, *pelo tom*, aos valores da moralidade burguesa.

Para compreendermos a especificidade dessa problemática histórica, retome-se a longa discussão que o protagonista trava com seu amigo Fábio acerca do primeiro convite de Guida para um jantar em sua casa. Por conta da recusa inicial de Ricardo, Fábio observa que, na posição em que se encontram, é necessário estabelecer contatos de modo a progredirem na vida. Diante do lugar que o trabalho remunerado ocupa na sociedade brasileira, não se pode deixar de observar que se trata, descontado certo

oportunismo, de uma perspectiva pragmática e ao mesmo tempo muito lúcida com que Fábio tenta convencer Ricardo a aceitar o convite: “É bom que o dinheiro vá-se acostumando conosco, e o meio é chegarmos-nos àqueles que o têm.” (p. 148). Da parte de Ricardo, a recusa se justifica por uma lógica moralizante que denuncia as suscetibilidades de homem pobre. Para ele, os dois haveriam de fazer “figura ridícula” em meio aos frequentadores da casa do comendador Soares: “Em casa de um milionário, no meio de uma sociedade habituada ao luxo e às grandezas, qual seria nossa posição? Creio que classifico bem dizendo que faríamos o ponto de transição entre o parasita e o criado; formaríamos o elo desses dois anéis da cadeia.” (p. 150). Por não serem amigos da casa, Ricardo chama a atenção para a posição, em sua perspectiva, delicada, que Fábio parece não levar muito em conta. E isso se deve porque Ricardo, ao contrário do amigo, enxerga essa posição desnivelada como uma ofensa a sua dignidade pessoal:

[...] a dignidade é a firmeza, que não consente descer da posição que nos compete. Ora, cada degrau que eu subisse da escada do Soares, era um passo que descia do meu nível. Isolado no meio de tantos convidados, desconhecido naquela sociedade habitual, perguntariam: ‘Que veio aqui fazer este sujeito? – Prestou um pequeno serviço à filha do comendador, responderia algum íntimo; se fosse um criado, dava-se uma gorjeta; mas como é um pobre bacharel, convidaram-no a jantar. (p. 151).

Ricardo, portanto, recusa o convite por recusar-se a ocupar “uma posição menos digna” (p. 149), que inclui não só o sentimento de estar recebendo uma “gorjeta” pelo seu pequeno serviço, como o receio de passar por um parasita lisonjeiro em busca de uma oportunidade ou, pior ainda, por um traste que, “sem consciência do papel que representa” (p. 151), preenche os espaços vazios de uma casa luxuosa. Embora Ricardo nomeie o seu sentimento como “dignidade” – o que nos remeteria, em parte, ao romance burguês –, estamos diante, na verdade, de um núcleo sentimental bem característico da experiência social que alimenta a narrativa: a suscetibilidade dos homens pobres e livres. Esse núcleo sentimental é percebido e enunciado por Guida ao ponderar sobre uma possível recusa de Ricardo a seu primeiro convite: “Ele é pobre, pensava ela, muito pobre; há de ser suscetível portanto.” (p. 138). Com efeito, o episódio do jantar parece comprovar que estamos diante das suscetibilidades do protagonista. Ao ser apresentado a Soares, Ricardo claramente incomoda-se com “aquele acolhimento de carregaço que lhe fizera o banqueiro” (p. 182): “foi como uma nomeação que ele recebesse, ali ante toda gente, de *parasita da casa*.” (p. 185). Essa má impressão é desfeita rapidamente

por Guida que, ao notar a expressão contrariada de Ricardo, advertiu “o pai de que se tratava de um hóspede especial, e não de um intrometido.” (p. 183). A delicadeza e atenção da moça não param por aí: ela tem o cuidado de escolher um vestido que não ofenda a pobreza de Ricardo. Perceba-se, nesse sentido, que as suscetibilidades do protagonista são aplacadas graças à perspicácia da moça que, ao acolhê-lo e distingui-lo em meio à turba anônima, aponta para certa igualdade social entre ele e sua família – apesar das diferenças econômicas que os separam. Diz o narrador-autor:

Demoveu-o desse intento a distinção com que logo depois o tratou Soares e a família. As prevenções que trazia, se de todo não se dissiparam, ao menos emudeceram, diante do caráter franco do banqueiro, da singeleza ingênua de D. Paulina, e da natural e graciosa isenção de Guida, que parecia flor exótica naquele áureo clima de milhão. (p. 185)³²⁵.

De sua parte, Fábio parece não dar muita importância para as preocupações morais de Ricardo. Não que ele não tenha claro em seu horizonte de reflexões o que está em jogo nas relações sociais a serem travadas entre dois jovens pobres e a família de um milionário. Pelo contrário, o rapaz parece ter plena consciência dos problemas levantados por Ricardo. Entretanto, Fábio percebe que as suscetibilidades do amigo são obstáculos para trilhar o caminho que todos, incluindo o próprio Ricardo, sabem ser o único e possível para dois jovens bacharéis em uma sociedade onde as atividades profissionais se entrelaçam aos vínculos pessoais de proteção e apadrinhamento. Essa perspectiva fica clara já no início do romance. À associação entre dinheiro e consciência ética, sugerida por Ricardo, Fábio contrapõe uma observação em tom refletido: “No fim de contas há de confessar que isso de consciência é traste de pobre. Eu a comparo a uma mala de couro, ou uma canastra de pau. Numa casa rica seria sumamente ridículo!”. E completa o raciocínio: “Entendo que ninguém pode enriquecer, deixando-se levar pelos conselhos da tal velha rabugenta, que se agasta com a menor cousa e de tudo se aflige.” (p. 62). Fábio parece ser muito mais consequente do que Ricardo na medida em que ele não só compreende as regras do jogo como aceita-as e tenta jogar com elas. Perceba-se, nesse sentido, como ele se adapta rapidamente ao ambiente

³²⁵ Perceba-se que Guida, consciente do que está em jogo nas relações sociais entre pobres e ricos, atende uma das premissas que sustentam as suscetibilidades de Ricardo. Para ele, a condição para estabelecer-se um vínculo com a casa de Soares estaria na criação de uma situação que os colocasse em pé de igualdade: “Sem dúvida que pode [relações com pessoas ricas], quando se estabelece uma certa igualdade social por virtude de alguma causa, como, por exemplo, a amizade, o parentesco, uma posição elevada, a consideração pública, etc. Um escritor notável, embora nada tenha de seu, pode aceitar a hospitalidade do milionário, porque trata de igual a igual: se este é rei na praça, ele é rei na imprensa. Sua presença, assim como a de todas as outras pessoas distintas, é honra que os ricos solicitam.”. (p. 149-150).

aristocrático da casa de Guida a ponto de, já na primeira visita, “à hora do jantar esta[rem], ela e Fábio, muito camaradas um do outro” (p. 184). É claro que o pragmatismo do rapaz está acompanhado, como sugerem suas próprias palavras, de certo *cinismo* e *leviandade*. Não se deve esquecer que Fábio, comprometido com a irmã de Ricardo, flerta descaradamente com Dona Guilhermina, a esposa do conselheiro Barros, à vista de todos. E não para por aí: em tom de desconversa, Fábio não deixa clara, quando questionado por Ricardo, a origem do dinheiro que banca a sua vida de luxo (p. 296)³²⁶, bem como não tem pejo algum de confessar que trocaria o casamento com Luíza por outro financeiramente vantajoso. Diz Fábio:

Se eu que amo Luíza, e estou na obrigação de amá-la toda a vida, salvo o caso de força maior, a esquecesse para casar-me aí com qualquer outra moça, seria de certo um ingrato, um monstro de perfídia. Mas sendo para casar sem amor, por cálculo, com uma boneca do valor de um milhão, daria um exemplo sublime sacrificando a paixão aos ditames da razão. Os heróis da história e da fábula são todos feitos por esse modo. O coração fica intacto; e dentro dele, como a lâmpada do santuário, arde sempre o primeiro e eterno amor. Eis como penso. (p. 295).

A opinião de Fábio em matéria de casamento não poderia ser mais oposta à de Ricardo. Enquanto para este último, amor, constância e fidelidade caminham de mãos dadas e nada pode separá-los; para o primeiro, os sentimentos podem ser negociados com o coração e com a consciência de modo a não se perder uma boa oportunidade de subir na vida. Nesse sentido, Fábio parece ter, para usarmos uma expressão do próprio Ricardo, um “coração de cortiça”, que se dobra a sedução do dinheiro. Não estamos muito distantes da recorrente dicotomia do romance burguês: em certo sentido, Fábio e Ricardo representam a alienação e a preservação do homem, respectivamente, frente ao poder dissolvente do dinheiro. Perceba-se, entretanto, que aquilo que parece leviandade e alienação, na perspectiva de Ricardo, é um cálculo muito pragmático e legítimo da parte de Fábio quanto às questões essenciais da vida. Ao ser censurado por sugerir a Ricardo que se casasse com Guida, o rapaz é taxativo: “não te lembrás de tua mãe, de tua irmã, dos teus, sobre quem se derramaria a tua felicidade como um benefício do céu?... És um egoísta, Ricardo!” (p. 294). Perceba-se que Fábio não está seduzido

³²⁶ Em uma passagem mais adiante, no capítulo vinte e nove, o narrador-autor nos conta que Fábio está à espera de dinheiro e, para matar o tempo e “disfarçar a impaciência” (p. 359), resolve-se a escrever uma longa carta para Luíza. O rapaz aproveita para contar do interesse de Guida por Ricardo. É interessante perceber que essa carta não só decide do destino de Ricardo e Bela como é escrita em um contexto lacunoso em que o leitor fica a perguntar-se de onde viria o dinheiro esperado uma vez que Fábio não trabalha. Seria da bolsa de D. Guilhermina?

somente pela vertigem do ouro, ainda que a ambição financeira esteja no horizonte dele e de Ricardo; mas comprometido com um cálculo, muito prático e afetivo, que tem a ver com a sua própria sobrevivência e dos seus em um mundo social hostil aos que nada tem de seu. Não é à toa que Fábio incentivaria Luíza a casar com um homem rico, caso a situação se apresentasse a ela. Nesse sentido, a ideia de que o casamento por dinheiro seria “um exemplo sublime” e que o coração permaneceria fiel ao verdadeiro amor não podem ser lidos *somente* como sofismas: Fábio enuncia uma forma de ver e sentir o mundo que se descola dos sentimentos absolutos (o Amor, a Moral, a Virtude, etc.), típicos do romance burguês, e organiza-se em função das condições sociais e históricas a qual todos estão sujeitos.

Nesse sentido, os discursos de Fábio e Ricardo, ao contrário de eles serem somente a crítica um do outro, constituem-se, ao longo do romance, como duas lógicas antagônicas sobre as formas de ascensão social na sociedade escravocrata brasileira. Essas duas lógicas são muito semelhantes, em linhas gerais, à duplicidade estético-ideológica que Roberto Schwarz reconhece na composição de *Senhora* (1875). A volubilidade jovial das palavras de Fábio, que é vista com desconfiança pela sisudez de Ricardo, apontam para um mundo em que os seus valores morais estão legitimados “pela natural e simpática propensão das pessoas à sobrevivência rotineira”³²⁷. Perceba-se, nesse sentido, a isenção que o romance assume frente aos comportamentos estouvados de Fábio, que ao fim do romance acaba casando com Luíza e requerendo um privilégio para a construção de uma estrada de ferro em São Paulo. Não há qualquer crítica por parte do narrador-autor ou das personagens que povoam o romance, exceção feita a Ricardo, em relação ao modo como Fábio conduz as suas tentativas de ascensão social. Talvez essa isenção da prosa fique ainda mais evidente se retomarmos a naturalidade com que o flerte entre Fábio e D. Guilhermina é tratado ao longo do romance. Perceba-se a indulgência com que os frequentadores da casa de Soares tratam as investidas de Fábio e a faceirice da esposa do conselheiro Barros. Nenhum deles ousa fazer um juízo moral severo acerca do que se apresenta aos olhos de toda a sociedade. No máximo, é possível ouvir um sussurro ou uma piadinha, mas sem qualquer intenção mais ambiciosa, *crítico-reformadora*, em defesa da Família, da Virtude ou da Moral –

³²⁷ SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 33.

embora a maledicência fofoqueira e rixosa tenda a assumir um vago tom reprovador³²⁸. Encontramos a mesma isenção da instância de narração e das personagens em relação à trajetória de enriquecimento de Soares e de seus amigos de infância. É curioso perceber que, mesmo sendo chamado de “finório” e “espertalhão”, palavras que conotam atividades ilícitas e reforçam a ideia de que o trabalho, em seu sentido clássico, não enriquece ninguém, o pai de Guida é uma referência a todos os negociantes e tratado como homem honrado por seu *trabalho* e merecedor da comenda da Ordem. Até mesmo as duas personagens consideradas pelo narrador-autor sujeitos de caráter duvidoso, o visconde de Aljuba e o Dr. Nogueira, convivem com a alta sociedade que se reúne em casa do Soares, sendo o primeiro amigo próximo ao dono da casa e o segundo pretendente à mão de Guida e aspirante ao mandato de deputado. Não é à toa que Fábio não leva em conta os melindres de Ricardo. O discurso normativo do amigo parece não estar em sintonia com esse “mundo sem culpas”: “o mundo é o que é, não aponta para outro, diferente dele, no qual devesse se transformar, [...] não é problemático.”³²⁹, como bem observou Roberto Schwarz acerca da região periférica de *Senhora* e que pode ser estendida a *Sonhos d’ouro* como forma de compreender a representação.

As implicações morais passam a fazer parte do romance quando Ricardo entra em cena. O protagonista não perde a oportunidade de fazer longas considerações acerca das mais diversas questões envolvendo o dinheiro, costumes e comportamentos em sociedade. Embora seja muito cômico o episódio em que Ricardo, movido por seus fortes valores morais, expulsa o visconde de Aljuba de seu escritório, o tom que prevalece em seu discurso, ao longo do romance, é quase sempre muito sério e normativo. Retome-se, nesse sentido, o episódio, no capítulo quinze, em que o rapaz faz um passeio com Guida e seus amigos à Vista Chinesa. Os acontecimentos durante esse passeio suscitam duas ordens de preocupações em Ricardo, ambas envolvendo Fábio: a sua proximidade com D. Guilhermina e a sua rápida intimidade com a casa de Soares. Para ele, “o galanteio já ia entrando demais pelo recato de uma senhora casada” (p.

³²⁸ É um sintoma muito interessante dessa isenção o fato de Guida manter uma amizade muito próxima à esposa de Barros, a ponto de não existir qualquer preocupação moral, de sua parte ou da de seu pai, que condene um vínculo pessoal com a esposa-namoradeira. Pelo contrário, ao ver que a amiga sofre por amor a Fábio, Guida *solidariza-se* com o seu sentimento: depois de conceder, em um gesto delicado, algum tempo para que D. Guilhermina se recuperasse da comoção ao saber do compromisso do rapaz com Luíza, “Guida que se teria rido um mês antes, compreendeu aquela dor e respeitou-lhe a mudez, mostrando-se inteiramente alheia” (p. 347-348).

³²⁹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 34. A expressão “mundo sem culpas” é de Antonio Candido em *A dialética da malandragem*.

205), ganhando, contornos de um “namoro formal e já escandaloso” (p. 206). Do mesmo modo, incomodava-o “a facilidade com que Fábio insinuava-se nessa sociedade”, isto é, na casa de Soares:

o amigo já começava a desfrutar os favores com tal desembaraço, que pouco faltava para entrar no rol dos íntimos, espécie de parasitas da pior casta, porque não só devoram os jantares e ceias, estragam os cavalos, carruagens e móveis, mas babujam a reputação, quando não a honra. (p. 207).

E tamanho é o incômodo de Ricardo que o seu caráter austero o impele a abandonar a casa da mãe do amigo por sentir que, dada à incompatibilidade moral de ambos, não havia mais razão para dividirem o mesmo espaço. Para ele, crítico vigilante do poder dissolvente do dinheiro, o homem não pode abrir mão de sua dignidade pessoal para ascender socialmente – e, para ele, ser parasita é estar a um passo do “homem-serviçal”, representado no romance por Benício. Parece claro, nesse sentido, que o discurso de Ricardo, além de revelar as suas suscetibilidades de homem pobre, elabora uma constelação de valores, próximo retoricamente ao universo burguês, que, sem serem aderidos pelo narrador-autor e pelas demais personagens, tem certa pretensão reformadora dos costumes, fazendo do caráter austero e sisudo de Ricardo um exemplo de como “ser” e “proceder” em sociedade para as demais personagens da narrativa. Não é à toa que Arthur Motta o encara como “o tipo acabado do *raisonneur*, do moralista das peças de Dumas”: “É previdente e refletido, comedido em suas expansões e reservado em suas atitudes. Pondera os atos e resoluções com precisão matemática e disfarça o orgulho no retraimento.”³³⁰. O discurso normativo do protagonista, portanto, procura “perceber o presente como problema, como estado de coisas a recusar”, e, como em *Senhora*, “não convence inteiramente”: “[f]az efeito pretensioso, tem alguma coisa descabida”³³¹.

6.4. Os caprichos de Guida

O horizonte social e histórico de *Sonhos d'ouro* fica mais evidente aos olhos do leitor quando prestamos atenção a um terceiro aspecto das relações sociais que

³³⁰ MOTTA, Arthur. *José de Alencar*. O escritor e o político. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921, p. 87.

³³¹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 34 e 35.

envolvem as personagens. Ricardo e Fábio, cada um a seu modo, precisam lidar, em suas tentativas de ascensão social, com a boa vontade daqueles que possuem o dinheiro. Na ausência de caminhos alternativos, que seriam proporcionados por um mercado de trabalho desenvolvido, sujeitos pobres, como as duas jovens personagens, dependem que os grandes, aqueles que possuem dinheiro, propriedade e prestígio, decidam-se a ajudá-los. Essa dependência em relação ao desejo do outro, que já é um obstáculo em si, pode criar uma série de dificuldades que acabam se configurando como dados objetivos das relações sociais. Os mais pobres ficam sujeitos, por um lado, à arbitrariedade e à volubilidade que estão implicadas no desejo discricionário daqueles que têm; e, por outro, ao capricho pessoal e à brutalidade simples que acompanham o favor recebido. Não é à toa que Ricardo é tão cauteloso em aproximar-se da casa de Guida. Até mesmo Fábio, disposto a entrar no jogo e correr o risco de ser reduzido à parasita da casa, tem consciência desses eventuais problemas. Ao comentar sobre os caprichos “infantis” de Guida, diz o rapaz: “Rio-me; e acho uma fortuna quando os ricos nos divertem, e não nos afligem como tantas vezes sucede.” (p. 65). É por isso, pela ameaça à integridade pessoal, que Ricardo, já no início do romance, advoga por “uma riqueza esclarecida”: “a consciência é indispensável à riqueza, justamente para contê-la e coibir os seus excessos. A pobreza tem para reprimir-se a própria fraqueza; mas a opulência, servida pela justiça e até cortejada pela lei, carece de um freio” (p. 62-63). São a esses aspectos das relações sociais, em certo sentido, que Ricardo contrapõe os seus rígidos valores morais acerca do dinheiro (i.e. as suas suscetibilidades); e que Fábio tenta ajustar-se para driblá-las e conquistar um lugar ao sol.

Talvez o episódio mais emblemático da opressão e violência a que os pobres estão sujeitos seja aquele em que se cruzam os destinos de Guida e a família de Simeão, “uma pobre gente, conhecida de D. Joaquina, e às vezes por ela socorrida em suas misérias.” (p. 98). Moradores de “uma cabana coberta de palha de sapé, com paredes de emboço” (p. 98), eles recebem duas visitas da protagonista. Na primeira, a cachorrinha de Guida, Sofia, mata toda uma ninhada de pintos que estavam sendo criados para o sustento da pobre família. É Gertrudes, esposa de Simeão, que narra o acontecido:

[...] um dia apareceu aqui uma moça a cavalo, bem vestida, com uma velha gorda e mais um português que é um espirro de gato. Eles já tinham passado na véspera e estiveram falando com o pequeno. Então salta do colo da moça uma cachorrinha, e vai-se aos pintos e mata a todos, um por um. (p. 101).

É graças a esse episódio, entretanto, que a família consegue se sustentar por certo período, pois Guida pagou pelo prejuízo causado. Note-se, porém, que Gertrudes encara o acontecimento como *bom e ruim* ao mesmo tempo. O lado bom de tudo isso é que eles receberam certa quantia de dinheiro que garantiu a sobrevivência de todos, já que a fonte de renda da família estava comprometida – a pescaria estava escassa, as bananeiras eivaram e, para completar os infortúnios, Simeão caíra de cama. Qual seria, então, o lado ruim? Talvez a resposta esteja na continuidade da narração feita por Gertrudes:

[...] *E a moça ria que era um gosto, dando estalinhos nos dedos; mas depois que a cachorrinha acabou de matar os pintos, então a senhora ficou muito zangada e ralhou bastante com ela. Disse que tinha pena do que sucedera, e mandou entregar a Simão um dinheiro para pagar os pintos.* (p. 102) (grifo meu).

Perceba-se que Guida parece, em parte, divertir-se *perversamente* com o infortúnio da família de Simeão. O quadro fica ainda mais dramático se observarmos que eles estavam impotentes diante da destruição prazerosa da ninhada. Essa primeira visita, portanto, parece revelar uma associação, muito interessante para os fins de nossa argumentação, entre a vulnerabilidade social dos pobres e a diversão perversa dos ricos. Se Guida conserta o erro por meio do ressarcimento financeiro, o travo de violência, humilhação e maldade não é apagado de todo na relação estabelecida. Nessa ordem de ideias, lembre-se ainda que, depois de acabar com a ninhada, Guida distrai-se em atirar no capim moedinhas de prata: “a cachorrinha de aposta com os pequenos corria para apanhar: aquele que achasse ganhava.” E completa Gertrudes: “Uma vez o Pedrinho quis tomar da cachorrinha; mas ela ia mordendo-o na mão. Se não fosse a moça que acudiu tão depressa com o chicotinho!” (p. 102). Em meio a miséria, que “tinha apagado naquelas crianças a vivacidade natural da infância” – “[h]avia no seu gesto e semblante um espasmo de tristeza, que afligia” (p. 102), diz o narrador-autor –, Guida auxilia a família pobre sem abrir mão de certo sadismo e perversidade. Para ajudá-los, as crianças são reduzidas à condição de um cachorrinho de estimação. A caridade da moça, ao mesmo tempo em que proporciona um auxílio à família, está carregado de certo capricho de classe, muita humilhação e brutalidade. Não é à toa, portanto, que Gertrudes encara o acontecimento que garantiu a sobrevivência de sua família como ambivalente – bom e ruim.

Esse comportamento de Guida se intensifica e torna-se escrachado na segunda visita. O cavalo da moça, Edgar, pisoteia e despedaça toda “a mesquinha louça da pobre gente” (p. 103). Essa destruição não para por aí: as roupas que estavam no varal também são danificadas pelas patas do animal, que “pisou acabando de esgarçar com os cascos aqueles andrajos” (p. 104). Diante de tanta destruição, a reação das personagens revela o teor violento que faz a mediação entre ricos e pobres: “Os meninos assistiam à cena admirados; Guida ria-se como uma criança; a inglesa despedia da garganta uma cascata de *ohs!* e o Sr. Daniel impassível estava mentalmente calculando o custo da louça quebrada.” (p. 103). Como na visita anterior, Gertrudes não tem qualquer possibilidade de (re)ação; só que, ao contrário do que acontecera anteriormente, a intenção perversa de Guida, escamoteado pelo relato da esposa de Simeão, é apreendida vagamente pelo narrador-autor, que comenta, muito por cima, o fingimento da moça em sua indignação com o cavalo; e por Mrs. Trowsby, que, muito horrorizada, afirma com todas as letras a intenção maldosa de Guida: “*Allez! Vous l’avez fait exprès, par méchanceté!*” (p. 104). Se a brutalidade e o capricho tomam conta de todo o episódio, eles vêm acompanhados, como na vez anterior, de “generosidade” financeira: Guida oferece cinquenta mil-réis e mais louça nova para compensar o prejuízo.

Essa oscilação entre maus-tratos e recompensa generosa empresta um caráter ambíguo ao comportamento de Guida. Se, por um lado, podemos perceber certa violência e capricho de classe no comportamento da moça, que parece ter prazer em destruir o que é do outro como mero exercício de poder; por outro, esse mesmo comportamento, em uma chave de leitura mais ingênua, serve como demonstração de generosidade, fazendo com que a interpretação do narrador-autor, desconsiderados os desmandos da protagonista, cole-se à perspectiva de Ricardo: “no meio das travessuras desta moça há um escrúpulo de consciência, direi mesmo, um fundo de bondade.” (p. 109). Parece-me que essas duas interpretações complementam-se e revelam um aspecto central para compreender-se a relação entre pobres e ricos: *a volubilidade* daqueles que têm dinheiro. É o narrador-autor, pela perspectiva de Ricardo, que sugere esse caminho de interpretação:

Havia com efeito nas ações e nas palavras da moça alguma coisa de estranho e confuso, que escapava à compreensão do jovem advogado, aliás espírito profundo e observador. A volubilidade do pensamento, saltando dos gracejos infantis às cousas mais sérias; o estouvamento que se notava em certas ocasiões, para logo ceder à reflexão; e finalmente as liberalidades com que ela desculpava

suas travessuras, davam a essa fisionomia moral um caráter vago e indeciso. (p. 106).

Embora haja uma intuição interessante nesse trecho que aponta para um conflito social, se lembrarmos da volubilidade³³² descrita por Roberto Schwarz como marca de classe, que aproxima, em certo sentido, Guida de Brás Cubas, a forma pela qual Ricardo conduz o raciocínio parece diluir esse mesmo teor social do conflito na medida em que o “estouvamento” e a maldade de Guida são compreendidos como “travessuras” e “gracejos infantis”. O protagonista até cogita a hipótese de a moça ser leviana e má, mas acaba, *estranhamente*, desculpando-a de suas “brincadeiras” e enxergando em seus atos um gesto de bondade: “Estouvada, como é, não pode resistir à vontade de brincar, e faz cousas de que logo se arrepende”, diz Ricardo a Fábio, “mas esse arrependimento pelo menos é generoso. Assim as faltas que ela comete são ocasião para uma liberalidade, que talvez nunca lhe inspirasse espontaneamente o sentimento da caridade.” (p. 109). Ricardo parece acertar em não reconhecer nas atitudes de Guida um sentimento *espontâneo* de caridade; mas não deixa de soar muito estranho que um rapaz pobre, tão consciente de sua posição social, substitua uma explicação de cunho social por outra que se pauta pela ideia de “essência” ou “gênio”. Entretanto, mais adiante, quando ele mesmo é vítima dos caprichos de Guida, o comportamento volúvel da moça é traduzido em termos de posição social: “E o que é o gênio senão o molde que a sociedade imprime n’alma desde o berço, pela educação primeiro, e depois pela opulência ou pobreza, pela grandeza ou humildade de condição?” (p. 229-230). A inflexão nas explicações de Ricardo sobre as atitudes de Guida – que revela, diga-se de passagem, um aspecto muito interessante do comportamento do rapaz frente às iniquidades sociais a ser tratado mais adiante – sugere, nesse sentido, um lastro social e histórico ao romance, muito mais forte do que se poderia supor, nas “travessuras” da protagonista rica.

Não se pode deixar de observar, entretanto, que o romance configura esse lastro social e histórico de um modo bem específico. Para compreender essa configuração, é preciso atentar para o duplo movimento inscrito no romance. As atitudes de Guida são

³³² Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. Não posso deixar de observar certa influência temática de *Sonhos d’ouro* na obra de Machado de Assis, em especial *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Só para sugerir um estudo comparativo, os dois romances não partilham somente a volubilidade como marca de caracterização dos protagonistas, mas também certos temas e situações narrativas. É o caso do episódio sobre Eugênia. O tema da borboleta preta está presente no romance de Alencar em um sentido muito próximo ao trabalhado por Machado.

enquadradas como comportamentos de menina travessa e a sua volubilidade é compreendida, para usarmos as palavras de Ricardo, como “a luta perigosa da alma na transição da infância à juventude” (p. 109). Esse tipo de enquadramento fica bem evidente no relato de Fábio sobre as excentricidades de Guida. O cavalo da moça toma chocolate todas as manhãs e tem um criado exclusivo para secar o seu pelo, escová-lo com vinho tinto e vesti-lo com camisa de brim. Se essas excentricidades emprestam certa graça e originalidade à Guida, a narrativa de Fábio, apesar do tom de piada, está salpicada de observações que não só revelam o tanto de capricho da moça como o associam a uma desigualdade econômica incrível. Fábio comenta, nesse sentido, que, enquanto “o tal fidalgo antes de sair a passeio já saboreou um pau de chocolate fino”, eles, “dois cidadãos brasileiros, duas esperanças da pátria”, almoçarão “o magro café com pão” (p. 64) filado em casa de D. Joaquina. E as comparações se estendem às outras regalias do animal: o criado destinado a cuidar do cavalo é “melhor pago do que dois advogados do nosso conhecimento” (p. 65); a camisa de brim, que serve para proteger Edgar, é mais fina que o tecido da calça de Fábio; e o vinho utilizado para escovar o animal só pode ser degustado por eles de vez em quando.

Se essas excentricidades de Guida estão carregadas de capricho, elas não chegam a maltratar os mais pobres, como nos episódios da louça e da ninhada. No máximo, pelas comparações de Fábio, revela-se certa insensibilidade em relação às condições de vida daqueles que nada têm de seu. Nesse sentido, a insensibilidade de Guida parece ser um fator a mais que reforça a impressão de que a sua generosidade é postiça, tendo como objetivo o mero exercício arbitrário do poder. Entretanto, se prestarmos atenção em uma segunda anedota que envolve a moça rica, poderemos perceber que a ingenuidade de suas travessuras, na verdade, escamoteia essa vontade de Guida em maltratar os outros pelo simples fato de poder fazer isso. Retome-se, para tanto, o logro que a moça prega no médico da família – “[u]m dos primeiros médicos da corte” (p. 65). Ele é chamado a altas horas da noite para atender Sofia, “que estava muito mal, a decidir, de uma moléstia do coração” (p. 66). Como o médico não conhecia todos os membros da família, só descobre que Sofia é a cachorrinha de Guida, quando está à beira do leito. Reduzido a médico de cão, a sua reação é surpreendente. Diz Fábio: “Se a graça fosse de qualquer outra pessoa, ele decerto não a suportaria; mas era de uma moça bonita. O velho assentou que o melhor meio de sair-se do caso era levá-lo em tom de galhofa...” (p. 67). Se a reação surpreende, a explicação de Fábio não

convence. O que parece estar em jogo é menos a beleza de Guida e mais a sua riqueza. A sequência dos acontecimentos parece provar isso. A receita prescrita pelo médico, fictícia, é enviada ao boticário que se vê em maus lençóis. Sem ter como aviá-la, fica desesperado, pois “a menina fez-lhe saber muito positivamente, que se não mandasse os remédios receitados pelo médico perderia a freguesia” (p. 67). Perceba-se, portanto, que há uma pressão financeira que faz o boticário manipular uma receita fajuta e o médico mais ilustre da corte calar-se diante de um insulto³³³. Por detrás das travessuras de menina, esconde-se uma rede de capricho, opressão e brutalidade, típica de nossa formação social. E é esse modo ambíguo de configuração do lastro histórico que dá forma e força ao enredo de *Sonhos d’ouro*.

6.5. Ricardo e Guida

Depois de todas essas considerações, não se pode deixar de observar que *Sonhos d’ouro* também é a história de amor entre Guida e Ricardo. Por essa perspectiva, a narrativa alimenta-se não só da tradição do romance realista burguês, que se pauta pela presença inexorável e problemática do dinheiro dentro das relações pessoais, como também da tradição do romance romântico sentimental em que o amor, apesar dos pesares, vence as adversidades e triunfa ao fim. Não é à toa que Olívio Montenegro, em *O romance brasileiro* (1938), observa, muito rapidamente e em tom de reprovação, que o poder narrativo de *Sonhos d’ouro* concentra-se em “minúcias sentimentais”: “E é, digamos com franqueza, um espetáculo torturante o de uma imaginação rica reduzida à miséria, baixando para uma observação superficial e mesquinha.”³³⁴.

Com efeito, se recuperarmos os principais lances que estruturam o enredo, é possível perceber a presença da convenção do romance romântico sentimental. A

³³³ Apesar da explicação inicial um pouco ingênua de Fábio, a personagem, ao tratar do juízo de Guida, afirma com muita lucidez: “Juízo tem ela; mas é juízo de moça rica, muito diferente do juízo de moça pobre. O velho Soares é uma máquina de fazer dinheiro; vive no escritório. A mulher, esta suporta a sua opulência como um cativo. Os outros filhos ainda estão no colégio. Quem há de usar daquela riqueza e da posição que ela dá senão Guida?” (p. 68-69). Perceba-se que a posição social determina a possibilidade das “travessuras” de Guida.

³³⁴ MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1938, p. 44 e 45.

começar pela aparição e caracterização de Guida no capítulo dois. O narrador, apesar da ironia que envolve todo o processo descritivo, vale-se da retórica que predomina nesse modelo narrativo. De uma alvura que escureceria “o mais fino jaspe”, a figura de Guida forma um quadro vívido e harmonioso com a vegetação local e o céu azul:

O vulto da moça, esclarecido por um raio do sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com um vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da névoa sutil que há pouco envolvia seu espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Delacroix através da ilusão diáfana de um diorama. (p. 55).

Essa retórica sentimental persiste ao longo do romance. Entretanto, a convenção romântica não se limita a esse único aspecto formal. Algumas situações narrativas que compõem o desenvolvimento do enredo remetem a esse mesmo universo estético-ideológico: a cena inicial em que Ricardo é flagrado por Guida aos beijos com a flor cor de ouro; a atitude galanteadora de Ricardo em descer o barranco íngreme para colher um ramo da mesma flor para satisfazer um desejo de Guida; ou ainda, a série de encontros fortuitos entre os dois protagonistas ao longo dos dez primeiros capítulos em que a mão do destino parece guiar os passos dos protagonistas. Talvez o aspecto mais emblemático da presença da convenção romântico-sentimental esteja no pós-escrito em que o narrador-autor conta o desenlace dos acontecimentos. Ricardo e Guida se casam, não sem antes protagonizarem uma cena em que há desmaios, declarações e beijos castos – isto é, o suprassumo dos lugares-comuns do romance romântico.

Só que há um travejamento áspero na utilização da convenção do romance sentimental que, combinado com a problemática do romance realista, encaminha o enredo de *Sonhos d'ouro* para outras veredas. Esse travejamento foi intuído, ainda que não devidamente compreendido, por M. Cavalcanti Proença. Segundo o crítico matogrossense,

[o] enredo é, até certo ponto, semelhante a outros por ele tecidos; a moça orgulhosa detesta o rapaz que a não corteja, porque a sua altivez não lhe permitiria humilhar-se diante dela; no fim, a prevenção recíproca se identifica como disfarce de amor, amor em estado de nebulosa, parecendo ódio. O moço Ricardo tem compromisso de noivado o que aumenta as penas de Guida e a tensão emotiva do leitor.³³⁵

³³⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Sonhos d'ouro*. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974, p. 91.

Ao observar que o amor entre os protagonistas está “em estado de nebulosa, *parecendo ódio*”, M. Cavalcanti Proença enuncia um aspecto fundamental para o desenvolvimento do enredo: um conflito cifrado entre Ricardo e Guida. Nesse sentido, recorde-se que os encontros ao acaso, apesar de remeter à convenção romântica (ou por isso mesmo), parecem incomodar a ambos nos primeiros capítulos. De sua parte, Guida o evita por meio de dissimulações. Em um dos encontros, por exemplo, ao procurar a flor cor de ouro e encontrar Ricardo ao pé do arbusto, a moça se encaminha para outra direção: “ou fosse espanto de ‘Edgar’, ou descuido da gentil amazona no governo das rédeas, ou qualquer outra circunstância, o lindo isabel ao passar em frente ao moço tinha-se desviado do caminho, penetrando no mato” (p. 89). Não é à toa que o rapaz se compara a uma borboleta preta (cf. p. 90). Já Ricardo a evita de modo sistemático, escondendo-se atrás de arbustos e árvores. Ele chega a sair em disparada, em uma cena muito cômica, na direção contrária em que estava Guida. O narrador-autor não oferece muitas explicações para o comportamento de Ricardo. Limita-se a comentar que “não fora um motivo distinto, suscetível de apreciação, o que atuara em seu espírito; porém unicamente certas repugnâncias que às vezes despertam em nosso espírito a respeito de um fato. É uma espécie de antipatia.” (p. 87). Remexida a composição, entretanto, podemos vislumbrar aquele conflito social e histórico entre ricos e pobres como elemento de motivação desse mal-estar recíproco.

Talvez a cena exemplar dessa tensão cifrada esteja no encontro do protagonista com a comitiva de Guida no capítulo quatro. Para tanto, retome-se o episódio. Ao cruzar com o grupo, Ricardo é atacado pela cachorrinha de Guida, “felpuda, muito alva, com brincos de ouro e uma coleira de veludo” (p. 79). A moça não parece muito interessada em resolver o contratempo e suas amigas estavam desejosas em ver Ricardo levar um tombo do cavalo. A situação era mais complicada ao moço do que poderia parecer à primeira vista: o caminho ficava entre um despenhadeiro e a montanha cortada a pique. Ou seja, como observa o narrador-autor, a troca das moças e a negligência de Guida poderiam ser fatais. Na ausência de intervenções mais enérgicas, Ricardo resolveu dar “largas à cólera do ‘Galgo’”: “[o] brioso cavalo juntou, e atirando-se para a frente de um salto, arremessou o couce. A cachorrinha foi cair no fundo do precipício, sem tempo sequer de soltar um gemido de dor.” (p. 80-81). Se o desfecho da situação é inesperado e causa um misto de desconforto e admiração ao leitor, dado o cunho violento da solução, não é menos chocante, quando percebida, a motivação que leva Guida a pôr em

risco a vida de Ricardo. Na manhã do mesmo dia, depois do primeiro encontro com Guida, Ricardo fica a par de todos aqueles caprichos da moça por meio das fofocas de Fábio. Ricardo não hesita em julgar severamente as travessuras dela como “comédias de mau gosto” por conta de toda a sua malícia de moça rica. Diz o narrador-autor em tom analítico:

a palavra grave de Ricardo, a opinião severa desse desconhecido, pronunciada com a calma e a firmeza da razão, traspassou a alma da moça de uma sensação desagradável. O olhar que ela deixou cair sobre os dois moços, foi de desdenhosa altivez; mas a eletricidade do lampejo bem indicava que o coração se confrangera, e o céu dessa alma pura se toldara. (p. 164-165).

Guida não só escuta a conversa como busca vingar-se na cena do precipício, pouco se importando com o que poderia acontecer a Ricardo. Trata-se, portanto, de uma punição que a moça tenta aplicar à insolência do rapaz. A desproporção entre a sua revanche e o que ela considera uma ofensa pessoal não só é gritante como aponta para o tom que pauta a relação entre os de cima e os destituídos. O episódio, nesse sentido, não só representa uma diversão de moças, mas também e fundamentalmente o que reconheceríamos hoje como um conflito de classe cifrado em que a violência, naturalizada entre as personagens, serve de mediação³³⁶.

A partir do capítulo seis, depois do galanteio de Ricardo em colher a flor cor de ouro em um barranco íngreme, as disposições da moça tomam outra direção. Não se trata mais agora de evitá-lo, mas de querer uma aproximação. Note-se, nesse sentido, que Guida se empenha para que Ricardo participe do jantar em sua casa. Para tanto, depois de uma manobra social junto a seu pai, a moça envia, em uma primeira tentativa, um criado para transmitir o convite. Frustrada a tentativa, ela se decide a pedir a intervenção de um de seus admiradores, por ser conhecido de Ricardo, para que o apresente em sua casa. Depois da insistência de Guida e de um lance da sorte, a moça consegue realizar o seu desejo. Estamos diante de uma vontade que não sabe o sentido da palavra “não”. Se, por um lado, o romance sugere que isso se deve ao fato de ela ser uma “criança” mimada, não se pode perder de vista, por outro, que essa vontade imperiosa está ligada fortemente a sua posição social: “Guida herdara do pai certa

³³⁶ Atente-se, nesse sentido, para a reação de Guida e a desenvoltura de Ricardo diante dessa barbaridade com a cachorrinha: “– Sem dúvida morreu! disse uma das moças./ - A culpa é dela. Se não fosse tão teimosa! observou Guida. Passando pelas senhoras, Ricardo cortejou:/ – Queiram desculpar, minhas senhoras; este cavalo é um provinciano; ainda não tem maneiras cortesãs./ À noite, antes de dormir, Fábio dava risadas gostosas ouvindo o episódio do passeio.” (p. 81). Só Mrs Trowsky, a governanta inglesa, parece ser a única personagem ficar horrorizada com a cena.

impetuosidade do desejo, que foi a origem da riqueza do capitalista, e devia exercer na vida da filha notável influência.” (p. 137). Decorre daí o caráter caprichoso que reveste a insistência de Guida. Diz o narrador-autor:

[...] O que fora até então uma lembrança delicada apenas, mudava-se em capricho.

Capricho? Quem não sabe o que é isso? A palavra o está dizendo. É a alma da mulher que se precipita sobre uma ideia, com a mesma temerária vivacidade e petulância da cabra selvagem a arremessar-se pelas arestas do despenhadeiro. (p. 139).

O leitor não se deve deixar enganar pela símile estabelecida entre o capricho da moça e a cabra selvagem. O desejo de Guida, que não aceita obstáculos, põe em cena o embate de forças sociais: de um lado, as suscetibilidades de Ricardo em sua condição de homem pobre e livre; de outro, o interesse de Guida, como moça rica, em ter os seus desejos realizados a qualquer custo. É interessante observar, entretanto, que o desejo caprichoso de Guida não se restringe a ter Ricardo como convidado para o jantar. Há uma motivação oculta nesse convite que revela, para a decepção de um leitor que queira uma história de amor, segundas intenções cujo teor, mais uma vez, remete a um conflito mais social que propriamente afetivo. No capítulo onze, em que Guida está se vestindo para o tão desejado jantar, o narrador-autor adentra a mente da personagem e expõe as intenções da moça:

O que estava bem gravado na alma de Guida, o que ela afagava em algum momento de cisma, não era o moço, não; mas cousa muito diversa. Era a linda flor agreste, a quem amava; era o formoso cavalo, que desejava ardentemente possuir, era finalmente a aquarela do álbum, que ansiava por ver. Ricardo não figurava nas recordações da menina, senão como um amigo da flor amada, como o dono do cavalo cobiçado, e o autor do desenho misterioso. (p. 167).

Esse é o primeiro grande golpe que a narrativa de Alencar aplica na convenção do romance sentimental. Os dez primeiros capítulos, que pareciam funcionar como preâmbulo a uma história de amor, são interrompidos pelas intenções pouco românticas de Guida e, justamente por serem interrompidos, revelam que o romance alencariano não se encaminha para um âmbito propriamente sentimental. Para se compreender o encaminhamento do enredo, retomemos um comentário do narrador:

Quando se devia esperar que os encontros românticos de uma moça rica e bonita com um mancebo pobre, mas de grande talento e nobre caráter, gerassem no coração virgem uma paixão poética e generosa; quando se podia contar com um idílio gracioso bafejado pelas auras suaves da Tijuca, perfumado pela fragrância das flores agrestes, embalado pelo canto das aves de envolta com o

murmúrio das águas, e aljofrado pelos orvalhos daquele céu azul, o romancista não acha mais do que um capricho de criança, uma curiosidade infantil, um desejo de menina travessa! (p. 169).

Voltamos aos caprichos de Guida. O que motiva a moça rica a querer aproximar-se de Ricardo não é qualquer intenção de ordem afetiva, mas o simples desejo em possuir o que é dele. Para tanto, Guida lança mão de algumas artimanhas para tentar manipulá-lo no jantar ofertado: “Era preciso não magoar o pudor da pobreza, não irritar as suscetibilidades de um espírito severo, para conciliar sua benevolência e obter a sua estima.” (p. 171). Trata-se de cálculos que não excluem certos galanteios por parte de Guida que indicam uma leve tentativa de sedução³³⁷. Essa substituição do afeto pelo cálculo e pelo capricho, que já é um golpe e tanto na convenção do romance sentimental, coloca no centro de *Sonhos d’ouro* um elemento pouco poético e ao mesmo tempo de grande poder mimético-fabulativo: a arbitrariedade dos desejos de Guida. Perceba-se que não há razões muito “plausíveis”, por assim dizer, para que a moça deseje, por exemplo, o cavalo de Ricardo. É unanimidade entre todos que o cavalo de Guida, Edgar, é o melhor animal que uma moça da moda poderia possuir. Se a explicação óbvia para a arbitrariedade de seus desejos está no caráter caprichoso de Guida, a implicação de sua arbitrariedade e capricho para a compreensão de sua relação com Ricardo não é tão clara assim e, portanto, merece ser explicitada: Guida deseja aquilo que o dinheiro não pode comprar (a flor cor de ouro, a aquarela e o cavalo³³⁸) e que está atrelado ao mundo subjetivo–afetivo de Ricardo. A arbitrariedade de seus desejos revela a intenção de possuir o que caracteriza Ricardo como sujeito. É como se Guida desejasse controlar um dos poucos âmbitos em que um homem pobre e livre consegue preservar a sua autonomia enquanto sujeito em uma sociedade escravocrata. Se levarmos em conta a altivez com que Ricardo trata Guida, o intuito da moça parece claro: reduzi-lo a mais um satélite que orbite em sua esfera de poder. Ela, inclusive, deseja transformá-lo em um quase-serviçal:

³³⁷ Diz o narrador, desculpando a ousadia de Guida por meio de sua retórica sentimental: “Dentro em pouco devia chegar à sua casa um mancebo, a quem ela encontrara por diversas vezes, e afinal abrira as portas de sua casa. Esse coração jovem, ardente, podia notar as identificações da alma da moça com a sua, expressas por uma combinação de cor ou pelo gosto de uma flor: aí estava a centelha da paixão, a faísca do incêndio que ela ia atear sem querer.” (p. 172). Essa previsão do narrador não acontece. Ricardo não cai de amores por Guida. O seu interesse pela moça, que não se sabe se é afetivo, só aparece após o pedido de casamento feito por ela.

³³⁸ Recorde-se, nesse sentido, que, ao contar para Ricardo o seu desejo em ter o Galgo, o rapaz exclui a possibilidade de vendê-lo: a única opção seria ofertá-lo como presente. Para tanto, ver o diálogo entre os dois nas páginas 243 e 244.

Desde que se estabelecessem relações com o moço, podia ela satisfazer sua curiosidade de ver a aquarela, preparava a aquisição do lindo animal, *e teria um cavaleiro destro para dirigi-la no caso de ser o “Galgo” fogoso demais para montaria de senhora*; finalmente conversaria sobre a flor querida, com alguém que também a amava. Mais tarde, quem sabe? Saberla a história daqueles beijos ardentes; mas isso era de menos importante; já pertencia à imaginação e não ao coração. (p. 168-169) (grifo meu).

Note-se, portanto, que o conflito cifrado entre Ricardo e Guida – a nebulosa que parece ódio, apontada por M. Cavalcanti Proença – alimenta-se do embate entre a vontade de um grande em reduzir o outro, que nada tem de seu, ao seu campo de ação e influência (a uma propriedade sua, no limite) e o esforço dos desvalidos em manter autonomia e independência frente a vontades imperiosas. A convenção do romance sentimental, nesse sentido, reveste, no plano do enredo, uma problemática entre os protagonistas que remete à realidade social e histórica do país. Por trás de uma potencial história de amor, dormita a História.

Para que esse conflito central entre os protagonistas fique claro, detenhamo-nos no episódio do passeio à Vista Chinesa, que se estende do capítulo quatorze ao dezoito. Depois de manipular a situação de modo a conseguir fazer o passeio montada no Galgo, Guida e sua comitiva partem em direção ao lugar combinado. Dentre os vários acontecimentos que ocorrem ao longo do caminho, e que retardam o desenvolvimento do enredo, interessa-me destacar a ação principal que o narrador insiste em encarar como mais uma das travessuras de Guida. Ricardo mantém-se muito preocupado com a moça, pois o Galgo é um cavalo arisco e muito agitado. Depois de uma série de advertências, Guida resolve-se, em um ímpeto de desafio e zombaria, a testar o cavalo em um galope. Monta-se, como bem observou M. Cavalcanti Proença, uma cena de cinema: Ricardo sai em disparada atrás de Guida, pois, aparentemente, ela perdeu o controle do animal e ruma direto para o precipício. O ponto central do episódio é que se trata de pura encenação de Guida. Ela não só estava fingindo o descontrole como demonstrou, na hora certa, muita habilidade no modo de refrear o cavalo e conduzi-lo para longe do despenhadeiro. Estamos diante de mais uma das travessuras de Guida. A reação de Ricardo, entretanto, é muito diversa dos demais personagens que foram vítimas de comportamentos semelhantes:

Não é nada agradável sair-se a passeio, e ter-se de assistir a uma catástrofe. Se me houvesse convidado para uma representação equestre à borda de um precipício, eu por certo não me acharia aqui; *e sobretudo não concorreria de alguma forma para estas brilhanturas*. (p. 217) (grifo meu).

Ricardo deixa bem claro que não gostou de ser feito de bobo. Entretanto, ao mencionar, de modo cifrado, que não emprestaria seu cavalo para semelhante farsa, o rapaz atea fogo no barril de pólvora. Guida irrita-se por Ricardo ter mencionado o empréstimo, sugerindo que se tratava de um obséquio, como de fato é³³⁹. O primeiro movimento da irritação é lembrar que ela, moça rica e bem nascida, não precisa de favores de um rapaz pobre:

Quer dizer que não me emprestava o seu cavalo? Então pensa que eu precisava dele para atirar-me da ladeira abaixo, se me viesse à fantasia experimentar essa emoção? Está enganado. Para isso preferia “Edgar”, pois com sua fleuma britânica, só obrigado por mim ele se precipitaria, mas friamente, como um cavalo que se respeita; e não desastrosamente, e às cegas, como o seu “Galgo”, que não tem maneiras. (p. 217-218).

A ira de Guida não para por aí. Depois de demarcar as posições sociais, a moça ironiza a suposta pretensão de Ricardo em cortejá-la. O comentário vai fundo, é acre e revela os móveis históricos da ação:

Pensa o senhor que tendo-o convidado para um passeio, era eu capaz de dar-me ao desfrute de correr um perigo qualquer, como por exemplo, o de atirar-me da montanha abaixo, para que o senhor, como um herói de romance, chegasse a tempo de salvar-me? Pois saiba que nada me aborrece tanto como esses romantismos, já tão vistos e corriqueiros. Além de que seria incômodo para nós ambos: o senhor teria de suportar todo o peso da minha gratidão; e eu teria de combater a cada instante os escrúpulos de sua modéstia e delicadeza. Imagine o agradável divertimento que teria cada um de nós, o senhor, esmagado pela minha riqueza e generosidade, eu, crivada pelos espinhos de sua dignidade. Ao cabo de um mês não nos poderíamos ver; e faríamos um do outro a mais triste ideia. (p. 218).

Perceba-se que essas palavras, acompanhadas por “um olhar impaciente” e por chicotadas nos “largos rofos da saia de montar” (p. 219), exprimem com todas as letras as tensões sociais que movimentam o enredo do romance. A ira da moça enuncia a brutalidade, humilhação e opressão que estavam silenciados, por exemplo, no auxílio financeiro à família de Simeão ou na brincadeira com o médico e o boticário. Guida, ao se sentir afrontada pelo comentário de Ricardo, não só mostra ao rapaz com quem ele está falando (“Sou filha de banqueiro, e deram-me educação britânica”), reduzindo-o à condição de zé-ninguém, como revela, com muita ênfase, o disparate de um romance entre eles. E é ao chamar a atenção para esse disparate que se pode perceber que a discussão não exprime somente a brutalidade simples de Guida em relação aos mais

³³⁹ O empréstimo do cavalo é claramente enquadrado como um favor de Ricardo para com Guida. Lembre-se, nesse sentido, das palavras do narrador-autor: “Causava-lhe tão íntimo prazer a circunstância de poder ele, um pobretão, prestar um obséquio no meio daquela sociedade cosida a ouro” (p. 203).

pobres. Enunciam-se também e principalmente os entraves para um enlace amoroso entre os protagonistas. Guida percebe claramente que a desigualdade econômica gera, no plano sentimental, generosidade e suscetibilidade – esta parecendo *desmedida* para os mais ricos, aquela parecendo *pesada* aos mais pobres. O enlace amoroso entre uma moça abastada e um rapaz humilde se reveste, nesse sentido, de impasses históricos gerados pelo mecanismo do *favor*: a natural lisonja da moça se transforma em um “peso” de gratidão para Ricardo; a “modéstia” e “delicadeza” dele tornam-se escrúpulos a serem duramente combatidos por Guida. Ocorre, entretanto, que os dois ficam juntos ao final. Para compreender como esses impasses sociais e históricos são superados pelos protagonistas e pelo narrador-autor, detenhamo-nos em um último aspecto importante do romance.

6.6. A hipocrisia de Ricardo

Mesmo depois de toda a grosseria, Ricardo, que se mostra muito suscetível no início do romance, parece não dar o devido peso à petulância e brutalidade das palavras de Guida. É verdade que ele se resolve a abandonar o grupo e seguir sozinho para casa. Note-se, entretanto, que as razões que o rapaz enuncia para tomar tal decisão não estão fundamentadas no desrespeito perpetrado por Guida. Ricardo, ao contrário de criticar o comportamento da moça, sente-se como que culpado pela briga: “[i]mbecil, porque me falta o jeito para explorar as boas relações com um milionário; grosseiro, porque não aplaudo à esperteza de uns, ao descaro de outros, e finalmente aos caprichos de uma menina presunçosa e mal-educada.” (p. 226). Embora reconheça o estouvamento de Guida, Ricardo não formula uma crítica mais profunda ao sistema que fundamenta a brutalidade, humilhação e opressão das relações pessoais. Ele se limita a um discurso moralizador, muito moldável às demandas do contexto, que não teme em ceder frente a uma aparente gentileza da protagonista. E, com efeito, é o que ocorre: ao perceber que Ricardo pretendia abandonar o grupo, Guida volta em busca dele, reconhece ser uma moça estouvada, *não pede desculpas* e tudo volta às boas entre eles a ponto de Ricardo,

muito preocupado em agradá-la, aceitar jantar na casa do comendador Soares³⁴⁰. Diz o narrador-autor ao invadir a mente do protagonista:

Refletiu que se persistisse em retirar-se naquele momento, deixaria no espírito da moça a convicção de o haver ofendido, e o desgosto que sempre causa a suspeita de ter decaído da estima de um homem sisudo.

Que necessidade tinha de humilhar essa moça, de quem afora um instante de contrariedade naquela manhã, só recebera amabilidades e delicadezas? Eram mais algumas horas de constrangimento, que lhe custava essa condescendência. (p. 238).

O conflito perde a força, dilui-se em amabilidades e transforma-se em um ocasional “instante de contrariedade”. Por aí, pode-se perceber que Ricardo está pouco disposto à crítica e ao conflito. Ele nem sequer problematiza o comportamento seguinte de Guida nesse episódio de reconciliação. Logo na sequência, ela comete mais uma de suas impertinências: maltrata Benício por tentar bajulá-la. A cena é cômica, mas, ao mesmo tempo, muito reveladora das disposições de Guida em manter o mando e de Ricardo em manter-se alheio à brutalidade em nome da boa convivência.

A reação de Ricardo diante dos insultos de Guida revela a necessidade social e histórica dos homens pobres e livres de manterem-se maleáveis diante das situações de conflito. Perceba-se, nesse sentido, que há um descompasso muito gritante, ao longo do romance, entre os valores morais enunciados por Ricardo, principalmente em suas conversas com Fábio, e o seu comportamento diante das situações de conflito social. Recorde-se, por exemplo, do modo pelo qual o rapaz interpreta o comportamento de Guida em relação à família de Simeão. Depois de criticá-la severamente a Fábio – crítica esta que resultará na cena em que o cavalo dá um coice em Sofia –, Ricardo presencia o momento em que Guida diverte-se em destruir os pertences da família de Simeão e recompensa-os com um polpudo ressarcimento financeiro. Embora perceba certa ambiguidade nas ações de Guida, Ricardo apaga a brutalidade do episódio e reconhece “um fundo de bondade” nas “travessuras” da moça. Trata-se do mesmo apagamento que Ricardo realiza no episódio do passeio à Vista Chinesa. Esse raciocínio, que abandona temporariamente os seus fortes valores morais, parece ser resultado de uma perspectiva que valoriza o bem que nasce do mal: Guida é generosa com a pobre família, apesar de humilhá-los; gentil e atenciosa com ele em meio à

³⁴⁰ Guida não dá ponto sem nó. Ao fazer as pazes com Ricardo, ela tem em vista realizar os seus três desejos: comprar o Galgo, descobrir a história por detrás da flor cor de ouro e obter o desenho. Nenhum deles é realizado – embora Ricardo conte uma vaga história sobre a flor. (cf. capítulo 19).

sociedade que se reúne em sua casa, apesar de não hesitar em maltratá-lo. É como se, nas somatórias e subtrações, o rapaz se sentisse satisfeito com o saldo positivo da equação para aqueles que nada têm de seu. O descompasso entre os valores morais de Ricardo e suas ações é resultado, portanto, de sua *tolerância* frente às iniquidades sociais na medida em que a parte mais fraca, apesar das humilhações e constrangimentos, consiga conquistar ou manter o mínimo necessário para a sua existência enquanto sujeitos autônomos – direito à remuneração por danos materiais no caso da família de Simeão, distinção social em meio à turba de parasitas no caso de Ricardo. Diante da manutenção de uma autonomia pessoal, muito relativa e precária, os valores morais de Ricardo silenciam a ponto de fazê-lo, aos olhos do leitor, um personagem aparentemente pra lá de cego à conjuntura dos problemas sociais.

Essa *tolerância* do protagonista guarda, por vezes, muito de hipocrisia. E isso se deve porque, como observei páginas atrás, Ricardo encarna o discurso da moral burguesa. A lógica de esse discurso, que estabelece as premissas para a ascensão social, encontra impeditivos sociais e históricos para a sua articulação prática. A sociedade brasileira escravocrata, como nos ensina Roberto Schwarz, inviabiliza os corolários da ideologia burguesa que sustentam o discurso moralíssimo de Ricardo. Desse modo, os valores morais do rapaz, em certo sentido, giram em falso, pois são, nessa perspectiva, “ideologia de segundo grau” – ou, para usarmos de uma expressão do próprio romance, “trastes de pobre” (p. 62). Por aí, pode-se adivinhar, como sugeri no episódio da discussão com Guida, que o descompasso entre a ação e o discurso de Ricardo é um elemento constante ao longo do romance. Esse descompasso assume, no plano da ação, formas diversas. Pode tomar, por exemplo, a feição de *paralisia social*, que impede Ricardo de interagir com a casa de Soares em alguns momentos. Superada a paralisia, esse descompasso assume, geralmente, a forma do *discurso de tolerância*, desde que haja compensações. Em momentos-chave, entretanto, esse discurso resulta em *hipocrisia*. Não se pode deixar de observar, nesse sentido, que os limites entre tolerância e hipocrisia no romance são muito tênues e difíceis de serem demarcados. Isso se deve, como bem observou Roberto Schwarz sobre o discurso de Aurélia em *Senhora*, ao fato de a “hipocrisia, complexa por definição, combina[r]-se à pretensão de exemplaridade própria desta esfera [do discurso da moral burguesa], e à de espontaneidade, própria ao sentimento romântico”³⁴¹ – as duas principais características

³⁴¹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 33.

dos valores pessoais de Ricardo que, como estou tentando sugerir, não conseguem se sustentar ao longo do romance no plano das ações pessoais.

Talvez o episódio que exemplifique de modo cabal a hipocrisia do rapaz seja o jantar em que Soares recebe a comenda da Ordem da Rosa. Recupere-se, para tanto, as informações básicas para se compreender esse momento do romance. Após romper com o visconde da Aljuba, o banqueiro é vítima de ataques na imprensa carioca. Esses ataques versam sobre o seu pseudo-título de comendador, que, como nos informa o narrador-autor, foi atribuído pela sociedade, “quando a riqueza de Soares tornou-se sólida e incontestável”: “[o] público soberano entendeu que um homem tão recheado de ouro não podia existir sem que fosse ao menos comendador” (p. 179-180). Para combater as investidas do visconde, o barão de Saí resolve-se, então, a comprar o título para o amigo por quatro contos de réis. A reação de Soares, que gostava de acentuar sua origem humilde para enfatizar ainda mais a sua ascensão social, explícita, sem hipocrisia, o *arranjo* feito pelo amigo:

Meus amigos. Isto nada vale por si, disse com o chasco habitual, pondo o dedo na venera; nada, nem como comenda, nem como joia. Como “comenda”, é uma “encomenda”, que já não “recomenda” a ninguém. Como joia, eu tenho no coração do meu velho João, e dos amigos aqui presentes, um diamante de melhor água e quilate do que qualquer destes. Mas a intenção, essa é um tesouro; é a alma de um homem honrado e amigo dedicado. (p. 311).

Reina uma comoção geral. A situação pedia que alguém entre os amigos de Soares tomasse a palavra para exprimir a satisfação de todos os convidados. E é aí que ocorre o lance surpreendente: o responsável pelo discurso elogioso não é nem o Dr. Nogueira, a quem alguns consideravam “o homem do momento”, nem um dos capitalistas ali presentes, amigos do banqueiro, mas sim o pobre e jovem bacharel: “Foi então que Ricardo exaltando-se com aquela cena onde vibravam as cordas mais nobres e generosas do coração, ergueu-se num assomo de entusiasmo, e sua voz sonora, palpitando aos impulsos do sentimento, arrebatou a atenção geral.” (p. 312). A surpresa transforma-se em curiosidade na medida em que o narrador-autor encerra o capítulo abruptamente, sem revelar o conteúdo do discurso para o leitor.

A passagem é complexa e exige que se reconheçam alguns movimentos para apreender-se o seu tanto de hipocrisia. Em uma primeira leitura, pode-se atribuir um sentimento espontâneo à iniciativa de Ricardo. A comoção coletiva o impeliu a aplaudir e elogiar a consolidação social de um homem que de pobre-diabo tornou-se o sujeito

mais rico do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, Ricardo está de acordo com os seus valores morais que não fazem com que ele seja “desses homens que ostentam um desprezo fingido pelo dinheiro e odeiam os favoritos da fortuna”: “Ao contrário, quando a riqueza é honestamente adquirida, eu a respeito e estimo, porque representa a meus olhos o fruto, tão legítimo como brilhante, do trabalho” (p. 149). O leitor atento já adivinha o imbróglio entre esse discurso e a ação do rapaz: ocorre que, como tentei demonstrar anteriormente, nem o trabalho gera riqueza para o indivíduo, nem a fortuna de Soares pode ser considerada como “honestamente adquirida”. Nesse sentido, ao aplaudir e discursar no jantar de Soares, Ricardo não está de acordo com os seus valores morais. Ele incensa algo que ele reprova: portanto, é um hipócrita. Estaria de acordo com quais valores, então? Abre-se um campo para especulações, mas não me parece de todo descabido sugerir que Ricardo encontra a oportunidade para angariar a simpatia dos *de cima*, se não agradecer *indiretamente* as bênçãos já alcançadas. Lembre-se, nesse sentido, que, sem mais nem menos, Ricardo começou a receber novos clientes depois que passou a frequentar a casa de Soares. De todo modo, a posição secundária do rapaz em meio aos convidados do novo comendador não só não permitia que ele tomasse a palavra, como, ao fazê-lo, torna-se aquilo que ele mais detestava: um bajulador. E nesse ponto é inevitável lembrarmos a continuação da passagem moralizadora de Ricardo acima transcrita para avaliar o tanto de hipocrisia que o gesto carrega: “mas em caso algum lhe sacrificarei minha dignidade; não me farei cortesão dessa [das fortunas honestamente adquiridas] como de qualquer outra grandeza da terra. *O lisonjeiro para mim é um eunuco moral.*” (p. 149) (grifo meu).

Essa passagem demonstra que a hipocrisia caminha de mãos dadas com a moralidade/suscetibilidade de Ricardo. Entretanto, para não perdermos de vista a complexidade do romance, não se pode deixar de observar que essa mesma hipocrisia, vista de outro ângulo, é mais um caminho – como a *leviandade* e *cinismo* de Fábio ou o *servilismo* de Benício também o são – pelo qual um homem pobre e livre pode prosperar na sociedade brasileira escravocrata. Perceba-se, nesse sentido, que, a seu modo, Ricardo busca a proteção dos mais ricos ao longo do romance. Lembre-se, por exemplo, que o rapaz tenta, inicialmente, travar relações com o Dr. Nogueira, “cujo nome já conhecia pela reputação de talento que o cercava” (p. 251) e aceita com muito prazer o charuto e a conversa que o aspirante a deputado lhe oferecera em um dos jantares na casa de Soares. É por esses intuitos de angariar simpatia, parece-me, que

podemos compreender o discurso de tolerância de Ricardo para com as travessuras brutalizadoras de Guida. Por essa perspectiva, a hipocrisia se reveste também de um sentido positivo: ela permite que o protagonista tenha chances de ascender socialmente sem que para isso tenha que ser servil como Benício ou leviano como Fábio. É um caminho que preserva as suas suscetibilidades pessoais, permite-lhe manter valores morais enobrecedores e, ao mesmo tempo, o projeta socialmente. A hipocrisia de Ricardo é tão significativa para construção do enredo que, por seu caráter de dissimulação e desconversa, parece funcionar como parte do princípio narrativo do romance.

6.7. A escrita dissimulada

Talvez uma das características mais evidentes de *Sonhos d'ouro*, principalmente quando comparado aos romances mais famosos do autor, como *O guarani*, seja certa lentidão no desenvolvimento da ação. Em parte, essa lentidão pode ser atribuída ao comportamento do narrador-autor, já comentado no início do presente capítulo, de interromper a narração para comentar os acontecimentos, interpretar os sentimentos das personagens e inserir descrições geográficas, informações históricas ou reflexões estéticas. Nesse sentido, essa lentidão está relacionada à presença da instância narrativa típica do romance oitocentista, cujas raízes remontam, como já observaram os principais teóricos sobre o foco narrativo, às origens do gênero romance³⁴². A morosidade em *Sonhos d'ouro*, porém, não pode ser atribuída somente a essa técnica narrativa. O que parece contribuir, em grande medida, para o retardamento dos acontecimentos no romance é a presença intensa de ações secundárias, que, em um primeiro momento, parecem ser pouco importantes para a construção da narrativa. Note-se, nesse sentido, (a) o cuidado com que o narrador-autor apresenta as personagens secundárias (Soares, barão do Saí, Benício, visconde da Aljuba, etc.); (b) a atenção, revelando certo prazer pessoal, com que ele narra, por exemplo, os cômicos acontecimentos envolvendo Mrs. Trowshy e o Sr. Daniel; ou ainda (c) o seu interesse em cenas como o almoço no sítio

³⁴² Faço referência, principalmente, às considerações teóricas de Henry James em seus prefácios, de Percy Lubbock em *A técnica da ficção* (1921) e de Norman Friedman em seu famoso artigo “O ponto de vista na ficção”.

de D. Joaquina ou os hábitos na casa de D. Leonarda, avó de Guida. A presença intensa de personagens e ações secundárias como objeto de interesse do narrador-autor revela um segundo aspecto formal importante de *Sonhos d'ouro*. Perceba-se que o romance utiliza não só uma técnica narrativa de longa duração na história do gênero, a onisciência autoral intrusa, como incorpora, para falarmos com Franco Moretti, um procedimento central do romance realista recém-consolidado àquela altura: a predominância dos “preenchimentos” em detrimento das “bifurcações” – estas, segundo o autor italiano, “[são] um ‘possível’ desdobramento da trama”; aqueles, que nos interessam no momento, “não, [são] aquilo que acontece entre uma mudança e outra”. Ou como definiu Roland Barthes a quem Franco Moretti tomou os conceitos como sugestão:

Para que uma função seja cardinal [para que seja uma bifurcação], basta que a ação a que se refere abra (ou mantenha aberta, ou feche) uma alternativa que tem certas consequências para a sequência da história [...]. Entre duas funções cardinais é sempre possível dispor algumas notações subsidiárias, que se aglomeram em torno a um núcleo ou a um outro sem modificar as alternativas que foram apresentadas [...]. Essas catálises [ou preenchimentos] continuam a ser funcionais [...], mas a funcionalidade delas é atenuada, unilateral, parasitária.³⁴³

A presença das ações secundárias – ou se preferirmos: dos preenchimentos – é decisiva para a construção do romance de Alencar. Pode-se dizer, em linhas gerais, que elas têm dupla função narrativa: por um lado, reforçam o comportamento intrometido do narrador-autor, pois facilitam a ele tanto realizar uma série de guinadas ao logo da narração, encaminhando o desenvolvimento do enredo pelas veredas que bem entender, como, de modo complementar às guinadas, subordinar os demais elementos formais (tempo, espaço, personagens) à sua voz; por outro, essas mesmas ações secundárias criam as condições para o aparecimento da matéria social e histórica sobre a qual me debrucei nas páginas anteriores – o *nosso* cotidiano, para seguirmos o raciocínio de Franco Moretti. O esforço em deter-se em personagens secundárias e acontecimentos menores, nesse sentido, permite que emergja do mundo ficcional a realidade histórica e social do país. É pelas ações secundárias que podemos perceber o drama dos homens pobres e livres que contamina todo o enredo. Note-se, portanto, que podemos afirmar, sem intenções retóricas, que, do ponto de vista técnico, o velho (o narrador-autor do

³⁴³ MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 826. O texto de R. Barthes, que serve de base para a reflexão inicial de F. Moretti, pode ser encontrado em: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

romance romântico) e o novo (os procedimentos de preenchimento do romance realista) se combinam para a construção formal de *Sonhos d'ouro*.

A articulação interna entre essas duas técnicas revela não só a unidade artística como o princípio formal do romance. O movimento é complexo e precisa ser escandido. Observe-se, em primeiro lugar, que a chave dessa articulação está no modo pelo qual o narrador-autor se utiliza das ações secundárias para narrar a história de Ricardo e Guida. Digamos que, em linhas gerais, ele *alterna* a ação principal e os subenredos ao longo do desenvolvimento do romance – além, é claro, de inserir suas digressões geográficas, históricas, etc. em alguns momentos específicos da narração. O resultado final dessa alternância para a composição é o já referido efeito de retardamento do enredo, fazendo do romance algo difuso, uma vez que a ação principal é interrompida sistematicamente pelo narrador-autor para dar espaço a outros âmbitos da fabulação, âmbitos estes secundários, por vezes *muito* secundários. Note-se, entretanto, que há uma lógica interna por detrás dessas alternâncias. O narrador parece suspender a ação principal toda vez que se criam tensões sociais entre os protagonistas de modo a evitar, como Ricardo, a formulação *direta* de críticas ao sistema de relações sociais. Nesse sentido, é interessante recuperar, por exemplo, aquele episódio em que Ricardo e Guida brigam por conta de mais uma das “travessuras” da moça. O auge da discussão, que faz com que Ricardo mantenha-se calado para encerrar de vez o conflito, é seguido por um corte abrupto e amenizador da tensão pelo narrador-autor: surgem a figura obsequiosa de Benício e a descrição da paisagem natural que se descortina aos olhos das personagens (o Pão de Açúcar, o Jardim Botânico, o Corcovado). E não só isso: a distensão do conflito se completa com a cena, um tanto prosaica, em que as personagens gravam as suas iniciais nos bambus que fazem parte da vegetação local.

Esse tom de desconversa do narrador-autor é construído com base em outros dois procedimentos narrativos: o *silenciamento* e a *ambiguidade*. Retome-se, a título de exemplo para compreender o primeiro, aquele episódio muito constrangedor para quem não quer desfazer ilusões e por a mão em feridas sociais: a cena do jantar em que Ricardo – traindo, em certo sentido, os seus valores morais – faz o elogioso discurso em homenagem ao recebimento da comenda pelo banqueiro Soares. O narrador-autor, diante da hipocrisia de seu herói, encerra o capítulo sem revelar o conteúdo do discurso; o que permite a ele evitar, por um lado, de comentar o comportamento duvidoso de Ricardo e, por outro, abordar diretamente as forças sociais que estão em jogo nesse

episódio. É um silêncio, portanto, que *como técnica* diz muito. O segundo procedimento narrativo, a ambiguidade, pode ser percebido em vários momentos do romance – ao contrário do silenciamento, que é um recurso utilizado pontualmente. Ao assumir uma posição distanciada em relação às personagens, o narrador-autor tende a escolher as palavras de modo a neutralizar juízos morais e críticas sociais. É o caso do uso da palavra “travessura” – e de seus derivados semânticos – para nomear o comportamento caprichoso, brutal e volúvel de Guida. Essa lábria narrativa, que se escora em um decoro retórico-afetivo, está presente nos episódios anteriormente comentados em que surgem os principais conflitos sociais do romance. Relembre-se: Guida é uma moça generosa, mas maltrata a família de Simeão; a sua alma é pura, mas ela não hesita em por em risco a vida de Ricardo por sentir-se afrontada; as suas travessuras são inocentes, mas humilham e oprimem os envolvidos. O processo de narração, assim como Ricardo, tenta evitar o conflito social pelo uso das boas palavras ou cortes abruptos, criando zonas de incertezas sobre como se devem interpretar essas e outras passagens.

Desconversa. Silenciamento. Ambiguidade. Pode-se somar a essas três técnicas narrativas de desfazer tensões sociais um último procedimento que reforça o comportamento esquivo do narrador-autor. Não deixa de ser muito estranho que uma instância tão centralizadora e opinativa abstenha-se de criticar Guida e seus caprichos ou de denunciar o caráter escuso de enriquecimentos repentinos como de Soares e do barão de Saí – ainda mais se lembrarmos que esse mesmo narrador-autor é irônico em suas descrições caricaturais com figuras como o Sr. Benício e o visconde da Aljuba. É curioso, em outras palavras, que Alencar tenha escolhido um narrador centralizador para elaborar uma escrita cheia de silêncios, desconversas e ambiguidades narrativas. Se comparado com as principais características da técnica escolhida e com o uso que o romance brasileiro fazia dessa mesma técnica na época³⁴⁴, essa isenção da instância narrativa exige do romancista um uso diferenciado e próprio da onisciência autoral intrusa. Esse uso diferenciado está ligado a um complexo manejo da *focalização* ao longo da narração. A ausência de asserções moralizadoras no episódio de humilhações, violências e recompensas envolvendo a pobre família de Simeão, por exemplo, deve-se ao fato de o narrador-autor aderir, em grande medida, à perspectiva de Ricardo, que,

³⁴⁴ Para tanto, compare-se, por exemplo, o narrador-autor de Alencar com o narrador de Franklin Távora em *O Cabeleira* (1876) ou com o narrador de Teixeira e Sousa em *O filho do pescador* (1843). O jogo irônico que permeia a prosa alencariana cede espaço a uma narração que tenta fechar interpretações, isto é, que não joga conscientemente com ambiguidades e silenciamentos.

como tentei indicar, ameniza o conflito social ali posto. Com isso, o narrador-autor escora-se na interpretação do protagonista, esquivando-se de emitir os seus juízos de valor – o que significa dizer também que incorpora no processo mesmo de narração a conviência, tolerância, hipocrisia, em suma, a *dissimulação* constitutiva do modo de ser de Ricardo frente aos conflitos sociais.

Não me parece equivocado afirmar, então, que o comportamento do narrador-autor em evitar o enfrentamento direto dos conflitos sociais demonstra não só que o seu processo de escrita incorporou um mecanismo social essencial para os homens pobres e livres, como o transformou em técnica narrativa – isto é, em princípio da composição. Com efeito, a *dissimulação narrativa* parece ser o princípio formal de *Sonhos d'ouro* – e não só porque essa dissimulação retém uma estrutura social e histórica reconhecível, mas também porque é elemento estrutural da forma literária. Perceba-se, nesse sentido, que a escrita dissimulada tenta articular os dois andamentos internos do romance: de um lado, encontra-se o esforço do narrador-autor em contar a história de amor entre Ricardo e Guida, ou seja, de aproximar *Sonhos d'ouro* ao modelo do romance sentimental; de outro, encontram-se as ações das personagens que, além de não parecerem dispostas ao enlace amoroso, protagonizam muitos episódios em que os conflitos sociais e históricos afloram o tempo todo. A escrita dissimulada do narrador-autor funciona, nesse sentido, como uma *ponte* para unir os dois movimentos e, ao mesmo tempo e de forma complementar, um *corretivo* para apagar os conflitos sociais que impedem, no plano do enredo, a união dos protagonistas e, no plano da estrutura, a harmonização do discurso retórico-sentimental do narrador-autor com as ações conflituosas das personagens.

Em um primeiro momento, essa escrita dissimulada pode parecer uma prova irrefutável de que, como já foi observado por nossa tradição crítica, a prosa de Alencar é essencialmente conservadora³⁴⁵. De fato, o narrador-autor, ao tentar harmonizar o modelo do romance sentimental à matéria social historicamente conflituosa, tenta manter a unidade entre as duas lógicas ético-sociais incompatíveis que movimentam a intriga. O esforço do narrador-autor em contar a trajetória de ascensão social de Ricardo, que de moço pobre passa a escolhido da moça mais rica do Rio de Janeiro,

³⁴⁵ Para compreender-se a força dessa formulação sobre o romance de Alencar, remeto o leitor a dois ensaios cujos autores são muito diferentes em suas posições teóricas: “Liderança e hierarquia em Alencar”, de Silvano Santiago e o já mencionado “A importação do romance e suas contradições em Alencar” de Roberto Schwarz.

exige que se dissimulem as forças sociais em jogo de modo a preservar a posição de protagonistas que Ricardo e Guida ocupam. Ou seja: para sustentar o modelo do romance sentimental, o narrador-autor tenta escamotear, a partir das técnicas narrativas acima mencionadas, tanto o caráter caprichoso e volúvel de Guida como a brutalidade, humilhação e opressão a que Ricardo está sujeito, bem como as atitudes, nem sempre coerentes com o seu discurso moral, que ele precisa tomar para que a sua ascensão social se efetive. Perceba-se que são, para falarmos com Roberto Schwarz, “dois efeitos-de-realidade”³⁴⁶ incompatíveis. De um lado, estão os valores da moral burguesa, inseridos no próprio modelo do romance sentimental e que alimentam o sentimento de dignidade e as suscetibilidades de Ricardo; de outro, estão as manobras necessárias que os sujeitos pobres e livres em uma sociedade escravocrata precisam fazer de modo a conquistar a benevolência e proteção dos ricos. São duas lógicas que, por serem incompatíveis, exigem do protagonista alguns comportamentos maleáveis, que imprimem dissimulação, contradição e hipocrisia em suas ações, e fazem com que o narrador-autor adote uma escrita dissimulada para que o protagonista ascenda socialmente, sem que com isso deixe de ser herói da narrativa. Se retomarmos um comentário muito importante de Roberto Schwarz sobre *Senhora*, poderíamos inclusive aventar a hipótese de que esse “revezamento de pressupostos incompatíveis” faz com que Alencar, ao incorporar o modelo do romance sentimental, não elabore em *Sonhos d'ouro* uma crítica à ordem do favor por ser seu “admirador e amigo”: “Alencar adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro por apreço pela modernidade”³⁴⁷. O resultado estético, nessa perspectiva, seria não só uma prosa conformista, como precária, pois a desproporção e incongruência tomariam conta de sua fatura.

O fundo conservador do pensamento e do comportamento de Ricardo parece bem evidente e, nesse sentido, nossa tradição crítica não parece totalmente equivocada em ver no romance de Alencar forças conservadoras – ainda mais porque o narrador-autor, por vezes, cola-se à perspectiva do rapaz de modo a evitar analisar os conflitos sociais e emitir opiniões críticas. Entretanto, não me parece que o romance, em sua totalidade, consolida esse conservadorismo, pois a narrativa parece demonstrar não só uma lúcida consciência sobre as forças sociais e históricas que estão em jogo para a

³⁴⁶ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 44.

³⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 44 e 45.

escrita, e que são negadas à obra alencariana pelo crítico marxista, como elabora uma visão crítica que precisa ser recuperada. É preciso considerar, nesse sentido, uma dimensão importante do romance: *a ironia*. Note-se, pelo exposto até aqui, que a escrita dissimulada, ao contrário do que o esforço do narrador-autor indica, coloca em primeiro plano não só os conflitos pessoais como os mecanismos sociais que fazem a mediação entre pobres e ricos. O princípio formal do romance, então, não pode ser reduzido unicamente ao movimento de apagamento dos conflitos, mas deve ser considerada também a incorporação de um segundo movimento, que explicita o que se quer apagar, revelando a dinâmica interna da narração: dissimula e escancara. De um lado, o narrador-autor se esforça em construir uma narrativa amena, isenta de conflitos sociais, que permita inseri-la na convecção do romance romântico; de outro, os acontecimentos e as ações das personagens desfazem o discurso do narrador, fazendo com que *Sonhos d'ouro*, como observou Brito Broca, aproxime-se do romance realista. A complexidade da obra não está somente no descompasso entre o que diz o narrador e o que acontece na narrativa, mas também no gesto proposital de alimentar esse duplo movimento disparatado em que a composição se assenta. É esse caráter irônico do princípio formal do romance, isto é, da escrita dissimulada, que permite ver em *Sonhos d'ouro*, para além da semelhança com o comportamento dos homens pobres e livres, uma acuidade crítica em relação ao mundo social representado. Para compreender textualmente essa consciência irônica do romance, detenhamo-nos no último lance da trama: o duplo desfecho.

6.8. Os dois finais de *Sonhos d'ouro*

Ao completar dezenove anos, Guida se encontra na difícil posição de ter que escolher um marido, não só porque as conveniências sociais exigem, mas também e principalmente porque seu pai deseja vê-la casada o mais breve possível. Ela seria, observa o banqueiro, vítima de muitos interesseiros caso ele morresse:

pensa qual deve ser a minha tristeza lembrando-me que te posso deixar só no mundo à mercê de semelhantes infâmias. Se fosses pobre, a tua virtude bastava para defender-te; mas rica!... Serias o prêmio da especulação, a vítima das trapaças, o alvo de todas as ambições (p. 320).

Não se pense, entretanto, que Guida está sujeita às regras sociais e às ordens do pai. Muito pelo contrário: ela se decide a escolher um marido para evitar futuros transtornos. A moça está preocupada em traçar o seu próprio destino de modo a não passar, como acontece a D. Guilhermina, pelo “mais atroz dos sacrifícios, que pode sofrer a mulher: para atá-la como a um poste de infâmia, ao homem a quem ela despreza.” (p. 343). Para isso, ao contrário do que se poderia imaginar, ela dispõe de toda a liberdade de escolha, ou seja, está livre, como sempre, para exercer a sua vontade, sem qualquer constrangimento, como moça mimada e caprichosa que é – algo que só a riqueza, em certo sentido, poderia proporcionar. E, curiosamente, a sua escolha recai não em algum membro da fina flor da sociedade fluminense que frequenta sua casa, mas na figura do pobre bacharel. Essa escolha, ao que tudo indica, deve-se ao fato de Ricardo se encaixar em seu perfil de marido:

[...] não sou romântica; bem ao contrário; se há cousa ridícula para mim, é o ideal desses heróis de romance que sabem tudo, podem tudo, e tudo adivinham. Para uma pobre moça como eu, seria um traste bem incômodo. O que desejo é um homem de caráter nobre, que me ame, e por quem eu sinta verdadeira estima e afeição, para desculpar seus defeitos e não ver suas fraquezas. Parece que não peço muito! (p. 319).

Perscrute-se o excerto. O desejo de Guida é muito pragmático e, apesar das boas palavras, um pouco esnobe. Ela não quer um marido à moda romântica, isto é, alguém por quem ela caia de amores, mas um sujeito adequado (“de caráter nobre”), que a ame e por quem ela possa sentir o mínimo de respeito (“verdadeira estima e afeição”) para poder conviver o resto de sua vida. A retórica romântica inexistente nessa conversa com o banqueiro. Nenhuma palavra de amor. A escolha de um marido, portanto, não é motivada pela sinceridade do coração, como poderia se esperar de um romance sentimental, mas por um cálculo deliberado que visa a um laço matrimonial em que a moça possa permanecer a parte mais forte – daí a escolha recair no pobre bacharel. Para realizar o seu desejo, então, Guida arma, em conluio com a avó, uma situação em que ela mesma pede Ricardo em casamento. Trata-se de uma atitude de muita independência, característica típica das heroínas ricas de Alencar, mas destituída de qualquer sentimentalidade. Cifrando o pedido no enredo de um hipotético romance inglês, a moça expõe os termos de sua delicada situação e propõe um casamento sem amor a Ricardo. A resposta do protagonista, “atônito pela estranheza do episódio” (p. 335), alinha-se ao seu discurso moral em que a constância ao primeiro amor e a fidelidade à palavra empenhada prevalecem: “Eu não podia ser essa pessoa”, responde

Ricardo ao pedido cifrado, pois “[o] homem a quem essa moça se dirigiu estava livre; podia dispor de seu coração e de sua vida!”. E completa em tom de confissão: “É um amor de infância. Brincamos juntos, e aprendemos a amar-nos.” (p. 334). Retenha-se o essencial para a presente análise: a resposta negativa de Ricardo coloca em primeiro plano alguns sentimentos e ações dos protagonistas que o narrador-autor precisa dar conta para finalizar o romance – ainda mais se o objetivo é terminar com o típico *happy ending*. E são esses sentimentos e ações que precisam ser analisados para compreender-se não só o processo de construção da narração (silêncios, desconversas, explicações, ambiguidades, etc.), mas também o sentido crítico que está embutido no horizonte de preocupações do romance. Analisemos.

Em primeiro lugar, note-se que, ao chegar em casa, Guida, depois de muito disfarçar, tem um rompante de choro. Diz o narrador-autor:

Foi ao entrar no seu toucador, que o esto d’alma rompeu, como a onda por muito tempo comprimida. A moça levou as mãos ao seio que arfava a estalar com a ânsia, e caiu sobre o leito, escondendo o rosto nas franjas de cambraia, comprimindo nas almofadas os quebros soluços.

No seu desespero, espedaçou o vestido que a estingia como uma forma de bronze, e arremessou para longe de si os trapos da seda. Sobre as espáduas nuas desdobraram-se as cascatas dos opulentos cabelos negros, com que ela envolveu o colo e os seios, conchegando-se com um gesto pudico. (p. 338).

A explicação que se segue é muito enigmática e revela a complexidade desse último grande lance do romance envolvendo os dois protagonistas. O narrador-autor observa que, nesse momento, Guida compreendeu com muita alegria que “essa agitação indefinível que perturbara sua vida serena e tranquila” “era realmente amor” (p. 339) (!). Não é possível deixar de surpreender-se com essa revelação. Perceba-se, em primeiro lugar, o contraste desconcertante entre o rompante violento da moça e a alegria que o narrador atribui a ela nessa mesma cena. Por outro ângulo, no plano das ações de Guida, observe-se que o estranhamento e surpresa que essa revelação causa no leitor – não à toa M. Cavalcanti Proença afirmou que o amor entre eles estava em estado de nebulosa – resulta diretamente do descompasso entre o seu pedido calculado de casamento no capítulo anterior e, recebido o não, a repentina descoberta desse novo sentimento chamado “amor”. O caráter enigmático desse trecho do romance não se deve somente a esse descompasso entre a ação e os sentimentos de Guida. O enigma torna-se ainda mais complicado quando percebemos que a descoberta desse sentimento, por conta do recurso da focalização, pode ser considerada tanto uma afirmação do narrador-

autor como uma opinião da protagonista. Cria-se um campo discursivo de incertezas que leva o leitor a vacilar diante da sinceridade do sentimento da moça rica, que, até então, mostrou-se dissimulada e caprichosa.

As incertezas só aumentam na medida em que avançamos na leitura. Logo na sequência, o narrador-autor revela que, serenados os ânimos, Guida alegre-se porque descobre que é capaz de amar e, portanto, “não se demorou na ideia da impossibilidade de seu amor. *Que valia isso na história de sua existência, senão um pequeno acidente material?* O grande acontecimento era o despertar de seu coração virgem e indiferente” (p. 339) (grifo meu). O seu objeto amado, Ricardo, é reduzido a “um pequeno acidente material”, isto é, tem pouca importância no suposto processo de descoberta desse novo sentimento chamado amor. Diante desse comentário, a seguinte pergunta parece, ao mesmo tempo, ociosa e pertinente: seria, de fato, amor? A continuação do episódio não responde claramente à pergunta. O narrador-autor assume uma retórica sentimental e as demais cenas em que Guida aparece (desalinho das roupas, passeio no jardim, beijo em flores) reproduzem alguns lugares-comuns da convenção romântica. Estamos diante de, pelo menos, duas possibilidades de interpretação. Se prestarmos atenção nas ações e no modo de narrar os acontecimentos, podemos dizer que Guida descobre o Amor, com “a” maiúsculo mesmo, a ponto de tentar ajudar Ricardo com sua dívida pra que ele pudesse, enfim, casar com Bela. Entretanto, se prestarmos atenção nos sentimentos que Guida e o narrador-autor formulam ao longo desse episódio, o Amor pode ser substituído por outro sentimento, pouco nobre, mas muito compatível com as atitudes anteriores da protagonista. Aqui entramos no campo das especulações porque o narrador silencia - ou desconversa, se o leitor preferir – sobre os detalhes do mundo psicológico da protagonista. Talvez forçando um pouco a mão, mas não muito, pois os acontecimentos anteriores permitem a asserção, Guida (ou seria o narrador-autor?) chama de Amor o sentimento de incômodo, mal-estar mesmo, frente à recusa de Ricardo. Volte-se ao excerto anterior: ao entrar em seu quarto, a moça *destrói* o seu vestido, demonstrando claramente certa raiva contida, que o narrador-autor *anota*, mas não *comenta*. Nesse sentido, o que parece incomodá-la é o fato de não ver o seu desejo realizado. Estamos diante mais do despeito que do amor – o que coloca em outro prisma a atitude altruísta (?) de ajudar o rapaz a casar com sua noiva: é um modo compensatório de se manter superior.

O leitor atento pode achar que nossa leitura está indo longe demais. Talvez. O que é importante destacar, nesse momento, é que o caráter enigmático dessa passagem está no fato de o narrador não explicar o processo de mudança pelo qual passou Guida após a recusa de Ricardo. Há um déficit de informações que permite ao leitor tanto aderir à explicação mal formulada de que Guida descobriu o Amor, como aventar uma hipótese, a meu ver, nada descabida e muito mais fundamentada na realidade social e histórica do romance que persegui até aqui: Guida não ama Ricardo e o narrador-autor dissimula o seu despeito e raiva para não colocar em xeque a sua posição de heroína. Deixemos a moça de lado por ora e passemos a outra parte de nossa análise – parte esta que pode nos ajudar a compreender as ambiguidades do romance.

De sua parte, Ricardo fica abalado pela proposta inusitada de casamento. Logo depois do encontro com Guida, ao chegar em casa e ficar sozinho, Ricardo retoma, mais uma vez, os seus “sonhos d’ouro” – aqueles mesmos que abrem o romance. O rapaz embarca em um longo devaneio em que, pela narração indireta do narrador-autor, ele, “lutando corajosamente com a sorte, mas sem o vínculo de uma afeição” (p. 367), é surpreendido pela “moça mais gentil” e “deslumbrante de beleza” (p. 368), descendo do céu e fazendo a seguinte proposta: “Minha alma é virgem e pura, como o sorriso de que Deus a formou. Nunca amei: não sei que mistério é esse da criação. Ensinai-me vós a amar”. E completa:

Meu senhor não há de calcar o pó da terra. Tenho riquezas sem conta para dar-lhe. Quero ser querida em um palácio, entre as magnificências do luxo, cercada de tudo quanto seduz e deslumbra. Quero ser amada assim para que, no meio de todos esses esplendores, ele só busque meus olhos, só deseje meu sorriso. (p. 368).

O devaneio de Ricardo, que traduz em termos romanceados a oferta de Guida, não poderia ser mais expressivo dos desejos íntimos do pobre rapaz. A bela protagonista oferece não só a sua mão – sem amor, bem entendido por ele em seus sonhos d’ouro –, mas também e principalmente o dinheiro tão perseguido por Ricardo. Os laços afetivos com Bela, entretanto, não permitem que ele ascenda socialmente pelo casamento – embora ele deseje muito isso como o seu devaneio deixa bem claro e um trecho da carta que ele escreve à noiva no mesmo dia acaba revelando³⁴⁸. É então que mais um lance,

³⁴⁸ Diz Ricardo na referida carta: “Às vezes perdido neste turbilhão da corte, minha querida Bela, têm-e vindo também a mim sonhos d’ouro, castelos encantados como fazem todos que têm imaginação. [...] Mas eu os espanco, a esses silfos tentadores, que agitam sussurrando suas asas de ouro, e me refugio nos

tipicamente folhetinesco, surpreende o leitor: Ricardo recebe uma carta de Bela, rompendo o vínculo entre ambos. Para compreender melhor os desejos do rapaz, percebe-se a interpretação que ele faz da carta e a sua conseqüente reação. Passado o susto da primeira leitura, Ricardo encontra a explicação para o rompimento repentino: “não era senão um engenhoso meio de justificar sua ingratidão e perfídia. Cansada de esperar, a moça de coração volúvel, resolvera casar com o Felício Lemos, que além de arranjado, estava à mão.” (p. 371). Note-se, nesse sentido, que Ricardo não remói “a mágoa de se ver esquecido, e a dor de perder as mais doces ilusões de sua vida”, mas sim “a indignação do mancebo, a revolta do seu caráter diante de tal procedimento”: “E foi por essa mulher, que eu recusei um coração virgem, e o futuro mais brilhante que podia sonhar em meus arroubos de imaginação!” (p. 371). Ricardo não parece sofrer de amor. Ele até deleita-se, segundo o narrador-autor, em passar e repassar no espírito essa explicação – que, é preciso dizer o óbvio, liberta-o de um compromisso incômodo para engajar-se em um novo relacionamento que acenava com a realização de seus sonhos d’ouro. Tanto é assim que, já no dia seguinte, o rapaz cede ao seu desejo em ver Guida. É verdade que ele vacila ao chegar no palacete de Soares, mas isso se deve mais à falta de explicações adequadas para sua visita inesperada do que à alguma dúvida emocional envolvendo Bela. A providência, *mais uma vez*, favorece o rapaz: Guida o vê em seu portão, pede a Fábio, que por acaso lá se encontrava, para buscá-lo de modo a passar o serão em sua casa. Os dois flertam a noite toda e marcam um novo encontro na chácara de D. Leonarda. Tudo indica que o enlace amoroso será estabelecido.

Ocorre que, depois da negativa de Ricardo e o seu rompimento com Bela, surge um novo obstáculo entre os dois. Quais seriam os sentimentos que o impelem à Guida? Por conta da rapidez com que ele a procura, no dia seguinte ao rompimento, nasce uma leve suspeita na moça de que o “afã com que Ricardo aproximava-se dela”, “sem dar tempo à alma não já de esquecer, mas de acalmar-se”, poderia estar “revelando o plano de uma vingança ou de um cálculo sôfrego” (p. 378). Na conversa que segue, Ricardo desfaz essa suspeita, mas revela estar consciente de que a sua tentativa de reaproximação pode ser compreendida como cálculo interesseiro e não como sentimento espontâneo. O rapaz explica que a procurou porque, diz ele, “acreditei que me havia de

meus sonhos de amor.” (p. 366). A carta na íntegra revela que a proposta de casamento despertou em Ricardo suas ambições de ascensão social.

compreender” e “tinha um pressentimento de que isso me havia de fazer bem” (p. 382).

E confessa:

Amar outra vez? Seria martírio incessante. Não me animaria jamais a oferecer àquela a quem eu amasse os destroços de uma vida despedaçada pela traição, os sobejos de uma alma devorada pela dúvida. Oh! não! Se isso acontecesse por minha desgraça, eu havia de adorá-la em silêncio, no mais recôndito de minha consciência, quando não conseguisse arrancar do coração esse espinho doloroso. (p. 381).

A lenga-lenga romântica toma conta de toda conversa. Guida fala no júbilo que seria para uma mulher “reviver um coração morto” e Ricardo observa que tal mulher só poderia ser “um anjo” (p. 381-382). No ápice da conversa, isto é, no momento em que “ia decidir de seu destino”, Guida compreendia “o assomo confuso, obscuro, travado de hesitações e arrojões, que desde a véspera impelia Ricardo para ela”: “Ele me ama, sem o pensar”, mas “eu sou rica e o mundo não acredita que se possa amar uma mísera criatura de carne, de preferência a uma barra de ouro” (p. 385). O desenlace está armado e nada pode dar errado: Ricardo a ama e não é interesseiro. Ela é abnegada o suficiente para tentar reavivar o seu coração: “Pois bem! Assim é que eu o quero, para afastá-lo tanto desse pesadelo, vivido sem mim, que não se lembre de ter jamais amado a outra mulher” (p. 386). Entretanto, os dois não ficam juntos. Ao ler a carta de rompimento, Guida percebe que “Bela o ama” e que a carta “[é] uma sublime abnegação”: “Bela acreditou que era ela quem o condenava à pobreza e à obscuridade. Enganaram-na decerto, asseverando que o senhor tinha outra afeição; fez o que devia: renunciou à sua felicidade para não sacrificar aquele a quem ama.” (p. 386). A moça aconselha-o a procurar sua noiva em São Paulo. Encerra-se, então, o idílio amoroso entre Guida e Ricardo. É o “fim” dos sonhos d’ouro.

Parece legítimo que o leitor, ao se deparar com esse desenlace um tanto abrupto, pergunte-se: por que Ricardo e Guida não casaram? Afinal, ele já estava desimpedido de seu compromisso com Bela e Guida estava disposta a usar de sua energia para “curvar a fortuna a seu império, e vencer ela mesma, de iniciativa própria, os obstáculos.” (p. 385). Se atentarmos bem para a cena final, em que Guida o aconselha a procurar a noiva, é possível reconhecer ainda alguns “indícios” do desejo de ambos: a moça arranca, simbolicamente, um ramo de avenca ao aconselhá-lo e Ricardo despede-se, levando consigo a impressão de que ela não pode amá-lo e de que ele tem medo de amá-la (cf. p. 387). Esse desfecho parece sugerir que estamos diante da história de um amor impossível, bem ao gosto romântico. E não só isso: esse desfecho sugere também que

Ricardo, apesar de seus desejos pessoais, mantém-se fiel à palavra empenhada junto à Bela – que, no final das contas, mostra-se muito abnegada – e que Guida, ao tomar a decisão de romper o vínculo com o rapaz, é uma moça altruísta e igualmente abnegada em relação ao homem a quem ama.

Só que há um problema nessa interpretação “sentimentalizada”. Ricardo não segue o conselho de Guida. Ao contrário, ele se decide a escrever uma carta à Bela. A razão que o leva a proceder desse modo merece ser transcrita na íntegra: “Ir a São Paulo, como lhe dissera Guida, foi ideia em que não se demorou o ânimo do advogado; não o permitia o escritório, *nem o estado de seu espírito*” (p. 387) (grifo meu). Em outras palavras, Ricardo não parte em busca de seu primeiro amor porque não sente vontade. Esse estado indisposto de seu espírito transparece nas entrelinhas da carta. Os termos em que ele a redige – “não falou a linguagem do coração, mas a da razão” (p. 388) – não só expressam seu sentimento íntimo de estar se sacrificando por ela, como a convence, por sua frieza e austeridade, de que “já não era amada como o fora outrora” (p. 388) – exatamente o contrário do que o narrador-autor afirma que ele tinha como objetivo ao escrevê-la. Fica evidente que, apesar da carta, ou mesmo, justamente por conta dela, Ricardo não tem interesse em reatar o vínculo com Bela. E isso fica ainda mais evidente quando o narrador-autor, em um curto parágrafo, informa-nos de que a moça ainda esperou, após o recebimento da fria carta, três meses antes de aceitar a casar-se com o seu primo, Felício Lemos. A relação de ambos, portanto, morre a míngua.

A interpretação “sentimentalizada” pode ser problematizada por outra entrada. Guida resolve-se a não casar com Ricardo por uma razão a princípio silenciada pelo narrador-autor, mas que o leitor não deixa de intuir na ocasião. Ela se recusa, em sua dignidade de moça rica, a aceitar a oferta abnegada de Bela para desposá-lo. O narrador-autor só explicita esse sentimento no capítulo seguinte: “a moça deixou-se influir por um assomo de altivez. Entendeu que não devia aceitar o sacrifício de Bela, por lhe parecer humilhante. Preferia matar seu amor, sufocá-lo no seio, a profaná-lo em um casamento frio, e rejeitado por outra.” (p. 390). Note-se, entretanto, que o narrador-autor parece escolher o momento mais adequado para informar ao leitor essa motivação pouco nobre e muito mesquinha de Guida. É uma narração muito calculada: a informação só aparece quando as disposições sentimentais da moça parecem sofrer uma ligeira modificação. Retome-se o capítulo final do romance. Quando a “matéria

sentimental” (p. 389) já não era mais assunto entre os protagonistas, Ricardo torna-se mais um dos satélites que giram em torno de Guida:

Não via Guida sem emoção; e se não cedia à atração que a gentil menina exercia sobre ele, também não a evitava como anteriormente, quando o acaso os aproximava. Ao contrário, nessas ocasiões, se alguma circunstância não o vinha distrair, ou se a moça não se afastava, ele se esquecia com ela em alguma dessas conversas cintilantes, que lembrava-lhe o seu passeio à “Vista dos Chins”. (p. 389).

Tudo leva a crer que Ricardo tornou-se mais um dos muito admiradores que rodeiam Guida. Arriscaria afirmar, inclusive, que essa nova posição parece incorporar, sem problematizações da parte dele, certa submissão pessoal ao capricho, volubilidade e brutalização de Guida, isto é, todas as qualidades de moça rica e mimada que encontramos no episódio do passeio à vista Chinesa. Essa nova configuração da relação, porém, é abalada três meses depois com a notícia de que Bela realmente casara com o primo. É então que o narrador-autor nos conta sobre a motivação mesquinha de Guida em não querer mais casar com Ricardo, pois tem a oportunidade, no parágrafo seguinte, de compensar a cretinice da moça com um novo sentimento, a princípio mais nobre e mais romântico:

Não vendo Ricardo [a sua volta], adivinhou que era a dor da perda de Bela que o afastava dela, e teve ciúmes. Outra vez sentiu o impulso generoso de disputar esse nobre coração ao desânimo e à descrença, de povoar com o seu imenso amor o deserto daquela alma assolada pela desgraça. (p. 390).

Perceba-se a dissimulação do narrador ao exprimir os sentimentos de Guida. As suas boas palavras escamoteiam os sentimentos de despeito e ciúmes que tomam conta da protagonista. Esses boletos do trecho acima transcrito, que tentam sustentar pelo tom os valores que as personagens não realizam no plano da ação, podem ser igualmente percebidos na introdução calculada da informação sobre a real motivação de Guida em não dar o passo decisivo em casar com Ricardo ou ainda no próprio modo como o narrador-autor conta a falta de vontade do rapaz em reatar com Bela. Em todo caso, de ambos os lados, o amor, em seu sentido idealizado pela retórica do narrador-autor, parece não fazer parte do mundo íntimo dos protagonistas. Tanto é assim que, passado certo tempo, ambos se tornam indiferentes um ao outro: “Encontravam-se já sem emoção, como sem enleio” (p. 391). O desfecho não poderia ser menos avesso ao modelo do romance sentimental. Ricardo permanece solteiro enquanto as demais personagens aguardam o casamento de Guida com Bastos, um dos melhores partidos entre os seus pretendentes.

É um pouco evidente que esse desfecho insosso – principalmente para o velho público, “amigo de longos anos e leitor indulgente” de que fala Alencar em “Benção paterna” – não nos coloca somente diante da desarticulação da convenção do romance sentimental – desarticulação esta que, em todo caso, abre um amplo campo para uma discussão formal sobre o romance³⁴⁹. A quebra de expectativa engendrada pelo desfecho explicita as forças sociais e históricas que movem o enredo e impedem o enlace amoroso entre os protagonistas. Essas forças impeditivas podem ser percebidas no desentendimento final entre Guida e Ricardo. Não me refiro somente ao orgulho de moça rica que leva a heroína a recusar a oferta da moça pobre ou o enlevo interesseiro de Ricardo que o impele a afastar-se de Bela e aproximar-se de Guida; mas, sobretudo, à igualdade incômoda criada entre pobres e ricos na segunda entrevista na chácara de D. Leonarda em que se engendra o forte impasse para o desenlace amoroso. Note-se que, ao procurar Guida novamente, Ricardo não só tenta retomar a conversa em que ela havia feito a oferta, como demonstra interesse em aceitar a sua mão. Essa atitude do rapaz, que demonstra desejo e vontade, faz com que a posição social assimétrica entre ambos seja apagada e ele possa falar de igual para igual com ela – que é justamente o que acontece nas relações amorosas. Note-se, então, que a condição inicial que permitiu a Guida fazer a oferta desapareceu: o enlace amoroso não é mais a vontade de uma moça rica em escolher um marido minimamente adequado para si. O seu eleito demonstrou vontade e colocou-se em pé de igualdade a ela – e, mais do que isso, *foi ele quem fez a escolha*. Ou seja: o perfil de marido que Guida buscava em Ricardo, e que ela expressou em conversa com o pai, desapareceu na medida em que ele se permitiu a dizer não e depois a procurá-la para expressar o seu sentimento. E, para coroar essa igualdade incômoda, Guida descobre, ao ler a carta, que estava recebendo um favor de Bela, que abria mão de Ricardo justamente porque o amava. Nessa perspectiva, o desfecho do romance parece potencializar as forças sociais e históricas e sintetizá-las na impossibilidade do enlace amoroso uma vez que a igualdade entre o casal é uma das razões, talvez a principal, para que eles não se casem.

³⁴⁹ O esforço do narrador-autor em construir um romance sentimental – situações narrativas arquetípicas, retórica emotiva, valores da moral burguesa – é desfeito não só pelos sentimentos das personagens, que o narrador tenta dissimular por meio de seus métodos de narração, como pelas ações praticadas por essas mesmas personagens. Esse descompasso não só é *voluntário* como se realiza em termos de *técnica narrativa* – o que coloca *Sonhos d'ouro* nos trilhos do romance moderno, apesar da coexistência com técnicas mais antigas como um narrador-autor.

Se minha leitura de *Sonhos d'ouro* até aqui procede, resta perguntar: essas forças sociais são conscientes no romance ou escapam inevitavelmente por suas frestas? Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar, em primeiro lugar, que a subversão que o desfecho realiza em relação à convecção do romance sentimental é um forte índice de ironia narrativa no romance. Se o leitor fica em dúvida sobre essa ironia estrutural, o narrador-autor acrescenta um pós-escrito ao editor Garnier em que Guida e Ricardo, ao cruzarem-se novamente no lugar do primeiro encontro, reatam e terminam casando. Esse segundo desfecho, escrito às pressas, oferece uma segunda versão para o romance, claramente sentimentalizada, que não convence, pois, nesse encontro inesperado, a indiferença mútua entre os protagonistas é substituída, sem mais nem menos, por tremores, suores frios e suspiros. Como técnica narrativa, trata-se, como bem observou Antonio Candido, do esforço de Alencar em ajeitar “quase sempre os seus heróis com paternal solicitude”: “Como bom romântico, procura sempre preservar a altivez e a pureza dos seus heróis, levando-os ao casamento rico por meio dum jogo hábil de amor, constância e inocência, que tornariam inoperante a acusação de interesse.”³⁵⁰. Ocorre que esse procedimento narrativo faz com que o pós-escrito desdiga do desenvolvimento do romance de tal maneira que o leitor exige, ao fim e ao cabo, maiores explicações sobre essa mudança repentina nas disposições sentimentais de Ricardo e Guida. É um “fim do fim”, como bem percebeu Maria C. Boechat, “ostensivamente artificial”³⁵¹, forçado mesmo, e conseqüentemente promotor de uma “interpretação crítica” do desfecho – e, parece-me, da própria narrativa.

Com efeito, a artificialidade do desfecho parece chamar a atenção não só para a impossibilidade do enlace amoroso entre Ricardo e Guida, como para as forças sociais que fazem a mediação entre ricos e pobres. É só por meio de um desenlace artificial, beirando o inverossímil, que Ricardo consegue triunfar a ponto de ter Guida ajoelha à sua frente e agradecendo aos céus por tê-lo como futuro marido. O pós-escrito precisa, claramente, apagar as características essenciais de Guida, que remetem ao mundo social e à realidade histórica, e promover, por assim dizer, uma “desconscientização” de sua

³⁵⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 226.

³⁵¹ BOECHAT, Maria Cecília. *Op. cit.*, p. 128. Diz a autora: “O desdobramento da narrativa, provocado, em *Sonhos d'ouro*, pelo desfecho duplo, é agora provocado pela duplicação do primeiro desfecho: o texto como que se dota de um espelho interno que reflete o movimento estrutural da primeira parte da narrativa, recolocando uma situação desarmônica que se encaminha para uma re-harmonização, mas que se mostra, afinal, precária – porque revelada sua realidade ficcional, sua possibilidade apenas no ‘mundo das ilusões’” (p. 143).

posição social para que a igualdade entre ambos possa surgir e o enlace amoroso possa se realizar. Nesse sentido, não me parece descabido afirmar que, ao apagar as forças sociais que alimentam o enredo, o desfecho indica que há não só ironia narrativa como consciência crítico-ficcional que não permitem, nesse sentido, que as forças sociais sejam interpretadas como inconsciência literária: *Sonhos d'ouro* constrói, por meio da relação amorosa fracassada de Ricardo e Guida, uma forte crítica social em que se ironizam (talvez denunciam?) os vetores constitutivos de nossas relações sociais de base.

Roberto Schwarz, nesse sentido, parece estar equivocado ao atribuir, sem muitas matizações, inconsciência artística e histórica ao romance alencariano. Ao comentar uma passagem de “Benção paterna”, em que Alencar trata da representação da sociedade fluminense³⁵², o crítico marxista observa que o romancista, “que é parte ele próprio [do] movimento faceiro da sociedade”, não só copia a nova feição cosmopolita da sociedade, que já é copiada da Europa, “como as copia segundo a maneira europeia”:

[a]dotando forma e tom do romance realista, Alencar acata a sua apreciação tácita da vida das ideias. Eis o problema: trata como sérias as ideias que entre nós são diferentes; como se fossem de primeiro, ideologias de segundo grau. Soma em consequência do lado empolado e acrítico – a despeito do assunto escandaloso – desprovido da malícia sem a qual o tom moderno entre nós é inconsciência histórica.³⁵³

O duplo desfecho de *Sonhos d'outro* parece funcionar como um empecilho à formulação de Roberto Schwarz. Não só porque há uma adoção por negação do modelo literário – no caso, o romance sentimental –, como emerge daí uma consciência crítica que não permite afirmar tão facilmente que o romance adere às ideologias de segundo grau como se fossem de primeiro. Perceba-se, nesse sentido, que os valores morais de Ricardo, calcados em grande medida na ideologia burguesa, tornam-se imprestáveis ao fim do romance. São eles que impedem o protagonista de aceitar a oferta de Guida. É curioso observar, nesse sentido, que a lógica social que prevalece é a de Fábio. No

³⁵² O trecho em questão é o seguinte: “Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algeimia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães./Como se h de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma costa de classismo, com se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento antigo?” (p. 36).

³⁵³ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 36.

primeiro desfecho, Ricardo é colocado para escanteio, enquanto o amigo, “coração de cortiça”, não só casa com Luizinha, como se engaja em um privilégio envolvendo uma estrada de ferro em São Paulo. No segundo desfecho, a vitória artificial de Ricardo demonstra cabalmente a inviabilidade de sua moral: o narrador-autor precisa intervir drasticamente na narrativa para que ele consiga realizar seus sonhos d’ouro – ou seja: o casamento com Guida – sem que com isso tenha que abrir mão de seu discurso. Em um ou em outro desfecho, o que se deve observar, em todo caso, é que as ideologias de segundo grau, seja no plano formal a partir do modelo do romance sentimental, seja no plano ideológico com os valores morais de Ricardo, não funcionam dentro de *Sonhos d’ouro* como ideologias de primeiro. Elas não só são ironizadas pela narrativa como se mostram ineficientes a ponto de serem substituídas por outra, mais próxima de nossa realidade social e histórica e que é encarnada pelo discurso de Fábio. Alencar, portanto, parece acentuar corretamente o lugar das ideias; o que faz com que o romance aborde a modernidade – literária e ideológica – com um cuidado tal que demonstra muita consciência histórica: o autor percebe a modificação dos elementos, as ideologias de segundo grau, que sustentam ideologicamente o romance e as altera. Talvez o leitor possa sugerir que, como observa Roberto Schwarz, o romance de Alencar, apesar de toda essa problematização, permanece conservador e, no limite, elabora um romance conformista, já que os mecanismos do favor prevalecem como regras positivas. Talvez. Mas essa objeção pode ser descartada – mas não de todo, pois o romance é fortemente ambíguo –, se considerarmos o caráter desiludido que decorre de *Sonhos d’ouro*: “Assim terminam estes ‘sonhos d’ouro’, tão parecidos com outros que a cada instante por aí acendem e se apagam, como os arrebois da tarde.” (p. 393). É uma história sem alternativas promissoras para os homens pobres e livres: a única realidade é conformar-se com a sua condição social.

CAPÍTULO 7

ENCARNAÇÃO

Sentimos em Alencar a percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e elemento permanente na conduta humana. (Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, p. 230).

Encarnação é o último romance de José de Alencar, publicado no *Diário Popular* em 1877. A edição em livro só ocorre muito mais tarde, em 1893, graças aos esforços de seu filho, Mário de Alencar. É um romance que, até onde pude pesquisar, recebeu quase nenhuma atenção por parte da tradição crítica. É curioso notar que, pelo percurso editorial, *Encarnação* é encarado por alguns estudiosos como um romance “inacabado”, isto é, um romance em que o autor não teve tempo suficiente para revisar e finalizar para a edição em livro, tornando-se, nesse sentido, uma obra menor no conjunto do romance alencariano: “Não é de surpreender, assim, que antes pareça um esboço ou primeira versão, a que faltou o trabalho artesanal de retoque, o polimento final do estilo, para tornar-se obra de merecimento; para dizer tudo, pouco ou nada acrescenta à glória do autor.”³⁵⁴ Os poucos textos que se debruçam sobre esse romance destacam, em todo caso, o quanto se trata de uma obra em dívida com a convenção romântica. É o que encontramos tanto no ensaio de M. Cavalcanti Proença como na resenha que Araripe Jr. publicou quando do lançamento em livro do romance em 1893:

O assunto do romance é um caso fisiológico tratado poeticamente, como José de Alencar costumava fazer. Hermano, herói do livro, é um histérico atacado da nostalgia da viuvez. Em vez, porém, do romancista apresentá-lo como hoje o fariam Daudet ou Bourget, no anfiteatro da vivisseção psicológica, sofreado e angustiando-se nos estertores da experiência, o autor da *Iracema* prefere armar o ditirambo, envolvendo a ação do romance nas névoas de uma linguagem poética e nas teias de um enredo sutil. Na *Encarnação* acharão os leitores os mesmos misteriozinhos dos *Cinco minutos* e da *Viuvinha*, e a mesma mulher caprichosa, delicada e indecisa na *coquetterie*, que se encontra nos primeiros

³⁵⁴ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974, p. 106.

livros de José de Alencar. Amália não faz nenhuma diferença de Carolina, de Isabel e da própria Iracema.³⁵⁵

A perspectiva crítica de Araripe Jr. parece não se diferenciar da assumida por M. Cavalcanti Proença: *Encarnação* parece reproduzir o mesmo modelo narrativo dos primeiros romances do autor e, por extensão, não acrescenta muito ao conjunto da obra. O crítico percebe nesse romance não só traços da já mencionada estética rosicler – “uma linguagem poética”, “enredo sutil” com “os mesmos misteriozinhos” envolvendo “a mesma mulher caprichosa, delicada e indecisa” dos primeiros romances – como a permanência, no âmbito estilístico, “[d]a melancolia e [d]os sobressaltos chateaubrianescos dos seus primeiros escritos”³⁵⁶. Note-se ainda que, no mesmo andamento em que Araripe Jr. reconhece a presença da convenção do romance romântico em *Encarnação*, ele nega a essa última obra do autor a dimensão psicológica das personagens: Amália se resume a uma moça caprichosa, delicada e indecisa, como as primeiras heroínas de Alencar; e Hermano é só “um histérico atacado da nostalgia da viuvez”. Nesse sentido, o romance se resume, ao fim e ao cabo, a um “caso fisiológico tratado poeticamente” que se constrói sobre um “ditirambo envolvendo a ação do romance nas névoas de uma linguagem poética” ao contrário da análise psicológica cerrada segundo a qual se coloca a personagem “sofreando e angustiando-se nos estertores da experiência”. Araripe Jr., nesse sentido, parece dissolver um possível aprofundamento psicológico das personagens para ressaltar a predominância da convenção romântica.

Essa negação do aprofundamento psicológico das personagens parece ser uma constante no modo como o romance foi compreendido pelos poucos críticos que o abordaram. Essa negação pode ser encontrada em dois outros textos que compõem a fortuna crítica de *Encarnação*. O primeiro é o importante estudo de Arthur Motta que, ao tentar abordar pela primeira vez na história literária brasileira a obra completa de José de Alencar, assinala que o seu último romance é o “de mais fundo psicológico que escreveu”, descambando, entretanto, “para a patologia, cedendo ao impulso ou à atração que quase todos os escritores têm manifestado para os casos teratológicos,

³⁵⁵ ARARIPE JR., T. A. *Movimento literário do ano de 1893*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 174. v. 3.

³⁵⁶ ARARIPE JR., T. A. *Op. cit.*, p. 174.

principalmente no domínio da neurologia”³⁵⁷. Essa perspectiva crítica faz com que Arthur Motta, pejorativamente, classifique *Encarnação* como um romance *psiquiátrico* e não *psicológico*. É curioso perceber que a apreciação de Arthur Motta, por um lado, reforça o caráter patológico de Hermano destacado por Araripe Jr., mas, por outro, não dissolve o romance na convenção romântica; antes sugere certa antecipação ao romance naturalista e a presença proposital e embrionária da análise psicológica. Eugênio Gomes, ao retomar os dois críticos anteriores, elabora um juízo crítico severo sobre o último romance de Alencar. Para ele, Arthur Motta parece exagerar ao destacar as qualidades de exploração psicológica de *Encarnação*, pois “está fora de dúvida que carece de objetividade crítica a sua valorização em detrimento das principais obras de Alencar”:

A verdade é que José de Alencar não pretendeu inovar nada, com a sua derradeira obra, onde recaiu do começo ao fim na mesma posição do narrador lírico de seus primeiros tempos. A técnica de fixação das personagens, ali, obedeceu às mesmas fórmulas, que o escritor adotava invariavelmente, e segundo as quais, no romancista, deviam revezar-se o pintor, o escultor e o músico...³⁵⁸

Eugênio Gomes reduz, como Araripe Jr. e Cavalcanti Proença, o último romance de Alencar a quase nada. Trata-se, segundo o crítico, de uma repetição estética do autor, sem qualquer inovação estrutural em relação às demais obras. Mais do que repetição, Eugênio Gomes não hesita, ao sublinhar a filiação de *Encarnação* ao romance gótico, em considerar a última obra de Alencar um retrocesso literário: “Estava, aliás, na lógica da personalidade emocional do escritor esse retrocesso, com que, já muito próximo da morte, volveu à fase juvenil de seus primeiros devaneios literários”. E completa: “Se é que já o não tinha em esboço, guardado em uma de suas gavetas.”³⁵⁹. Do ponto de vista estético, sobra muita pouca coisa para analisar do romance. No máximo, resta ao leitor encarar *Encarnação* como “uma recordação do romantismo”³⁶⁰ ou como uma obra que

³⁵⁷ MOTTA, Arthur. *José de Alencar*. (O escritor e o político). Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921, p. 89-90.

³⁵⁸ GOMES, Eugênio. “O último romance de Alencar”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 220 e 221.

³⁵⁹ GOMES, Eugênio. *Op. cit.*, p. 223.

³⁶⁰ ARARIPE JR., T. A. *Op. cit.*, p. 173.

ilustra “os elementos fundamentais que constituíram o renome literário de José de Alencar”³⁶¹.

O objetivo do presente capítulo é sugerir um novo caminho para se compreender *Encarnação*. Para tanto, é preciso reconhecer e analisar, pelo menos, três aspectos importantes que compõem a estrutura da obra: a) a presença da convenção romântica que, difusa ao longo do romance, empresta ao enredo certos lugares comuns para a narração da relação de Hermano e Amália; b) o jogo intertextual que se estabelece entre o último romance de Alencar, a ária de *Lucia di Lammermoor* e *Spirite*, romance de Théophile Gauthier, cuja principal função é matizar alguns aspectos do enredo, sugerindo uma nova forma de compreender o que se passa na história de Hermano e Amália; e c) o comportamento do narrador que, embora sinalize uma onisciência plena em terceira pessoa, tende, no desenrolar do romance, a assumir uma posição silenciosa, criando uma série de lacunas narrativas a partir de um jogo de focalizações. Esses três elementos revelam aspectos do enredo que, em uma primeira leitura, permanecem ocultos por conta da forma como o romance se estrutura, mas que, quando revelados, permitem que se compreenda o romance para além dos primeiros romances de Alencar aos quais a tradição crítica tende a reduzi-lo.

7.1. A convenção romântica

Araripe Jr. e M. Cavalcanti Proença têm razão, em certo sentido, de chamar a atenção para a presença da convenção romântica em *Encarnação*. Com efeito, o romance, em uma primeira leitura, se constrói a partir de uma série de convenções retiradas do romance sentimental romântico. É o caso, por exemplo, de alguns episódios que remetem a certos lugares comuns desse tipo de narrativa. Lembre-se, nesse sentido, a cena em que Hermano colhe um lírio, apresenta à esposa e tece a comparação entre ambas. A resposta de Julieta, que Amália lembra em detalhes, é a seguinte: “Então guarda-a, respondeu a mulher; e inclinando-se sobre a flor, bafejou-a com o hálito. Dei-

³⁶¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Op. cit.*, p. 106.

lhe um pouco de minha alma.”³⁶². Esses “lirismos de amor” (p. 41) podem ser encontrados em outras cenas como no episódio em que Amália, melancólica, passeia pelo jardim de sua casa “a desfolhar as flores” e “arrular palavras submissas que, pela cadência da voz melodiosa, pareciam trechos de poesia” (p. 67-68): “um místico sentimento a atraía para essas flores de luz [as estrelas]. Gostava de conversar com elas. Pensava que talvez tivessem um coração irmão do seu.” (p. 68). A convenção romântica, entretanto, pode ser percebida muito além da retórica sentimental do narrador e dos lugares comuns que compõem alguns episódios. Ela está presente, por assim dizer, em alguns aspectos mais profundos da narrativa.

A construção das personagens, por exemplo, depende, em parte, da convenção romântica. A caracterização de Amália, no capítulo de abertura, esboça alguns traços que remetem a certas convenções para a representação da figura feminina no romance romântico brasileiro. De início, note-se que Amália é mais uma das muitas moças bonitas e ricas de dezoito anos que povoam a ficção alencariana: “corada como a aurora e loura como o sol”, ela “seduzia especialmente pela graça radiante, e pela viçosa e ingênua alegria, que manava dos lábios vermelhos, como dos olhos de topázio, e lhe rorejava a lúcida beleza.” (p. 1). Trata-se, como Guida ou Aurélia, de “uma das mais gentis princesas da moda” (p. 21). Não é estranho, nesse sentido, que Amália, cheia de alegria e graça, ocupe o centro das atenções não só no núcleo familiar como da sociedade que se organiza a sua volta. Como nos conta o narrador:

Esta moça pertencia a uma variedade de mulher, que se pode bem classificar como o gênero rosa. São elegâncias que só florescem bem no clima ardente do baile, ao sol do gás. A luz é a alma de sua formosura. Na sombra desfalecem e murcham.

Amália vivia no salão; só o deixava para repousar. Seu dia era a noite com os lustres por astros. Quando em toda a cidade não havia divertimento algum que a atraísse, ela passava a noite em casa; mas com o seu piano, o seu contentamento e a sua graça improvisava uma festa. (p. 3-4).

Em meio a uma retórica ornada de flores, o narrador apresenta uma “travessa e risonha vestal dos salões” em cenas cuja posição é de destaque: executando uma partitura ao piano, cantando o trecho de alguma ópera ou participando das conversações com muito espírito. Essa posição de destaque faz com que Amália seja alvo de uma

³⁶² ALENCAR. José de. *Encarnação*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p. 40. Atualizei somente a ortografia. Todas as citações são retiradas dessa edição. Limito-me a indicar somente o número da página.

série de pretendentes a quem, por indiferença às propostas ou por “isenção de menina” (p. 2), rejeita sistematicamente, pois “o amor”, para ela, “não era mais do que um divertimento de sociedade, semelhante à dança ou à música.” (p. 3). De outro ângulo, essas características podem ser resumidas – e isso é feito pelo narrador – a certa *volubilidade* feminina. Nesse sentido, ecoa na caracterização de Amália o comportamento maroto da “moreninha” de Macedo. Amália sempre tem respostas prontas e espirituosas para as pessoas. E isso se deve, como no caso de Carolina, a certa criançaice, ingenuidade de moça que demorou a crescer devido à “severa educação que recebera” (p. 4):

Amália conservara-se criança além do período natural da infância. Aos dezessete anos ainda se lembrava de suas lindas bonecas, bem guardadas em uma cômoda, onde as conservava como recordação da meninice; e mais de uma vez aconteceu-lhe no dia seguinte a um baile representar ao vivo com essas figuras de cera e cetim as quadrilhas que dançara. (p. 4).

A semelhança entre Amália e Carolina não se esgota nessa volubilidade infantil. Ambas, até certo momento das narrativas, não acreditam no amor. A vida em sociedade faz com que elas desconfiem dos elogios e declarações dos rapazes que comparecem nos bailes e reuniões de família. É claro que isso oculta um desejo profundo pelo amor que, no caso de Carolina, remete à história dos breves, e, no caso de Amália, a um amor por se constituir, cujas raízes, entretanto, também estão na infância. É o narrador de *Encarnação* que sugere esse desejo profundo, prenúncio de um amor vindouro, em Amália cujo “sentimento elegíaco” em contraste com a alegria jovial aproxima ainda mais as duas personagens:

Alguma vez, nas horas de repouso, quando a imaginação vagueia pelo azul, ela fazia também como todas as moças o seu romance; com a diferença, porém, que o das outras era esperança de futuro, ardente aspiração d’alma; enquanto o seu não passava de sonho fugace, ou simples devaneio do espírito.

Um traço singular d’estas cismas é que elas faziam contraste ao modo habitual da moça, ao seu gênio. Essa natureza alegre e expansiva, esse coração incrédulo e desdenhoso, quando fantasiava os seus idílios, reservava sempre para si a melancolia, a abnegação e o obscuro martírio de uma paixão infeliz.

Seria um pressentimento? (p. 5)³⁶³.

³⁶³ Não cabe fazer aqui um estudo comparativo no modo de caracterização de Amália e Carolina. O que estou sugerindo, nessa aproximação, é que *Encarnação* faz uso de um arquétipo com certa tradição no romance brasileiro oitocentista, cuja melhor realização se dá na obra de Joaquim M. de Macedo. Não é à toa que M. Cavalcanti Proença emparelha Amália com outra personagem macediana, aparentada com Carolina: Raquel, de *O moço loiro* (1845). In: PROENÇA, M. Cavalcanti. *Op. cit.*, p. 107.

Hermano parece não escapar, a princípio, da mesma caracterização baseada na convenção do romance romântico. Trata-se de uma personagem claramente enigmática – a começar pelo seu nome que possui três variações no romance: “Os amigos o chamavam Carlos; os estranhos tratavam-no por Sr. Hermano: ele, porém, costumava assinar-se H. de Aguiar” (p. 7). Proprietário da chácara vizinha a da família de Amália, poucos sabiam de seu passado ou de detalhes acerca de sua vida presente: “Não se lhe conhecia profissão; sabia-se entretanto que era abastado, pois além da chácara de sua residência, possuía apólices e prédios na cidade.” (p. 7). Os seus hábitos e ações, que “excitavam o reparo e lhe davam certo cunho de originalidade.” (p. 7), reforçava ainda mais o ar de mistério em torno de Hermano. Sua casa sempre se encontrava fechada e possuía certo ar de habitação vazia. Os únicos indícios de movimentação eram a fumaça da chaminé ou a presença de um velho criado, Abreu, que atendia aos que tocavam a campa. A presença de Abreu, ao contrário de emprestar vida à casa fechada, mostrava-se, como nos informa o narrador, frio e taciturno, ainda que cortês, às visitas que introduzia na residência. As poucas vezes que saía de casa, Hermano agia de modo contraditório e estranho com amigos e vizinhos: por vezes, ele era “um modelo do homem de boa sociedade e fina educação”, mostrando-se “afável, polido, atencioso e expansivo”, retribuindo cumprimentos e dirigindo-se aos conhecidos que encontrava no caminho; outras vezes, em “seus dias de misantropia” (p. 9), Hermano concentrava-se em si mesmo a ponto de, ao passear pelas ruas, não falar a ninguém, fosse quem fosse: “Se algum amigo vinha-lhe ao encontro, recebia-o sem parar com a máscara muda e impassível da abstração, e logo o despachava com um aperto de mão automático.” (p. 8). Embora os vizinhos e conhecidos não se ofendessem com essas mudanças abruptas de comportamento, Hermano não deixava de receber o qualificativo de “esquisito” ou, como sugeriam os boatos, de maluco.

O passado de Hermano explica o seu presente. A sua misantropia decorre da morte precoce de sua esposa, D. Julieta. Hermano guarda uma fidelidade tão grande pela memória da falecida que chega ao ponto de, no presente, viver o passado. E o seu comportamento, dentro de casa, reforça ainda mais o amalucamento dos hábitos: a preservação da casa e da decoração, principalmente dos aposentos de Julieta; os passeios pelo jardim em que ele parece reproduzir o caminho feito outrora e conversar com a esposa falecida; o prato extra à mesa que deve ser servido como se a esposa estivesse presente; a colocação de manequins de cera no toucador de modo a simular a

presença da falecida; etc. Esses comportamentos se devem, como explica Henrique a Amália, ao fato de Hermano acreditar que Julieta ainda habita a casa: “Ele sente perto de si, a seu lado, nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia.” (p. 33). A fidelidade de Hermano, para além de uma possível suspeita de desequilíbrio psicológico, é, no conjunto da narrativa, a presença da convenção romântica por meio da tópica da constância amorosa mesmo após a morte e reforçada pelo ar de mistério que envolve a personagem ao longo de todo o romance.

Um segundo aspecto do romance que contribui para a presença de certa convenção romântica é a concepção de amor que permeia, em parte, a relação das personagens. O enredo do romance é basicamente composto pelos dois casamentos de Hermano: o primeiro com Julieta e o segundo com Amália. A concepção de amor que atravessa o romance – e, *em certo sentido*, estrutura o segundo casamento – repousa na relação amorosa de Hermano e Julieta. É o narrador quem sumariza os acontecimentos envolvendo o primeiro casamento. Hermano, em uma visita de cortesia à casa de um amigo, se apaixona por Julieta de um modo singular: é a voz dela que o encanta. Para transformar o encantamento em casamento, o protagonista põe de lado as questões de beleza e de dinheiro: “Ninguém esperava que ele, nas condições de pretender as filhas dos primeiros capitalistas, e de escolher, entre as mais aristocráticas belezas da corte, fizesse um casamento tão desvantajoso.” (p. 9-10). A conversa travada entre Hermano e Julieta no dia do noivado dá o tom de como o casamento é compreendido por ambos: “Sempre acreditei que o casamento não deve ser uma simples união social, mas a formação da alma criadora e mãe, da alma perfeita, de que nós não somos senão as parcelas esparsas. Essa alma uma vez formada, só Deus a pode dividir e mutilar.” (p. 13). Essa concepção de casamento, que revela o ideal de amor romântico em que uma alma pertence à outra por inteiro e para sempre, determina a vida do casal até a morte de Julieta. Só saíam de casa para alguma reunião ou outro divertimento qualquer “unicamente para se desobrigarem de um dever de cortesia e posição” (p. 15) para com os conhecidos. As reuniões em sua casa de S. Clemente para as famílias amigas eram “uma ausência, uma separação” para o casal: “Tinham o mundo entre si.” (p. 16). É o desejo de viver, em meio a “sua querida solidão”, um para o outro de modo a fundirem ainda mais as suas almas. É por isso, explica o narrador em sua breve sinopse, que Julieta deseja saber todos os detalhes da vida progressiva de Hermano, “para soldá-la ainda mais intimamente a si, de modo que não lhe fosse possível marcar a época de sua

união. Então o casamento teria sido apenas a consagração social do vínculo de duas almas gêmeas” (p. 15). Heron de Alencar, nesse sentido, tem razão ao sugerir que *Encarnação* é um bom exemplo de que

o mundo dos nossos românticos, aquele mundo íntimo que se projeta acima do real pelo extravasamento de aspirações e anseios contrariados, está construído na base do amor ideal, do amor-princípio divino, que adquiriu direitos imprescindíveis dos quais não se afasta; e é precisamente essa base que permite a edificação de tudo mais³⁶⁴.

Um terceiro aspecto que revela a presença da convenção romântica em *Encarnação* é o desenvolvimento da ação envolvendo Hermano e Amália. A história sobre o primeiro casamento de Hermano, contada por Henrique Teixeira, revela à Amália uma nova face desse laço afetivo que ela tanto rejeitava: “Até então não conhecia senão a aparência do casamento, essa face material, que se vê de fora, e compõe a sua fisionomia social. Agora compreendia que essa união era mais que um modo de vida; mais que um hábito e uma conveniência. Era, devia ser, um destino.” (p. 43). O interesse que então a chácara vizinha desperta na moça se transforma gradativamente em uma paixão por Hermano. Esse processo, entretanto, é complexo e precisa ser analisado em detalhes. O que é importante destacar, nesse momento, é que o amor surge, a princípio, de uma admiração pela constância de Hermano à memória da esposa e pela curiosidade que a figura de Julieta desperta na moça. É depois de muito fantasiar a relação entre esse casal singular que Amália revela para si o que sua mãe e Henrique já haviam percebido: o amor veemente por Hermano. Em meio a esse processo, é claro, ocorrem alguns percalços, como a confusão que Amália faz entre o manequim de cera e uma suposta “amante” de Hermano e as vacilações que antecedem o casamento dos dois. Esse casamento só se realiza, a acreditarmos na fala do narrador, porque Amália “decidiu na generosidade de seu amor votar-se à guarda e arrimo desse homem infeliz” (p. 96). O amor de Amália, nesse sentido, é um gesto de generosidade e salvação para com Hermano. E, com efeito, os capítulos finais mostram que Hermano foi salvo de uma tentativa de suicídio e da obsessão por Julieta a partir da intervenção de Amália. A abnegação e a generosidade da moça é o fundamento da nova família que Hermano constrói em seu segundo casamento.

³⁶⁴ ALENCAR, Heron de. *José de Alencar e a ficção romântica*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986, p. 303. v. 3.

7.2. A loucura de Hermano

A fidelidade de Hermano à memória de Julieta é um elemento decisivo para a construção do enredo. Essa fidelidade está associada a uma das dúvidas que, ao longo do romance, paira sobre a figura enigmática do protagonista: a sua sanidade mental. Trata-se de uma questão importante para o romance, principalmente, se lembrarmos de que, no plano da complicação sentimental, é por conta de sua fragilidade psicológica que, em parte, Amália se decide a casar com ele; e que é para salvá-lo desse estranho luto que Henrique Teixeira se empenha em casá-lo com Amália: “Ele compreendia a necessidade de subtrair o amigo à constante preocupação que lhe consumia parte da vida. Esse estado em todo caso não era natural; cumpria que cessasse. Para isso o primeiro passo era aproximar Hermano da mulher, que o podia salvar.” (p. 50). Com efeito, alguns episódios colocam a sanidade mental de Hermano em xeque.

O leitor toma conhecimento do comportamento estranho de Hermano em três momentos significativos da narrativa. O primeiro de eles, já no início do romance, é o relato de Henrique sobre o impacto que a morte de Julieta causou no marido: “Carlos sofreu um abalo terrível com esse golpe. A morte de D. Julieta, que ele ainda não esqueceu, nem esquecerá, causou-lhe uma espécie de paralisia moral. Durante dois meses não pronunciou uma palavra; vivia mecanicamente; era um autômato” (p. 23). Para dirimir “essas suspeitas de loucura, que alguns malévolos se incumbiram de espalhar” (p. 24), Henrique destaca que o impacto da morte gerou em Hermano “uma insensibilidade moral”, “que o tornava impassível ao movimento social”: “Nunca, porém, eu notei no seu espírito a menor vacilação, e muito menos desvario.” (p. 23). Esse esforço em reabilitar a sanidade do amigo diante da curiosidade da vizinhança faz com que Henrique, além de contar a cura de Hermano em uma visita ao Louvre, narre um episódio que, sem querer, compromete a sua defesa. Henrique hospedou-se, ao voltar da Europa, três meses antes, na casa de Hermano e teve a oportunidade de presenciar alguns incidentes sugestivos: seu amigo, por vezes, sorria e fitava as almofadas que Julieta outrora costumava ocupar quando das antigas reuniões do casal com Henrique; os aposentos da esposa eram conservados como ela os deixou; durante as refeições, Hermano preparava um prato a mais e depositava no lugar em que Julieta sentava; e, por fim, o viúvo, na hora do café, proferiu o nome da esposa de um modo tal

que parecia indicar a sua presença. Após conversar com Abreu e com o próprio Hermano, Henrique chega à conclusão de que “[p]ara aquele marido, a mulher que ele amou extremadamente, ainda habita a casa, que ela enchia de sua graça e de sua ternura. Ele sente perto de si, a seu lado, nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia.” (p. 33). Está incluída na defesa feita por Henrique, como se pode perceber pelo excerto, uma explicação espiritualista. Se, por um lado, Henrique tenta apontar para a fidelidade do marido à memória da esposa, a explicação encontrada, por outro lado, não deixa de sugerir um possível grau de sandice em Hermano – sandice que, em um primeiro momento, Amália cogita em tom de galhofa: “Ora seriamente, doutor, o Sr. comprometeu-se a si e ao seu sexo. Obrigou-se a apresentar um modelo de fidelidade conjugal, e só o pode encontrar como enfermidade. Confesse: a constância de seu amigo é apenas uma mania” (p. 34).

Essa excentricidade é presenciada pela própria Amália. No dia seguinte a conversa com Henrique, a moça se depara, por acaso, com Hermano a passear pelo jardim. Encoberta pela penumbra da coluna, Amália observa a fisionomia de Hermano e percebe que “ela não tinha nesse momento a expressão do recolhimento e abstração própria do homem que está só. O seu olhar não era de contemplação; animava-o o raio do espírito em comunicação com outro espírito: não era o olhar que vê, mas o olhar que fala, que transmite a impressão em vez de recebê-la.” (p. 39). A atitude de Hermano, logo na sequência, é interpretada por Amália à luz dessa primeira impressão. Ele se levanta do banco, colhe um lírio e, ao voltar ao banco, “conserva-o na mão com o gesto expressivo de quem o mostrasse a outrem sentado à sua direita.” (p. 39). Essa cena aciona uma lembrança silenciada em Amália. Ela se recorda que, quando menina, havia presenciado esse gesto entre Hermano e Julieta. Diante desses acontecimentos, a ironia de Amália cede espaço à comoção: “O gesto de Hermano, por mais excêntrico e singular que fosse, aparecia-lhe através da morte, cuja sombra o envolvia. Não era uma fineza banal de namorados, nem uma afetação vã. Havia naquele diálogo mudo a comunicação de duas almas cujo elo o túmulo não tinha partido.” (p. 41). O novo ângulo a partir do qual Amália olha Hermano, influência parcial da conversa com Henrique, permite que ela não veja só excentricidade nele: ela se encanta por sua fidelidade à esposa falecida. O grão de sandice, em todo caso, está ali, embora seja amenizado aos olhos da moça pela beleza do gesto.

É só depois de casada que Amália percebe e enuncia o que há de loucura na fidelidade de Hermano à memória de Julieta. O segundo casamento não apagou a presença da primeira esposa. Uma série de incidentes domésticos revelava, na perspectiva de Amália, que Julieta ainda vivia na casa, nos hábitos e no coração de Hermano. Diante de tamanho conflito, o casal resolve se separar. Entretanto, Hermano sugere o seu suicídio para restituir a liberdade à Amália. Alarmada com a sugestão, ela resolve fazer uma revista nos aposentos de Hermano de modo a certificar-se de que não haveria armas ou venenos à sua disposição. O que ela encontra são as chaves do quarto e do toucador de Julieta. E é aí que Amália se depara com a loucura de Hermano: nos aposentos, o marido colocou dois manequins de cera que lembravam de longe a finada esposa. São os mesmos manequins que, três meses antes, Amália havia visto de relance e confundido com uma possível amante. Diante das figuras de cera e após ler trechos de um romance francês, Amália percebe que o “amor de Hermano era uma demência. Não fora uma mulher que ele havia adorado, e adorava ainda; mas um fantasma, um ente de sua imaginação. Esse ideal ele o tinha encarnado em Julieta, desde o primeiro momento em que a vira.” (p. 134). Essa revelação, ao final do romance, faz com que a sanidade mental de Hermano volte a ser questionada. A tentativa de suicídio no penúltimo capítulo só parece confirmar que ele enlouqueceu.

Nessa perspectiva, Amália surge na narrativa como uma figura de contraponto: mesmo tomada por uma série de sentimentos, por vezes controversos, ela parece ser racional e sã. Essa faceta de Amália se deve, em parte, a seu comportamento volúvel que lhe permite agir de modo sarcástico diante das convenções de salão, imprimindo um quê de independência pessoal e intelectual, e tecer uma série de comentários irônicos, no início do romance, em torno da história de Hermano contada por Henrique: “Em todo caso, doutor, para fazer-lhe a vontade, convenho em que seu amigo será um homem de muito juízo, mas não aqui neste mundo; no da lua talvez.” (p. 35) – é a resposta que a moça dá ao término do relato de Henrique sobre a vida de Hermano. A aparente racionalidade de Amália também se deve aos seus pensamentos e percepções que, filtrados pelo narrador, revelam muita acuidade analítica. Lembre-se, nesse sentido, da reflexão de Amália sobre sua falta de entusiasmo em relação ao casamento, logo após recordar a cena em que Hermano dava à Julieta um lírio. Depois de muito meditar sobre o assunto, a resposta surge após o “repouso de um sono forte e calmo, o sono da saúde e da mocidade” (p. 43). A fidelidade de Hermano à Julieta lhe revelou o que está

para além da “fisionomia social” do casamento: “Era, devia ser, um destino.” (p. 43). Outra reflexão, que revela a acuidade analítica de Amália, está relacionada às considerações sobre aceitar ou não o pedido de casamento de Hermano. Se, por um lado, o seu amor poderia salvá-lo da suposta “amante”, “dando-lhe forças para reabilitar-se” (p. 96); por outro, pondera lucidamente Amália, “[q]uando dissipar-se o encanto, me perdoará ele ter profanado o culto da esposa, e rompido para sempre o elo que o prendia à primeira e única mulher amada? Não terei eu sacrificado a minha vida, não para dar-lhe a felicidade, mas para fazer a sua desgraça?” (p. 96). A racionalidade e sanidade mental de Amália, entretanto, estão salvaguardadas, por essa perspectiva, nas cenas finais em que ela é a responsável não só pelo resgate de Hermano no incêndio suicida, como em sua reabilitação mental. Para tanto, Amália toma “uma resolução generosa” (p. 136). Decide-se a encarnar a figura de Julieta para curar a “mente enferma de Hermano”: “Dominado então o espírito do marido, o restituiria à razão, ao mundo, ao verdadeiro amor; e seriam felizes.” (p. 136). A transformação de Amália em Julieta, ao contrário de curá-lo, resulta em um grande tormento a Hermano que, sem saída, resolve se matar. São a percepção acurada e a atenção cuidadosa que a segunda esposa dedica ao marido que fazem com que ela pressinta o momento escolhido por Hermano para o suicídio. Amália o encontra semiconsciente, em meio a um delírio que revela a sua confusão emocional entre suas duas esposas, e, em uma atitude rápida e decisiva, Amália tece uma longa mentira em que, sem quebrar a ilusão do delírio, permite a ela que salve Hermano do incêndio. Graças a essa atitude, Hermano recupera a razão. E o leitor é informado da reabilitação mental da personagem porque, cinco anos depois do incêndio, Amália leva Hermano à antiga chácara para certificar-se de que ele não sofria mais nenhuma influência de seu passado: “Amália respirou do soçobro em que trazia a alma e que debalde tentava abafar. A casa, que a memória de Julieta enchia antigamente, agora não era mais povoada senão de sua lembrança.” (p. 157). Finda a influência de Julieta, Hermano renasceu, como ele mesmo afirma, para a felicidade por conta da intervenção de Amália.

7.3. Intertextualidades

É importante notar, nessa altura da discussão, que o romance não se constrói em torno de uma noção chapada de loucura e de sanidade. Para se perceber a complexidade

e importância que essas noções possuem para o desenvolvimento da ação e para a compreensão do drama pessoal de Hermano, pode-se recuperar, de início, um aspecto muito saliente em *Encarnação*: a intertextualidade. José de Alencar tinha como procedimento, mais ou menos corriqueiro, a construção de diálogos entre seus romances e outras obras, em especial as do romantismo francês. Basta evocarmos uma das análises dos capítulos anteriores: *A dama das camélias* é um romance importante para a construção de *Lucíola*. No caso de *Encarnação*, o recurso intertextual se multiplica. Encontra-se uma série de referências a quadros, óperas e romances, que, analisadas com cuidado, revelam nuances importantes para a compreensão de *Encarnação*. Dentre essas referências, gostaria de destacar, nesse momento, a ária da loucura de *Lucia di Lammermoor* (1835), composição de Gaetano Donizetti, e o romance *Spirite* (1866), de Théophile Gautier.

7.3.1. *Lucia di Lammermoor*

Em uma primeira leitura, a ária principal da ópera *Lucia di Lammermoor* desempenha um papel muito claro. É o elo que, no desenvolvimento do enredo, une Julieta à Amália: Hermano se apaixona pela primeira esposa em uma reunião na casa de um amigo na qual reconhece em Julieta a dona da voz que o comoveu ao entrar; do mesmo modo, o interesse de Hermano por Amália surge no momento em que ele a ouve cantar essa mesma ária em certa manhã. A função dessa ária para o romance, entretanto, não se restringe a unir Amália à Julieta e, por intermédio dessa união, despertar o interesse de Hermano pela segunda esposa, como a narração sugere. A ária serve para caracterizar melhor as ações de Amália – e, por extensão, desvendar detalhes de sua vida interior. Para tanto, recorde-se, inicialmente, o sentido dessa ária para a arquitetura da ópera. Lucia é forçada por seu irmão, Enrico, a assinar um contrato nupcial com Lord Arturo. Essa atitude é, ao mesmo tempo, a solução para salvar a família dos Ashton da bancarrota, a qual Lucia pertence, e a traição ao voto de fidelidade que ela havia feito a Edgardo, seu verdadeiro amor. Descoberta a traição, Edgardo e Lucia rompem e ela é forçada a casar com Lord Arturo. Lucia, entretanto, enlouquece com o sofrimento, mata o marido no quarto nupcial e, ao descer para o baile – desgrenhada, pálida e vestida de branco –, revela toda a sua demência. É o momento da ária da loucura. O delírio de

Lúcia consiste em um diálogo fantasioso com Edgardo em que ela simula o casamento planejado (“Ardem os incensos... Resplandecem/ as tochas sagradas em redor...!/Aqui está o ministro!/ Estenda-me sua mão direita... Ó dia feliz!/ Finalmente sou sua, enfim você é meu!”) e, na sequência, revive o rompimento que gerara toda a loucura (“Não me olhe tão cruelmente assim.../Assinei esse documento, é verdade.../ Na sua ira terrível/ pisoteou, ó Deus, o anel...!/ Amaldiçoou-me...! Ah! fui vítima/ de um cruel irmão,/ mas sempre o amei... Edgardo”³⁶⁵). Não se trata somente de uma loucura que revive, no plano da fantasia, o desejo e o trauma. O delírio de Lucia revela a obsessão pelo seu amado. E é justamente pela presença da *fantasia* e da *obsessão* que podemos compreender o sentido que a ópera empresta à caracterização de Amália.

Depois da cena do lírio, “que se pode chamar de sua conversão” (p. 45), Amália passa a se interessar cada vez mais pela chácara vizinha e pelos “movimentos da habitação”: “Ligava aos mais casuais e ordinários alguma significação. Uma janela que se abria, um rumor qualquer, eram como o gesto ou a palavra do edifício, que para ela tinha uma vida, uma história, uma individualidade.” (p. 45). Esse interesse se desdobra em uma “ideologia ainda mais abstrata”, como o próprio narrador observa, que a explicação espiritualista de Henrique: “atribuía uma intenção misteriosa aos menores incidentes.” (p. 46). Desse interesse, nasce toda a fantasia que Amália alimenta por algum tempo. A moça começa a considerar Julieta “já como uma irmã sua; evocava a sua imagem; *falava-lhe*, e ficava contente de vê-la feliz por ter inspirado ao marido aquele amor indelével.” (p. 46) (grifo meu). O interesse de Amália pelo amor de Hermano e Julieta faz com que a moça acompanhe os acontecimentos da chácara com algum fervor e com certo grau de projeção. Esse comportamento, de início inocente, se assemelha, porque em parte simula, a certas atitudes de uma leitora diante de uma história sentimental³⁶⁶. Recorde-se, nesse sentido, do episódio em que Hermano se

³⁶⁵ DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. São Paulo: Moderna, 2011, p. 38-40. Coleção Folha Grandes Óperas 9. O libretista é Salvatore Cammarano.

³⁶⁶ Não é demais lembrar o episódio em que Alencar narra um dos serões em sua casa do qual ele era o “ledor” de romances para sua mãe e amigas: “Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio./ Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.” A citação é retirada de *Como e por que sou romancista* (In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 56.). É esse comportamento fantasioso que estou sugerindo para o comportamento de Amália. No mais, o próprio narrador chama discretamente a atenção

atrasa para o passeio habitual “*in memorian*” da esposa. Amália não só *inventa*, em sua imaginação, uma “esposa desdenhada suspirando na sua tristeza e abandono” (p. 58) por conta dessa primeira inconstância do marido, como *vive* emocionalmente a situação ao descobrir a razão do atraso:

Pouco tempo depois Hermano saía à chácara acompanhado do Teixeira, e dirigiu-se para o sítio habitual. Advertindo, porém, que não estava só, arredou-se e foi sentar-se longe com o amigo.

Amália adivinhou então a causa da ausência que a afligira. Perdoou a Hermano em nome de Julieta; condeu-se da contrariedade que ele devia sofrer naquele momento; e irritou-se contra o Teixeira que viera disputar o amigo ao amor da mulher e obrigá-lo a parecer ingrato. (p. 58).

A moça desculpa Hermano, lamenta o contratempo para ele estar com sua esposa e reprova a intromissão de Henrique. A inocência desse comportamento fantasioso, entretanto, se desfaz rapidamente se o leitor prestar atenção no que está em jogo em meio às projeções de Amália. Essas projeções começam a se tornar problemáticas – e reveladoras do mundo interior da personagem – quando nos deparamos com a ira da moça, páginas à frente, ao tomar a figura de cera como amante de Hermano. Diz o narrador:

Amália identificava-se com a esposa traída; supunha Julieta rediviva em si, e erguendo-se implacável para castigar o pérfido marido.

Mas como? Morrendo outra vez; porém morrendo eternamente para ele; rompendo a cadeia que os unia, e abandonando-o a essa infeliz, como um sobejo da traição.

Nos dias que se seguiram esta cena, Amália foi má. Sua alma se tinha saturado de fel; os sentimentos afetuosos eram recalçados por um despeito violento. (p. 63).

Amália não só se coloca no lugar de Julieta como se identifica com a falecida esposa de Hermano a ponto de supô-la “rediviva em si”. Embora haja um fundo ingênuo na projeção de Amália (afinal, o castigo que ela imputa a Hermano é só ela quem sabe), note-se que o seu comportamento fantasioso passa do campo da imaginação inocente para o campo da ação efetiva em seu cotidiano, com direito a bater a janela na cara do vizinho e sentir vontade de esbofeteá-lo. Ou seja: *Amália, a certa altura da narrativa, passa a viver a fantasia por ela criada*. O momento emblemático desse devaneio, que beira o desvario, é justamente a cena em que ela canta a ária da loucura de *Lucia di*

para esse comportamento: “achava simples, naturais, evidentes, os fatos que sua imaginação fantasiava.” (p. 46).

Lammermoor: “Abriu a partitura e cantou a parte de soprano. Disse admiravelmente o delicioso *allegro* da fonte; mas na grande ária da loucura excedeu-se. Não era o delírio da noiva escocesa que a inspirava; *era o desespero de Julieta, a dor da esposa traída.*” (p. 65) (grifo meu). Esse comportamento de viver a própria fantasia é levado a extremos no romance: Amália decide *encarnar* Julieta. Para tanto, a moça não só se inteira da história que compõe o primeiro casamento de Hermano, como passa a incorporar os hábitos e as feições da falecida esposa. Amália chega a usar as roupas de Julieta e a cobrir os seus cabelos loiros com uma renda preta para se assemelhar cada vez mais com a primeira mulher. O próprio narrador percebe a atitude extrema de Amália: “Ser outro, negar-se a si mesmo, suprimir-se moralmente, não se pode imaginar mais terrível suplício para uma consciência ativa; e foi a este que Amália se condenou no intento de salvar o marido ou perder-se com ele.” (p. 136). Por detrás dessa “resolução generosa”, encontra-se muita fantasia e obsessão de Amália que, se não a colocam em uma casa de alienados, sugerem matizações em sua racionalidade de moça assertiva.

7.3.2. *Spirite*

Do mesmo modo, *Spirite* permite que se repense o que parece loucura nas atitudes de Hermano. Para tanto, precisamos recuperar, em linhas gerais, o que está em jogo no romance francês. Guy de Malivert, o protagonista do romance, é um jovem da alta sociedade parisiense que não encontrou atrativos, até então, no casamento. Receando “meter-se entre essas redes, urdidadas com fios mais perigosos que as teias de aranha, estendidas, no mundo, ao redor das virgens núbeis com dotes não muito promissores”³⁶⁷, Guy é um rapaz que pode ser considerado um misantropo: “Quando sentia-se excessivamente bem recebido numa casa, deixava de frequentá-la, ou partia para uma longa viagem; e quando de sua volta, tinha sempre a satisfação de ver-se completamente esquecido.” (p. 5). Não é de surpreender-se, nesse sentido, que ele nunca tenha sido inspirado pela “ideia de uma união por laços indissolúveis” ou por “esses projetos de existências duplas, confundidas numa só” (p. 50). É com essa disposição de espírito e em meio a um ambiente sofisticado que Guy de Malivert se vê

³⁶⁷ GAUTIER, Théophile. *O ignorado amor*. São Paulo: O Clarim, 1993, p. 5.

envolto em uma história de fantasmas. Depois de alguns acontecimentos estranhos – um suspiro do além, um sopro ao ouvido, uma carta escrita de próprio punho, mas sem qualquer consciência do conteúdo e as dicas do misterioso Barão de Ferøe –, o rapaz decide a aventurar-se no “mundo invisível”. Sucede-se, então, uma série de eventos sobrenaturais: a aparição de uma moça, Spirite, no espelho de sua sala-ateliê, as lágrimas de Guy que são secadas por um sopro, a perseguição de um trenó-fantasma à luz do dia e a longa narrativa sobre a vida da moça-fantasma, psicografada pelo próprio Guy de Malivert. Essa aventura sobrenatural resulta em um amor veemente do protagonista por Spirite: “o que compreendeu subitamente, foi que estava perdidamente, desesperada e irrevogavelmente enamorado, tomado, de uma hora para outra, de uma paixão violenta, que a Eternidade não podia abrandar.” (p. 60). O romance de Théophile Gautier é, nesse sentido, a história de um amor além-túmulo. A narrativa psicografada de Spirite revela a Guy um amor intenso que a moça, cujo nome terrestre era Lavínia, havia guardado desde o tempo de meninota, quando o rapaz costumava visitar a irmã mais nova no internato. Do modo como a moça narra a própria história, pode-se perceber que se empresta ao amor de Spirite-Lavínia pureza, altruísmo e sinceridade. Esses valores, que constituem certa noção difusa do amor romântico, são reforçados pelo fato do sentimento durar mesmo após a morte e pela própria volta do espírito da moça ao mundo terreno para garantir a união de suas almas, feitas uma para a outra, no plano da eternidade. Diz Spirite:

Nós estávamos predestinados um ao outro. Nossas almas formavam um casal-celeste. Mas essas duas metades, para se reunirem na imortalidade, devem se procurar mutuamente na vida, adivinharem-se sob os véus da carne, através das provas, dos obstáculos, dos desvios. Só eu sentira a presença da alma irmã e me lançara ao seu encontro, levada por esse instinto que não se engana nunca. Em você, a percepção, mais confusa, apenas pusera-o em guarda contra os laços dos amores vulgares. Compreendeu que nenhuma daquelas almas tinha sido feita para a sua, e, ardente sob uma aparência fria, reservava-se para um mais alto ideal. (p. 144).

Nesse sentido, o amor que une Spirite e Guy é o “amor verdadeiro”, aquele que ele nunca encontrou nos salões parisienses ou em sua relação com a Senhora d’Imbercourt. É curioso notar que a união amorosa de duas almas, que são metade uma da outra, pressupõe, como indica a expressão “casal-celeste”, uma fusão espiritual: “Seremos a unidade na dualidade, o meu no não-meu, o movimento no repouso, o desejo na realização, a frescura nas chamas.” (p. 183). A união amorosa, nessa perspectiva, pressupõe ainda a vivência em função um do outro, sem interferências do

mundo. Não é à toa que o amor de Spirite e Guy parece melhor se realizar na eternidade:

se o seu pensamento não se desviou para as coisas inferiores; se arremessou para fora de si mesmo o impuro e grosseiro limo humano, a este preço nos será permitido saborear, unidos eternamente um ao outro, a tranquila embriaguez do Amor-Divino, do amor sem intermitências, sem fraqueza, sem arrefecimentos, cujo ardor pode fazer fundir os sóis como grãos de mirra sobre as brasas. (p. 183).

Nesse sentido, não me parece equivocado afirmar que o amor é, por assim dizer definido pela desmaterialização do sentimento ou, para usarmos de uma expressão que remete à convenção do amor romântico, pela idealização da relação amorosa que pressupõe, de saída, a perfeição por meio da depuração da realidade cotidiana. Essa desmaterialização do amor pode ser percebida não só no percurso de Lavínia no mundo terreno, que começa nos bailes e jantares da alta sociedade parisiense e termina no claustro de um convento; como no fato de Guy só conseguir quebrar a sua misantropia por meio de um amor espiritual em que se abre mão de todos os prazeres mundanos. O que parece estar em jogo na relação amorosa além-túmulo é uma concepção essencialista, em detrimento do interesse material, para definir o sentimento amoroso. Se levarmos a totalidade do romance em conta, é importante destacar, nessa ordem de ideias, que o “amor verdadeiro” desse “casal-celeste” desemboca, por um lado, na ideologia romântica de exclusão do dinheiro, elemento tão presente nessa narrativa de burgueses e aristocratas franceses, para o enlace afetivo; e, por outro, em uma profissão de fé *fin-de-siècle* de que para atingir a perfeição no campo artístico é preciso depurá-lo do mundo. Lembre-se, nesse sentido, do episódio em que, ao ouvi-la tocando uma composição ao piano, o narrador, pela perspectiva de Guy, comenta que “Espírita não só interpretava todas as intenções do mestre, mas exprimia o ideal que ele sonhara e que a enfermidade humana nunca lhe permitira atingir. Ela completava o gênio, aperfeiçoava a perfeição, à qual juntava o absoluto!” (p. 156). O que é interessante destacar, por fim, é que, ao consolidar essa dupla ideologia, o romance não oferece margem para duvidar da existência de um mundo imaterial, dos espíritos. Embora as primeiras manifestações de Spirite estejam relacionadas à vontade consciente de Guy em ter uma experiência sobrenatural, as aparições da moça-fantasma não estão circunscritas única e exclusivamente ao mundo particular do protagonista. A moça-fantasma é vista por outras personagens, como o Barão de Ferøe ou o guia grego que presencia o assassinato

de Guy³⁶⁸. E não só isso: em um dos capítulos finais, na ausência do protagonista, Spirite age junto a Senhora d'Imbercourt de modo a fazê-la esquecer-se de seu amor pelo protagonista. Nesse sentido, o romance não oferece margens para dúvidas: fantasmas existem e é possível viver o verdadeiro amor para além da morte³⁶⁹.

É esse romance, encontrado por Amália no toucador de Julieta, que Hermano costumava ler em companhia dos manequins de cera: “sentado ao lado com um livro aberto lia a meia voz; e embora o sussurro de suas palavras se perdesse nos rumores da noite, podia Amália mesmo de longe ver-lhe o movimento dos lábios.” (p. 60-61). Se, por um lado, a leitura em voz alta para figuras de cera sugere um possível desequilíbrio mental; por outro, quando prestamos atenção ao enredo do romance francês e a alguns detalhes espalhados ao longo de *Encarnação*, essa leitura para manequins denota também um possível grau de consciência e lucidez no comportamento de Hermano. Essa mudança de perspectiva se deve ao jogo intertextual que se engendra entre os dois romances.

Para tanto, percebe-se, de início, que, ao prestarmos atenção ao enredo do romance francês, estabelece-se um claro jogo de espelhamento entre Guy de Malivert e

³⁶⁸ É importante lembrar que a Senhora d'Imbercourt também viu Spirite-Lavínia no Bosque, quando Guy persegue o trenó-fantasma: “Entrevira de relance a figura de Espírita, mas adivinhara nela uma rival temível. O apressuramento de Guy, de ordinário tão calmo, em perseguir aquele trenó misterioso, a dama nunca tinha sido vista dantes no Bosque, ferira-a ao vivo.” (p. 80). E mais adiante: “a dama do trenó, entrevista do Bois de Boulogne, passava-lhe pelo cérebro, e, inúmeras vezes, tinha ido fazer o passeio do lago com a esperança de encontrá-la de novo e ver se Malivert a seguia.” (p. 166).

³⁶⁹ Estou sugerindo que não há um nível de ironia que problematize a experiência sobrenatural de Guy de Malivert. O romance parece repousar na ideia de que existe outro mundo onde as almas habitam e que está em comunicação com o nosso. Talvez essa falta de ironia esteja relacionada ao fato de que esse romance possa funcionar como uma profissão de fé artística. Em todo caso, é importante lembrar que, não à toa, Allan Kardec, quando da publicação do romance, considerou *Spirite* uma obra “cujas ideias são incontestavelmente bebidas na fonte mesma do Espiritismo”: “A verdade está no fundo das ideias e pensamentos, que são essencialmente espíritas e apresentados com uma delicadeza e uma graça encantadoras, muito mais que nos fatos, cuja possibilidade, por vezes, é contestável. Posto que romance, a obra não deixa de ter uma grande importância, primeiro pelo nome do Autor, depois porque é a primeira obra importante saída de escritor da grande imprensa, e em que a ideia espírita é seguramente afirmada e apresentada, em momento em que aparece mais uma falsidade lançada na onda de ataques contra esta ideia.”. Allan Kardec ainda oferece algumas informações a respeito do mal-estar que esse romance causou no meio literário francês justamente pela falta de ironia frente aos acontecimentos do outro mundo. Segundo Kardec, um dos comentários acerca do romance é de que ele teria sido encomendado por uma autoridade política com o intuito de desviar a atenção popular de alguns acontecimentos importantes. Os dois artigos de Allan Kardec sobre *Spirite* estão reproduzidos na edição utilizada aqui para citação.

Hermano. A devoção de Guy a um amor além-túmulo se aparenta com a fidelidade de Hermano à memória de Julieta. A crença em um amor para a eternidade parece unir os dois personagens. E não só isso: a noção de amor que permeia o enredo do romance francês, um amor desinteressado e etéreo, está muito próxima do sentimento que une o protagonista à Julieta. Lembre-se, nesse sentido, não só das juras de amor trocadas pelas personagens alencarianas, mas também do modo como se processa o casamento em que, como já observei, as questões de classe, dinheiro e beleza foram postas de lado por Hermano³⁷⁰. Se essa aproximação com *Spirite*, por um lado, empresta uma atmosfera sobrenatural à *Encarnação*, o que fez com que Eugênio Gomes, por exemplo, filiasse a narrativa ao romance gótico; por outro, essa mesma aproximação sugere que talvez Hermano não seja um histérico, como quer Araripe Jr., ou um alienado, como afirmam os vizinhos, mas um sujeito que, como Guy de Malivert, está sob o pleno domínio de suas faculdades mentais. A lucidez de Hermano que emerge da comparação entre os dois romances é reforçada pelas explicações espiritualizadas de Henrique sobre o comportamento do amigo, que, ao articular-se com a cena de leitura do romance francês, revela, em um plano mais profundo, a relação intertextual entre as duas narrativas.

Recorde-se mais uma vez, nesse sentido, da defesa que Henrique faz de Hermano, na primeira vez que vai à casa de Amália, por conta da curiosidade do Sr. Borges acerca do boato de uma possível loucura do protagonista. O rapaz é muito taxativo em defender a sanidade mental do amigo. Para ele, Hermano está curado desde o dia em que se deparou com um quadro de Veronese, *Esther* ou *Suzana*, no museu do Louvre, pois “[d]aí em diante foi outro, ou antes foi o mesmo homem que todos conheceram na época de seu casamento. Aquele painel tinha operado nele uma verdadeira ressurreição.” (p. 26). Observe-se, entretanto, o desdobramento das explicações de Henrique, quando este fica a sós com Amália, para dar conta do atual comportamento arredo e oscilante de Hermano para com todos. A misantropia de Hermano é, na perspectiva de Henrique, a fidelidade do marido à memória da mulher amada. É nessa altura da narrativa que o rapaz narra os estranhos acontecimentos que

³⁷⁰ Foi afirmado, páginas atrás, que *Encarnação* utiliza, em certo sentido, da convenção romântica para estruturar a narrativa e, dentre os elementos dessa convenção, estaria a noção de amor entre Hermano e Julieta. Parece-me que é possível afirmar, nesse momento, que talvez um dos modelos a partir do qual o romance alencariano recupera essa noção seja justamente *Spirite*.

ele havia presenciado na casa de Hermano (o terceiro prato à mesa, a preservação dos aposentos da falecida, a referência à Julieta como se ela estivesse presente, etc.). Para convencer que se trata de fidelidade e não de loucura, Henrique mobiliza um argumento que faz ecoar, em certo sentido, a história de Guy e Spirite: para Hermano, Julieta habitaria ainda a casa e ele a sentiria perto de si “nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia.” (p. 33). Para garantir que Hermano “não tem o menor eclipse na sua razão calma e forte”, Henrique explica à Amália que não se trata de uma alucinação, como sugere a moça, mas de “uma superstição a que estão sujeitos todos os que vivem pelo espírito”:

Só não as têm os materialistas, aqueles para quem Deus é um absurdo, a pátria e a família uma comandita; gente que reduz a inteligência a um pouco de fósforo, e a virtude a uma convenção. Esses vivem fisicamente; são corpos que se transformam. Nós, porém, que nos remontamos à nossa origem divina, todos temos nossas abusões. (p. 34).

A explicação espiritualista de Henrique parece aproximar mais *Encarnação de Spirite*. O argumento de que se trata de uma crença desloca o comportamento estranho de Hermano do campo da loucura e o coloca junto das atitudes conscientes e normatizadas pela sociedade. Não é à toa que o rapaz desdobra o argumento em exemplos que envolvem a incrédula Amália: “Quantas vezes não acreditou a senhora, que Deus, o criador do infinito, comovido por sua prece, alterava as leis do universo para enxugar-lhe uma lágrima, ou dar-lhe um sorriso? O que é isto senão uma superstição?” (p. 34). Na sequência, Henrique ainda comenta o hábito de se visitar cemitérios: “Aqueles que já sofreram esse golpe, quando visitam o túmulo que encerra as cinzas do ente querido, acreditam que ali está alguma coisa deles, a sua sombra, a sua alma quando ali há senão o pó.” (p. 35). Essas comparações feitas por Henrique colocam, em parte, as atitudes de Hermano nos eixos da razão. E isso se deve porque, sem assumir uma posição espírita sobre o assunto como no romance francês, Henrique sugere que se trata da crença na existência de uma alma – uma crença que, no caso de Hermano, tem uma consciência lúcida de si:

É verdade [diz Hermano a Henrique]; há ocasiões em que sinto Julieta perto de mim, e em que vivo com ela, como outrora. É sua alma que me acompanha, ou é a minha lembrança que a tem sempre viva e presente ao meu espírito? Seja o que for; isso me consola e me restitui a felicidade que perdi. Que necessidade tenho eu de investigar este mistério ou dissipar esta ilusão? Não há maior mistério e maior ilusão do que a vida; e nós vivemos sem conhecer, nem a nossa origem, nem a realidade de nossa existência. (p. 35-36).

Nesse sentido, diante de sua lucidez, o comportamento estranho de Hermano, ainda que estranho, parece estar ligado a atitudes conscientes por parte do protagonista. O episódio em que Hermano lê o romance francês para as figuras de cera, por exemplo, pode indicar que ele parece acreditar, ou querer acreditar, na vida após a morte. Mais do que isso: se lembrarmos do espelhamento sugerido entre ele e Guy de Malivert, a leitura do romance pode ser compreendida, se não for forçar a nota, como uma possível projeção de Hermano sobre o romance francês, indicando, de outro modo, o desejo do protagonista em ter a esposa junto de si espiritualmente. O protagonista, nessa ordem de ideias, parece estar consciente de que busca a presença da esposa em sua casa como uma forma de preservar a sua memória. É claro que essa busca precisa ser compreendida em detalhes mais à frente, pois é movida por um elemento importante que compõe o drama de Hermano: *a carência afetiva*. Em todo caso, é por essa ótica, em que se reconhece consciência e lucidez no protagonista, que podemos entender a preservação do quarto e do toucador de Julieta e a presença dos dois manequins de cera que representam a figura da falecida esposa. Nesse sentido, sem resgatar completamente Hermano do dilema psicológico em que vive, essa relação intertextual, como ocorre com a caracterização de Amália ao se mencionar a ária da loucura, parece matizar o caráter patológico do comportamento e sugerir que ali onde parece reinar a loucura reside também sanidade. E é aí, descontados os rótulos, que podemos precisar o drama pessoal de Hermano.

7.4. O drama de Hermano

Talvez a melhor forma de se compreender o drama vivido por Hermano seja recuperarmos a cena decisiva em que o protagonista, atordoado pelo gás que se acumula no toucador de Julieta, confunde Amália com o espírito da primeira esposa e pede perdão por ter casado pela segunda vez. É aí, em meio ao delírio, que Hermano expõe os principais vetores que compõem o seu drama pessoal:

Perdão, Julieta, perdão! Confesso que Amália me fascinou; mas o que eu amei nela foi unicamente a tua lembrança, a tua alma que às vezes eu ouvia em seus lábios, e via em seus olhos. O que era ela, e só ela, a sua beleza, essa eu a admirava; mas enchia-me de terror. Resistia à tentação, refugiando-me em teu amor; e si tu não me amparasses, teria sucumbido! Salvei-me, preservei minha alma; ela está pura como a deixaste, e vai reunir-se à tua pela eternidade. Eis o

momento. Recebe-me em teu seio; não me deixes mais um instante neste mundo, pois aqui mesmo, perto de ti, próximo a infundir-me no teu ser, eu a vejo, eu a sinto, a ela, a Amália; e tenho medo que venha arrebatá-me de ti, e separar-nos para sempre. (p. 152).

Esse delírio de Hermano – que não é demência, pois ele está entorpecido pelo gás e nem experiência sobrenatural, pois Amália, já muito parecida com a morta, está usando um vestido “copiado de um que achara no guarda-roupa de Julieta” (p. 146) – revela a constância do marido em preservar a sua alma de laços que pudessem conspurcar os votos do primeiro matrimônio: “ela [a alma] está pura como a deixaste, e vai reunir-se à tua pela eternidade”. Esse pedido de perdão e a constância aos primeiros votos remetem não só a passagens de *Spirite* como às juras trocadas por Hermano e Julieta no momento do noivado: “Meu marido há de pertencer-me de corpo e alma, como eu a ele, e para sempre. É assim que eu entendo o casamento”. E completa: “Para sempre é a eternidade” (p. 13). Por essa concepção de matrimônio, expressa por Julieta e assumida por Hermano, compreende-se não só a razão pela qual o protagonista pede perdão ao suposto espírito da primeira esposa por ter contraído segundas núpcias como o seu dilema em realizá-las efetivamente: “Resistia à tentação”. Lembre-se, nesse sentido, que Amália permanece intocada depois do casamento: “Ainda não recebera uma só carícia; quando solteira tomava tais demonstrações como desacato. Mas agora o seu título de esposa as santificava. Parecia-lhe que seu marido deveria ter o mesmo direito que seu pai, de beijar-lhe a face e estreitá-la ao peito.” (p. 116-117)³⁷¹. O delírio de Hermano ainda explica, em retrospectiva, o seu comportamento misantrópico, alvo de comentários e de suspeitas por parte da vizinhança, antes de conhecer Amália. Os hábitos do viúvo se limitam à rotina que lembram a convivência com Julieta, seja em seus momentos de introspecção à mesa do almoço, nos passeios pela chácara ou na preservação dos aposentos da esposa falecida; seja em seus momentos de expansão em que se diverte em bailes com alguma amiga de Julieta, nas visitas às famílias que frequentava com a mulher ou na preservação exclusiva de amizades daquele tempo (cf. p. 55). Henrique tem razão, nesse sentido, ao observar que “a sua vida parara no momento em que Julieta morrera” e o “que ele fazia depois disso não era mais viver; e sim reviver o passado, remontar o curso dessa existência dupla, que absorvera a sua

³⁷¹ A questão propriamente sexual assoma logo na sequência do raciocínio: “Então o espírito da moça lançava-se no vago, ansioso de perscrutar o desconhecido; e coligindo em suas recordações ideias outrora incompreensíveis, rastreava um pensamento que a fazia enrubescer. Não sabia nada, não suspeitava, mas pressentiu.” (p. 117).

individualidade.” (p. 55). As figuras de cera que representam Julieta podem ser compreendidas, nessa perspectiva, como o esforço consciente de dar um toque realista, no limite do estranho, a esse viver “em si e de si, das recordações que enchem sua alma” (p. 23).

Essa fidelidade ao passado, entretanto, parece não bastar a Hermano. Não é à toa que o protagonista contrai segundas núpcias com Amália. A insuficiência dessa fidelidade ao passado se deve, em parte, ao fato de ela corresponder, no plano emocional, a uma *carência afetiva*. É o que Henrique, “um tanto fisiologista”, percebe no início do romance: “a natureza amante e apaixonada de Hermano carecia de uma forte expressão de afeto; e por isso revivia Julieta, para adorá-la.” (p. 50). Em meio às suas cogitações sobre o pedido de casamento, Amália parece também perceber, ainda que por razões e interesses próprios, a insuficiência afetiva desse viver em memória da esposa: “esse afeto de além-túmulo não podia encher-lhe a existência; e por isso aquela alma rica de paixão e mocidade se desprendia da sua idolatria para buscar no mundo uma expansão, um sentimento de que se nutrisse.” (p. 95). Com efeito, o romance parece sugerir que o segundo casamento ocorre sob a influência dessa carência afetiva. É o que o próprio Hermano confessa em seu pedido de perdão: “Confesso que Amália me fascinou; mas o que eu amei nela foi unicamente a tua lembrança, a tua alma que às vezes eu ouvia em seus lábios, e via em seus olhos.”. Essa ideia de que Hermano se apaixona por Amália ao encontrar alguma semelhança com Julieta, uma boa pista de sua carência, é reforçada pelo episódio em que a protagonista canta a ária de *Lucia di Lammermoor*, a mesma ária que Hermano ouviu Julieta cantar no primeiro encontro do casal. É nesse momento que os dois trocam olhares pela primeira vez na narrativa e é a partir daí que ocorre a primeira visita de Hermano à casa do Sr. Veiga, pai de Amália.

Sem querer negar a aproximação entre as duas mulheres, que é problematizada pelo próprio protagonista ao final do romance, como condição para o segundo casamento, parece-me importante chamar a atenção para alguns trechos que revelam um movimento por parte do protagonista contrário ao sugerido. Note-se que Hermano se esforça, desde o início do namoro com Amália, em diferenciá-la de Julieta. Ao vacilar em pedir a mão de Amália pela primeira vez, Hermano explica-se a ela nos seguintes termos:

Quem possui a sua beleza e a sua alma, tem o direito de ser amado exclusivamente, sem reservas e sem partilhas. A senhora não pode ser a simples

companheira do homem a quem se unir. É preciso que esse homem lhe pertença, que viva inteiramente de sua afeição, que se consagre todo à sua felicidade. Se ele tivesse uma ideia, uma preocupação, uma reminiscência, que o disputasse ao seu amor, cometeria uma infidelidade; e a senhora havia de exprobar-lhe o tê-la enganado. Podia eu, conhecendo-a como a conheço, sacrificar o seu futuro, que deve ser tão brilhante? (p. 90-91).

Hermano faz referência ao fato de que a primeira mulher não é uma lembrança superada em sua vida. Com efeito, o quase-pedido de casamento ao pai de Amália fez com que “o passado, que parecia morto, ressurg[isse] e [se] apoder[asse] dele” (p. 88). Hermano se recorda, nesse momento, do dia em que pediu a mão de Julieta:

Ficou estupefato, vendo-se ali naquela casa, e encontrando-se nessa última fase de sua existência, que ele espantava-se de ter vivido. Parecia-lhe sonho esse período. Não compreendia como ele, o marido de Julieta, acreditara que pudesse nunca substituí-la por outra mulher. (p. 88).

Perceba-se, nesse momento decisivo para a realização do segundo casamento, que Hermano não só tem consciência de que precisa ingressar na relação com Amália sem interferências do passado, como se descobre, no momento do pedido, esquecido de Julieta. Pela perspectiva de Hermano, então, não me parece equivocado afirmar que, em certo momento, Julieta desaparece do horizonte emocional, apesar do que ele diz ao pedir perdão em seu delírio final, e só Amália ocupa a sua atenção. É claro que Hermano não esquece completamente o primeiro casamento, mas decide-se entregar a uma nova etapa de sua vida. À hesitação ponderada, segue-se o envio do pedido por escrito da mão de Amália. A decisão de Hermano é firme e bem pensada, como conclui Henrique ao perscrutar os sentimentos do amigo: “embora na sua qualidade de médico calcasse na cicatriz dessa alma para conhecer se doía-se ainda do golpe; não descobriu a menor perplexidade no espírito de Hermano. A sua resolução era firme e calma; tinha sido friamente meditada” (p. 98). A firmeza da decisão, que, como sugerem as palavras de Henrique, pressupõe a superação de Julieta, pode ser percebida no próprio comportamento de Hermano. O protagonista toma o cuidado em estabelecer diferenças práticas entre Amália e Julieta. Perceba-se, nesse sentido, que os aposentos da segunda esposa não só ocupam uma posição simetricamente oposta aos de Julieta, como são pintados com cores muito distintas e decorados de forma diversa:

O antagonismo manifestava-se em tudo, na pintura, na tapeçaria, nos ornatos, nos móveis. As cores desdiziam inteiramente. O primeiro toucador era azul e branco; este, rosa e ouro. Os trastes daquele, de erable; os deste, de ébano. A colocação dos objetos inversa.” (p. 102).

Hermano ainda tem o cuidado de destinar-lhe um lugar diferente à mesa e a empoderá-la, em certo sentido, diante de Abreu, outra personagem fiel à memória de Julieta e que, abertamente, rejeita Amália (cf. p. 115). A cena, entretanto, que parece definitivamente revelar o esforço de Hermano em diferenciar as duas esposas, se dá em um passeio que o novo casal faz pela chácara. Ao tentar sentar-se em um banco, Hermano “impediu-lhe o movimento com o braço, e obrigou-a a afastar-se.” (p. 112). Amália percebe que se trata do banco em que ele e Julieta costumavam sentar. Diante do silêncio eloquente de Amália, Hermano “para serenar-lhe o espírito renovou os protestos tantas vezes repetidos de que ela era sua felicidade, sua vida, sua alma.” (p. 112). Para provar que Amália representava uma nova etapa de sua vida, Hermano explica a intenção de seu gesto:

Se eu me lembrasse de oferecer-lhe uma flor, já usada por outra senhora, não a rejeitaria ofendida? E me condenaria, se eu procurasse antes para dar-lhe uma destas violetas, abertas agora mesmo com o sereno da noite, cheias de perfume e colhidas por mim em sua intenção? Pois assim deve ser também com as flores d’alma. Eu não pude nascer no dia em que a conheci, para que a minha vida começasse com o seu amor. Quero, porém, despir-me do homem que fui, porque esse não lhe pertence, e portanto não existe mais. (p. 113).

A lucidez de Hermano não poderia ser maior em sua ponderação: ele não só percebe que projetar Julieta em Amália seria um caminho inviável, como soluciona a questão ao tentar evitar qualquer repetição ou semelhanças com o primeiro casamento de modo a construir uma nova relação. Não é o Hermano, marido de Julieta, que ele deseja oferecer à Amália, mas o Hermano que nasce a partir de um novo amor. O desejo de Hermano em superar a relação anterior e ingressar em uma nova existência faz com que, diante das suspeitas de Amália durante o noivado, ele se coloque em “um contínuo sobressalto”: “Ao chegar interrogava ansiosamente o semblante da moça, receoso de ler nele a sua condenação. Depois de retirar-se inventava pretextos para voltar uma e mais vezes, como para certificar-se de que nenhum acidente ameaçava de novo a sua felicidade.” (p. 106). O protagonista, como observa o narrador, “se já havia resumido sua existência em Amália, não viveu mais senão das horas que passava junto dela” (p. 106). Hermano, portanto, se esforça para deixar claro não só o seu amor pela moça como para sinalizar que o seu primeiro casamento se tornou uma relação do passado.

A memória de Julieta, entretanto, não é apagada pelo segundo casamento. Talvez o melhor exemplo de sua presença no mundo emocional de Hermano, mesmo após casar com Amália, seja a disposição simbólica dos seus antigos aposentos. Eles

não só são opostos espacialmente ao quarto e toucador de Amália, como são mantidos *intactos e trancados*. Perceba-se que esses aposentos, encravados na casa toda reformada para o novo casamento, simbolizam, se não for forçar a nota, quase que o processo mental de Hermano, que, por um lado, tenta diferenciar Amália de Julieta pela disposição espacial oposta; e por outro, reserva parte de sua memória e afeto à primeira esposa: “Reuniu naqueles dois aposentos de Julieta tudo que lhe pertencera; e fechou-os como se fossem a sepultura onde jazia a alma da primeira mulher.” (p. 144). Essa decisão em reservar um espaço para as relíquias de Julieta foi pensado como uma forma de, sem trair a esposa atual, manter guardado um momento que fez parte de sua vida e do qual ele, como sujeito, não pode apagar de uma hora para outra. Hermano, como nos conta o narrador, “não se animava, porém, a abandonar e como que expelir de si essas imagens e objetos, tão impregnados de sua vida, que faziam parte dela. *Seria mutilar-se.*” (p. 144). Hermano expressa, em mais de um momento, a Amália que não pode deixar de lado a sua história, mas pode iniciar uma nova etapa com ela, renovando-se: “Eu não pude nascer no dia em que a conheci, para que a minha vida começasse com o seu amor. Quero, porém, despir-me do homem que fui, porque esse não lhe pertence” (p. 113). É uma ponderação, em certo sentido, lúcida da parte do protagonista que, entretanto, se presta a, pelo menos, uma segunda interpretação. Do ponto de vista de Amália, que constrói em grande parte a perspectiva da narrativa, a preservação da memória de Julieta significa que ele não a ama por quem ela é, apesar de todas as juras que o protagonista faz, e que, na verdade, o segundo casamento é um projeção que Hermano faz de Julieta sobre ela: “Achou em mim alguma coisa que recordou Julieta ou antes o seu ideal” (p. 135). Essa perspectiva resulta, no desenvolvimento da ação, em *uma série de atitudes por parte de Amália* que elaboram uma longa tensão na trama cujo desfecho é a tentativa de suicídio de Hermano.

Deixando esse importante aspecto do enredo para ser analisado na seção seguinte, o que é interessante destacar, no momento, é que o drama de Hermano pode ser resumido, ao fim e ao cabo, a um impasse emocional entre abandonar o primeiro matrimônio e ingressar em uma nova etapa da vida com Amália. Esse impasse se desenha aos olhos do protagonista, principalmente por conta das atitudes de Amália, como um possível adultério e enganação. Perceba-se, nesse sentido, que o protagonista se vê, depois do casamento, como um “miserável” que sacrificou a segunda esposa e quase cometeu um crime: “Amei-a com paixão, jurei fazer a sua felicidade, que era a

minha, uni o meu ao seu destino; e eu não me pertencia, não era livre, não podia dispor de mim!” (p. 125). Nesse impasse emocional, encontram-se uma série de sentimentos: amor por Amália, fidelidade à Julieta, culpa por casar pela segunda vez. Esse sentimento de culpa, que Hermano desenvolve após casar, expressa justamente o impasse emocional do protagonista entre as duas mulheres. Trata-se de uma indecisão que, nessa perspectiva, tem pouco a ver com loucura, fantasmas ou desejo de projetar uma mulher na outra. É o medo de trair uma de suas amadas. Essa indecisão por uma das esposas parece estar formulada tanto na carta de suicídio (“Agora, Amália, é que eu conheço quanto a amo; pois esta curta ausência de alguns instantes parece-me uma separação eterna”) como no delírio final de Hermano:

Nos raptos da imaginação, viu outra vez as duas esposas, a quem havia jurado fidelidade. Às vezes, elas se aproximavam, perto, muito perto, uniam-se estreitamente, e fundiam-se numa só massa vaporosa, donde surgia afinal essa mulher dúplice, essa Julieta-Amália, que estava pintada no retrato.

Pouco depois a imagem da esposa gêmea também por sua vez apagava-se em uma sombra indecisa, da qual se destacavam as duas moças, cada uma no seu tipo distinto; Julieta com a esquisita elegância que vestia de uma graça divina a sua figura apenas regular; e Amália com a deslumbrante beleza, que materializava a sua alma, vazando-a em formas esplêndidas. (p. 150-151).

O delírio de Hermano prossegue. Amália triunfa em face de Julieta, pois “[e]la era a aurora; e sua rival o crepúsculo suave e encantador.” (p. 151). A primeira esposa, então, afasta-se de Hermano: “a sombra gentil e melancólica ia-se desvanecendo até esvaír-se no fulgor que derramava a formosura da rival.” (p. 151). O delírio do protagonista parece indicar que Amália é a mulher de sua preferência. Entretanto, a sua dúvida se revela logo na sequência em um claro dilaceramento emocional: “Foi então que Hermano sentiu uma dor agudíssima, como se lhe arrancassem vivo o coração. Arrojou-se com todo o ímpeto de seu amor para chamar a esposa, que se separava dele pela eternidade. Era ela a primeira amada” (p. 151). O drama de Hermano, que indica a natureza *psicológica* de seu impasse, revela-se não como a crença em um fantasma ou a histeria de um viúvo saudoso, mas como o dilaceramento emocional do protagonista entre duas mulheres a quem ele deve fidelidade afetivo-matrimonial.

Trata-se de um drama já abordado por Alencar em outro romance. Antonio Candido observou, em *Formação da literatura brasileira*, que a obra de José de Alencar, por seu “trabalho esclarecido dos detalhes” e por sua “boa reflexão crítica”, retoma e aprofunda alguns temas básicos ao longo de sua trajetória literária: “Tanto

assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética”³⁷². Com efeito, *Encarnação* reescreve o drama de Carolina, a protagonista de *A viúvinha* (1860). O enredo do terceiro romance de Alencar, cuja história editorial também é conturbada, gira em torno do suposto suicídio de Jorge, marido de Carolina, que, na véspera do casamento, se descobre pobre, endividado e, por conta disso, com a honra familiar manchada. O percurso do protagonista, nesse sentido, é de resgatar a firma do pai e poder se unir novamente à esposa abandonada na noite de núpcias. Se o resumo do enredo parece não ter qualquer relação com a história de Hermano, os capítulos finais de *A viúvinha* revelam, de modo embrionário, o núcleo dramático que seria a base para a construção do último romance de Alencar. O suicídio de Jorge fez com que Carolina, de início, caísse em “uma espécie de idiotismo pungente, em que se sofre, mas sem a consciência do sofrimento”³⁷³. Com a passagem do tempo, a dor da moça se abrandava a ponto de se tornar uma saudade que derrama “a sua doce luz sobre aquela tristeza” (p. 89). O passado, então, toma conta de seu presente e de seu futuro: “Começou a viver dentro do seu coração, com as reminiscências do seu amor, como uma sombra que se sentava a seu lado, que murmurava ao ouvido palavras sempre repetidas e sempre novas. Sonhava no passado; diferente nisso das outras moças, que sonham no futuro.” (p. 89). Essa saudade que toma conta de Carolina se revela tanto no luto de cinco anos em que ela usa somente roupas e adereços pretos, apesar da insistência de sua mãe para a troca de cores, como na preservação dos seus aposentos intactos: “não haviam alterado nem sequer a colocação de um traste ou a cor de um ornato da sala.” (p. 88). A fidelidade de Carolina à memória de Jorge não se assemelha com a história de Hermano somente nos hábitos desenvolvidos após a morte do companheiro. Carolina se vê dividida, a certa altura de seu luto, entre manter a fidelidade ao marido morto e entregar-se a uma nova paixão, pois, como observa o narrador, “[t]inha sede de amor; e não se ama uma sombra.” (p. 90). E é aí, já para o final de *A viúvinha*, que se desenvolve um pequeno conflito dramático: Carolina começa a receber regularmente

³⁷² CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. (Momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959, p. 233.

³⁷³ ALENCAR, José de. *Cinco minutos/A viúvinha*. São Paulo: Ática, 1998, p. 89. Todas as citações são retiradas desta edição. Limite-me, agora, a indicar somente o número da página.

uma sobrecarta depositada em sua janela, que tem como conteúdo uma flor chamada saudade. Essa investida amorosa, que revela “um amor puro e desinteressado”, faz com que a fidelidade de Carolina sucumba e ela se apaixone pelo desconhecido: “Amava uma sombra morta; começou a amar uma sombra viva.” (p. 92). Perceba-se, entretanto, que isso ocorre porque a moça faz uma associação entre o desconhecido e o falecido marido. Diz o narrador:

Uma vez Carolina, não sei como, teve uma ideia extravagante: começou a sonhar acordada, e, como não há loucura que não roce as asas pelo delírio da imaginação, acabou por ver naquela flor misteriosa uma *saudade* que lhe enviava de além-túmulo aquele que a amara. (p. 91).

Essa sobreposição entre o novo pretendente e o falecido marido, que se assemelha ao próprio percurso do casamento entre Hermano e Amália, faz com que Carolina se debata entre o seu coração e a sua vontade: “Amava e combatia esse amor, que julgava perfídia. Uma esposa virtuosa, presa de alguma paixão adúltera, não sustentava uma luta mais heroica do que dessa menina contra o impulso ardente do seu coração.” (p. 92). Desse conflito, porém, decorre uma série de aberturas gradativas que Carolina faz para que o desconhecido avance em seus galanteios. O auge do conflito se dá justamente quando o admirador solicita uma entrevista no jardim à meia-noite. A moça, depois de luta renhida, decide-se a ir ao encontro para desfazer essa relação com o desconhecido. É curioso notar de passagem que o impasse de Carolina se revela em seu próprio vestuário. Ela escolhe, depois de anos, um vestido branco, mas mantém os adereços pretos. O diálogo que ela trava com o desconhecido revela todas as suas dúvidas e incertezas. Diz Carolina:

Parece-lhe ridículo esse sentimento, não é assim? Mas foi o primeiro, cuidei que seria o último. Deus não permitiu!... E por isso às vezes julgo que cometo um crime, aceitando uma outra afeição... Devo ser fiel à sua memória!... Quem me diz que esse remorso não envenenará a minha existência, que a imagem dele não virá constantemente colocar-se entre mim e aquele que me amar ainda neste mundo?... Seríamos ambos desgraçados! (p. 95).

A fidelidade de Carolina e o seu impasse emocional revelam certo parentesco com o drama de Hermano em *Encarnação*. Nesse sentido, podemos até concordar com a observação genérica de Araripe Jr. que vê no último romance de Alencar a retomada dos primeiros romances do autor³⁷⁴. Entretanto, quando prestamos atenção ao desfecho

³⁷⁴ O percurso editorial de *A viúvinha* ajuda a explicar essa semelhança temática, que na atual versão parece residual, com *Encarnação*. Em *Como e por que sou romancista*, José de Alencar nos informa que inicialmente esse romance foi publicado parcialmente em 1857 por conta de uma trapalhada de seu irmão,

das duas narrativas, podemos perceber não só a diferença entre elas, como aferir o que está em jogo para a construção desses romances. Enquanto que, em *A viúvinha*, o conflito se resolve na revelação, um tanto folhetinesca, de que o desconhecido e o marido falecido são a mesma pessoa; em *Encarnação*, o conflito é, por assim dizer, levado à máxima tensão na medida em que Hermano precisa fazer uma escolha entre as duas mulheres e arcar com as suas consequências. Não se trata, portanto, somente de chamar atenção para uma possível relação de reescrita entre *A viúvinha* e *Encarnação*. Note-se que, ao compararmos as duas narrativas, podemos perceber uma diferença fundamental entre os dois romances: o último romance de Alencar, ao contrário do que afirma Eugênio Gomes, é um claro esforço de análise psicológica, pois coloca o protagonista se debatendo em seu drama pessoal. Esse aspecto é perceptível não só devido ao desenlace suicida escolhido por Hermano para solucionar o seu impasse emocional, como pelo próprio caráter enigmático da cena final em que ele e Amália, desembarcados da Europa, dialogam acerca do que ocorrera anos antes na chácara destruída. Nesse sentido, pode-se dizer que Hermano é colocado no olho do furacão de sua experiência pessoal da qual só escapa após uma crise catastrófica. Para se compreender a complexidade psicológica de *Encarnação* em sua extensão, entretanto, é necessário retomarmos um dos fios que constituem a tensão que envolve o drama de Hermano: o comportamento de Amália.

7. 5. A sanidade de Amália

É curioso notar que, embora Hermano se esforce em diferenciar as duas esposas, a cena em que ocorre o seu delírio indica uma clara confusão entre Amália e Julieta a ponto de, “nos raptos de sua imaginação”, ver as duas mulheres se fundirem “numa só

Leonel de Alencar. O autor só volta a mexer nessa narrativa truncada muito mais tarde, em 1860. O que me interessa destacar é que a versão inicial de *A viúvinha* começa pelo drama de Carolina e não pelo conflito monetário e ético de Jorge: “Havia eu em época anterior começado este romancete, invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Deliberei, porém, mudar de plano, e abrir a cena com o princípio da ação./Tinha eu escrito toda a primeira parte, que era logo publicada em folhetins, e contava aproveitar na segunda o primitivo fragmento; mas quando o procuro, dou pela falta.” (In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951, p. 67). A história editorial de *A viúvinha* revela um interesse de Alencar pela temática da fidelidade amorosa na viuvez que data do início de sua carreira e é retomada em seu último romance.

massa vaporosa, donde surgia afinal essa mulher dúplice, essa Julieta-Amália” (p. 151). Se, por um lado, esse delírio indica o impasse emocional de Hermano; por outro, se prestarmos atenção nessa cena, revela-se um vetor importante para se compreender a razão pela qual Hermano passa a confundir as duas esposas após o segundo casamento. Perceba-se, nesse sentido, que, ao entrar nos aposentos de Julieta, Hermano se depara com “uma fotografia em ponto grande” que Amália “havia tirado poucos dias antes” e “colocara ali para fazer-lhe uma surpresa.” (p. 149).

A luz da vela dava de chapa sobre a fotografia. Hermano olhou e viu pela primeira vez o retrato. Reconheceu o vulto, a atitude, o gesto, as roupas, as joias, e uns matizes indefiníveis que só ele talvez percebesse. Era Julieta; mas através da sombra de Julieta, ao longe, como uma estrela imersa no azul, surgia a imagem luminosa de Amália. (p. 150).

Não se trata de delírio de Hermano. A fotografia, como observa o narrador, “não era a imagem fiel da beleza radiante de Amália; mas a cópia da transformação que sofrera a moça depois de seu casamento, e especialmente nos últimos dias.” (p. 149). Com efeito, após descobrir os manequins de cera, Amália decide-se a encarnar Julieta. Para tanto, a protagonista se informa dos hábitos e preferências da primeira esposa em longas conversas com Hermano e em demoradas pesquisas nos aposentos da falecida: “Amália passava as horas nos aposentos, que tinham pertencido, e ainda pertenciam à sua rival. Aí coligia todos os traços, todos os vestígios, deixados pela pessoa que os habitara; e com esses indícios esforçava-se para recompor a mulher que ela não conhecera” (p. 141). De posse das informações “que formam a originalidade de um caráter” (p. 141) (cores e músicas preferidas, leituras realizadas, perfumes prediletos, moldes de vestidos, etc.), Amália opera a sua transformação a ponto de não só usar as roupas da falecida como de alterar alguns aspectos físicos, como a cor dos cabelos, de modo a se assemelhar ao máximo com Julieta. A transformação, segundo o narrador, era tão perfeita que chegava a enganar Hermano e Abreu:

O velho criado habitou-se a ver nela a imagem de Julieta, e desde então envolveu-a na afeição que votara à sua filha de criação. Estimou-a, como se estima um retrato de pessoa a quem se quer.

Quanto a Hermano, tinha momentos de completa ilusão, em que supunha-se transportado aos tempos de seu primeiro casamento. Apagava-se então de sua memória todo o tempo que vivera depois da morte de Julieta; e ele era feliz como se ainda estivesse a seu lado a mulher a quem amava. (p. 142).

É essa transformação de Amália em Julieta que coloca Hermano, por assim dizer, no olho do furacão de sua experiência emocional. Se, até certa altura da narrativa,

o protagonista vacilava em contrair segundas núpcias e, mesmo após casar com Amália, ainda vacile em efetivá-la por conta da fidelidade que votava à Julieta; depois que Amália se decide a encarnar a primeira esposa, o drama de Hermano se intensifica a ponto de fazê-lo vivenciar o ápice de seu impasse emocional: “Se adivinhasse o efeito que essa luta produzia no ânimo do marido, e o extremo a que o arrastava, ela decerto a abandonaria, cheia de horror.” (p. 143). Com efeito, a transformação de Amália provoca, ao contrário do que o excerto acima sugere, certo pavor em Hermano. Ela passa a exercer uma fascinação ambígua que quase o induz, quase que à força, a realizar efetivamente o seu casamento. Hermano percebe que está a ponto de cometer o que ele chama de “um adultério infame”:

Ter enganado a moça a quem se unira em segundas núpcias, sacrificando a sua felicidade, que ele não podia dar-lhe; era já uma vilania de que se envergonhava, e a qual decidira resgatar-se com a morte. Que nome teria essa indignidade, se a agravasse com a mácula da virgem pura e ingênua que se confiava de sua lealdade? (p. 143).

Note-se que o comportamento de Amália intensifica a incerteza de Hermano em poder realizar um segundo casamento. Ele não se sente livre para dispor de sua pessoa. O conflito se intensifica porque, diante da persistência de Amália em se tornar Julieta, Hermano se depara e vivencia em profundidade o seu *medo* de perder o vínculo com a falecida esposa ao entregar-se à Amália (“Era preciso, ele o sentia, por termo a esta situação, e salvar-se de um perjuro atroz que o condenaria à eterna separação de Julieta”) e o seu *desejo* de unir-se definitivamente à bela e jovem esposa que exerce uma clara fascinação sobre ele (“Se em um desses momentos, a formosa criatura se mostrasse, qual era, sem seu fulgor, Hermano teria sucumbido”). É o comportamento de Amália que faz com que ele, muito confuso, se debata entre esses dois sentimentos:

quando Hermano corria a abrigar-se aí [nos aposentos da falecida esposa] da sedução de uma Amália parecida com Julieta, ele já não encontrava a mulher de outros tempos, mas sim uma nova Julieta semelhante à Amália e mais formosa que a primeira.

Quantas vezes não voltou buscando essa visão encantadora! Mas já não a via; Amália tinha-se feito Julieta; aquela esplendida beleza de outrora se eclipsara. (p. 145).

Perceba-se ainda que a transformação de Amália em Julieta intensifica o impasse emocional de Hermano porque se quebra a principal racionalização que o levou a casar novamente: *a clara separação entre as duas mulheres*. A transformação de Amália, nesse sentido, resulta em uma confusão desesperadora para Hermano. Instaura-se uma

espécie de círculo vicioso emocional: o protagonista foge de Amália em busca de Julieta e, ao entrar nos aposentos de Julieta, ele encontra “a formosa imagem de Amália” a quem ele se volta uma vez mais em busca “[d]essa visão encantadora” e não a encontra, pois “Amália tinha-se feito Julieta; aquela esplendida beleza de outrora se eclipsara” (p. 145). A solução encontrada pelo protagonista para quebrar esse círculo vicioso e desfazer o seu impasse emocional é o suicídio. Só assim Hermano, diante de tanta pressão, consegue resistir à tentação imposta por Amália e manter a sua fidelidade à memória de Julieta.

De outra parte, ao tensionar o drama pessoal de Hermano, o comportamento de Amália revela um aspecto muito importante da intriga: *o seu sentimento obsessivo pelo protagonista*. Não me refiro somente ao já comentado comportamento fantasioso da protagonista em acompanhar e atribuir um sentido misterioso aos movimentos da casa vizinha; nem às suas projeções que, já antes do casamento, colocam-na como uma representante de Julieta na Terra, principalmente no episódio em que Amália, tomada de ira, confunde os manequins de cera com uma suposta “amante” do viúvo. A obsessão de Amália, que já está indicada nesses episódios iniciais, desenha-se de forma evidente após a realização do casamento. A origem dessa obsessão, entretanto, é difícil de precisar. Talvez se deva ao fato de Amália perceber, ao tomar contato com a história de Hermano e Julieta, o perigo de escolher o marido errado e acabar em uma relação pouco parecida com a dos vizinhos: “Unir-se a outro homem, que não fosse o marido esperado, não seria falhar a seu destino, sacrificar a existência inteira e condenar-se ao eterno suplício de um cativo cheio de humilhações?” (p. 44). Talvez essa obsessão se deva ao desejo de realizar um sonho de infância: “Reparando na elegância e garbo do par [Hermano e Julieta] que subia as escadas de pedra alcatifadas de fino tapete, a menina pensou no dia de seu casamento; e desejou que seu noivo fosse tão lindo como aquele.” (p. 16). O que está fora de dúvida é que, com a desculpa de que o salvaria da suposta amante³⁷⁵, o casamento de Amália e Hermano se realiza a despeito de todos os percalços iniciais do namoro.

³⁷⁵ É o que ela afirma, após meditar sobre a vacilação inicial de Hermano e a subsequente carta de pedido de casamento: “talvez esse amor o tenha salvado, dando-lhes forças para reabilitar-se. Sem ele, sem um afeto que o abrigue e o ampare, não se deixará dominar ainda pela beleza fatal daquela mulher, ou de outra como ela? E poderá reerguer-se da nova queda?” (p. 96).

Pode-se perceber, entretanto, que Amália deseja, em meio ao que parece um gesto generoso, substituir Julieta para “arrancá-lo ao passado em que se havia sepultado” (p. 95) e “sentir-se amada com todas as emoções e todas as energias dessa alma opulenta.” (p. 106). É por isso que, depois do casamento, Amália se sente tão incomodada com a distinção que Hermano faz entre as duas esposas. Para ela, essa distinção, ao contrário de ser interpretada como um aspecto saudável da nova relação, é encarada como “o império que exercia a lembrança de Julieta no ânimo do marido” (p. 121). Não à toa, Amália é reticente em aceitar totalmente a explicação do marido para a cena em que ele a impede de sentar no banco em que outrora sentava Julieta:

Achava alguma razão nas palavras do marido; mas dispensaria de bom grado aquela delicadeza. Desejaria antes ser querida por Hermano com tanto anelo e transporte que tudo para ele fosse novo nessa casa, nesses sítios, cheios do passado.

Apreciava a pureza das flores d’alma recém-abertas ao seu influxo; mas também pensava que em uma alma completamente regenerada pelo amor já não devia haver flores murchas e fanadas, como eram essas recordações que punham o marido. (p. 114).

É claro que esse desejo de Amália em se tornar a amada exclusiva de Hermano enfrenta uma série de obstáculos: a resistência do protagonista em efetivar o casamento; a dificuldade em assumir a sua posição de dona da casa junto aos empregados e, em especial, junto a Abreu; e a descoberta dos manequins de cera que, para os seus intuitos pessoais, é um golpe contra a exclusividade almejada. O desejo frustrado de Amália faz com que ela, apesar de todos os esforços de Hermano, se perceba “uma intrusa, que estava ocupando o lugar de outra, não só nos atos da vida doméstica, mas também no coração do marido. A cada instante a realidade fazia-se, para mostrar-lhe que era demais ali.” (p. 119). Mesmo diante de todos os obstáculos, Amália não desiste de seus objetivos. Para tanto, como já observei, a moça decide-se, como gesto final, a encarnar Julieta. Essa decisão, entretanto, está enquadrada em um contexto mais amplo: por conta da descoberta dos manequins de cera e do romance *Spirite*, Amália, em uma “resolução generosa”, crê que, ao encarnar “a criação ideal da mente enferma de Hermano”, seria possível resgatá-lo de sua alucinação. Pelo enquadramento, que depende de uma focalização na perspectiva de Amália, pressupõe-se que o protagonista não está de posse de suas faculdades mentais e que, portanto, o gesto da moça, além de altruísta, é curativo e muito bem pensado. Por esse prisma, o drama de Hermano se resume, ao contrário do sugerido aqui, a um caso de loucura. De outro ângulo, se

suspendermos a focalização da narrativa, esse enquadramento é resultado de uma interpretação de Amália sobre os objetos encontrados no toucador de Julieta – uma interpretação comprometida não só pela surpresa, mas também pela frustração da segunda esposa que se vê preterida em favor da falecida. Nesse sentido, a decisão de Amália em transformar-se em Julieta, descontada a justificativa altruísta, é um gesto muito elucidativo para se compreender a protagonista e o seu mundo íntimo. É aí que podemos ter dimensão da obsessão de Amália que vinha se anunciando em mais de um momento no romance.

Para tanto, recorde-se que, nessa altura da narrativa, o narrador percebe que a transformação de Amália é uma atitude radical de sua parte, pois é “um sacrifício de sua personalidade”: “sacrifício doloroso para as almas superiores, que têm uma individualidade, e que não podem a exemplo das outras almas de estalão, despir o seu eu, e receber como a cera o molde da vulgaridade.” (p. 136). Amália opta, ao querer transformar-se em Julieta, em apagar sua identidade, o seu eu, para conquistar o amor de Hermano que, em sua perspectiva, não pode se realizar de outro modo. A radicalidade nas atitudes de Amália em abrir mão de si revela, nesse sentido, que esse “heroísmo de amor raro na vida ordinária” (p. 136), como o narrador insiste em nomear com sua retórica sentimental, é, ao fim e ao cabo, o desejo obsessivo de realizar seus objetivos a qualquer preço: “Querida ser a mulher que Hermano amava, como Julieta fora antes dela.” (p. 141). O caráter obsessivo por detrás dessa “resolução generosa” fica mais evidente quando prestamos atenção nas ações que Amália toma para operar a sua transformação. E aí não me refiro somente às modificações físicas, que por si já são um bom índice de sua obsessão, mas da *manipulação calma e submissa* que Amália arma para atingir os seus objetivos de conquistar Hermano. Depois da descoberta das figuras de cera, a moça passa a operar uma “indução paciente” que, se de início resultava em decepção, revela-se aos poucos uma abordagem promissora: “Crescia-lhe a esperança, porque a sua fascinação aumentava a cada instante; ela não podia duvidar. Hermano resistia ainda; mas chegaria o momento, em que se deixaria vencer, e então ele lhe pertenceria e seriam felizes.” (p. 143). É essa indução que acarreta na intensificação do drama do protagonista que, confuso e sem saída, tenta suicidar-se. Não me parece exagerado afirmar, nesse sentido, que a obsessão de Amália precipita, em certo sentido, Hermano a mergulhar perigosamente em seu impasse emocional. Por outro lado, é essa mesma persistência obsessiva que, no momento decisivo, salva Hermano da morte e o

coloca definitivamente sob a influência de Amália. Na noite do suicídio, ela se apresenta a Hermano, que está em estado de delírio, como Julieta e explica-lhe a razão das duas esposas se confundirem em sua mente: “Queres saber porque tu vês Amália, em mim, em tua Julieta? É porque ela te ama como eu te amei, com igual paixão. Ela e eu não somos senão a mesma e única mulher que tu sonhaste. Podes dar-te a ela; é como se te desses novamente a mim.” (p. 153). Essa mentira, que revela um alto nível de manipulação por parte de Amália, não só salva Hermano como realiza o desejo da moça em tê-lo definitivamente como marido.

O último capítulo do romance pode ser compreendido, nesse sentido, como o epílogo vitorioso de Amália – *e de sua obsessão*. De volta ao Brasil, o casal faz uma visita às ruínas da antiga chácara. Amália desejava se certificar que a lembrança de Julieta já não exercia qualquer influência sobre Hermano. E, com efeito, as reminiscências do protagonista remetiam aos “dias que ali vivera com Amália; apontando os menores incidentes, e os lugares da casa em que tinham ocorrido.” (p. 157). A lembrança de Julieta como que se apagou da mente de Hermano:

Outrora o passado surgia com tanto vigor na vida desse homem, que anulava o presente. Agora era o presente que reagia de modo a substituir-se ao passado. Hermano não se lembrava de ter amado nunca outra mulher senão a sua Amália; e identificava tão completamente as duas esposas, que Julieta já não era para ele senão um primeiro nome daquela a quem se unira para sempre. (p. 158).

Em um primeiro momento, o esquecimento de Hermano parece reforçar a ideia de Amália, segundo a qual ele não havia amado Julieta, mas um ideal: “O amor de Hermano era uma demência. Não fora uma mulher que ele havia adorado, e adorava ainda; mas um fantasma, um ente de sua imaginação.” (p. 134). O final do romance parece, nesse sentido, voltar à interpretação, que a custo se sustenta no romance, de que Hermano era louco e Amália o salvou por meio de um gesto nobre de abnegação ao fundir-se à imagem de Julieta. Entretanto, essa interpretação se desmonta logo na sequência, se prestarmos atenção no diálogo entre o casal. Para explicar o que ocorrera no incêndio, Amália omite do esposo toda a manipulação na cena do delírio. Diz ela:

– Tu me deixaste no baile... Eu tive um pressentimento cruel, e corri... Felizmente ainda encontrei-te: estavas na sala, em pé. Foi talvez o rumor de meus passos que te perturbou. Eu prendi-te nos meus braços com receio que me fugisse. Tu me contaste tudo. Querias morrer para não ser infiel à Julieta e tinhas preparado o incêndio que devia consumir o teu corpo, e a imagem daquela que tu amavas. Eu também devia morrer, e consumir-me contigo. Foi

então que nossos lábios se tocaram. Tu me pertencias; e eu salvei-te para o meu amor. (p. 158-159).

A explicação é reticente e omite um aspecto importante dos acontecimentos anteriores. Note-se que Amália não conta que se passou por Julieta para tentar convencê-lo a ficar com ela. Esse silenciamento se torna mais evidente e estridente quando a moça se depara com a questão seguinte levantada por Hermano: “O que não compreendo é como sendo tu e Julieta tão diferentes uma da outra, têm aos meus olhos uma semelhança tão grande, que parecem a mesma?” (p. 159-160). Amália desconversa. Ela aponta para a filha que, ao escapar da vigilância de Abreu, aparece de repente para interromper a conversa do casal. A finalização do romance não poderia ser mais lacônica: “Olha”, diz Amália, “apresentando ao marido o rostinho gracioso da filha”; e Hermano responde: “É verdade!” (p. 160). A pergunta dele não é respondida e o leitor, que busca um sentido para o gesto de Amália, termina o romance sem saber exatamente o que ela quis dizer com o gesto. Isso se deve ao fato de que o sentido está no próprio tom de desconversa que reina em todo o capítulo final. A resposta para a pergunta de Hermano teria que necessariamente fazer referência à transformação de Amália em Julieta. Seria necessário, em outras palavras, passar a história do romance a limpo. Percebido o tom de desconversa, é possível ter dimensão, em meio à sugestão de heroísmo e abnegação, da força da obsessão em Amália: ela leva o marido à chácara destruída para certificar-se de que ela é a única figura feminina que ocupa a mente de Hermano. Esse final não deixa de ser surpreendente, pois revela o grau de dominação que Amália exerce sobre o espírito do marido: o protagonista está destituído de lembranças. É como se ele tivesse sido esvaziado de toda a sua personalidade anterior e se resumido, enquanto sujeito com consciência de sua história pessoal, à Amália. A obsessão de Amália, não só o arrebatava de Julieta, como consegue fazê-lo esquecer de todo o seu passado. O que resta ao fim do romance é, se não for forçar a nota, um espantinho sem individualidade. Não encontramos mais Hermano, mas o marido de Amália.

O romance *Encarnação*, nesse sentido, não se resume, como sugere Araripe Jr., a “um caso fisiológico tratado poeticamente”. Perceba-se a complexidade da intriga. De um lado, encontra-se Hermano que, em meio ao seu drama pessoal, tenta superar as lembranças da mulher falecida precocemente para ingressar em uma nova etapa de sua vida; de outro, encontra-se Amália, uma moça obsessiva e dissimulada que, a todo

custo, tenta conquistar o homem com o qual ela decidiu casar. É na junção dessas duas linhas de força que se criam as tensões ao longo da intriga. O impasse emocional de Hermano entre Amália e Julieta se intensifica a partir de uma série de atitudes que a segunda esposa toma logo após o casamento. São essas atitudes que, combinadas com o drama pessoal de Hermano, conduzem a ação ao seu clímax e resultam, como desfecho, na desconversa vitoriosa de Amália. O modo como estou sugerindo que a intriga se estrutura, entretanto, depende de um aspecto formal muito importante: o foco narrativo. Está no narrador a chave para se compreender as nuances de sentido no comportamento de Hermano e Amália e, de forma mais ampla, o modo como se dá o entrelaçamento das duas linhas de força que compõem a intriga.

7.6. O narrador lacunar

O narrador de *Encarnação*, em um primeiro momento, parece ocupar dentro do romance a posição de onisciência sobre os acontecimentos que envolvem Hermano e Amália. É o que sugere a primeira frase do romance: “Conheci outrora uma família que morava em S. Clemente.” (p. 1). Note-se que essa onisciência está acompanhada, como sugere essa frase inicial, da pressuposição de que o narrador de *Encarnação* tem por objetivo relatar uma experiência acabada e pessoal. Essa experiência, entretanto, não está relacionada à trajetória individual do narrador, mas circunscrita ao conhecimento dos protagonistas cuja história configura a intriga do romance. A posição do narrador, nesse sentido, parece ser similar àquela da narração épica, segundo a qual, como nos informa Walter Benjamin, o narrador é aquele que está disposto, pela lembrança, a contar uma história, isto é, a transmitir uma *experiência*³⁷⁶. Talvez seja por conta dessa “disposição em narrar” que Eugênio Gomes relacione vagamente *Encarnação* com

³⁷⁶ Diz Walter Benjamin: “o narrador entra na categoria dos professores e dos sábios. Ele dá conselho – não como o provérbio: para alguns casos – mas como o sábio: para muitos. Pois lhe é dado recorrer a toda uma vida. (Uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Àquilo que é mais próprio do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo). Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em narrá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa.” BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 74.

Iracema ao afirmar que o último romance de Alencar continuava a tradição do “narrador lírico” em que se revela “um grande domínio na arte de narrar” apesar de toda “ênfase da retórica ossiânica”³⁷⁷.

De outro ângulo, essa aparente centralização da narrativa em torno da voz do narrador, sugerida pela frase inicial do romance, remete, principalmente ao leitor familiarizado com a obra de José de Alencar ou com a nossa série literária, a um dos procedimentos típicos do romance brasileiro oitocentista: o enredo tem como origem uma experiência “real” que pode ser do próprio narrador ou de terceiros. Para alguns críticos, como Heron de Alencar e José Guilherme Merquior, as principais consequências dessa centralização são a criação de um lastro de verossimilhança e de uma dicção oralizada para a estruturação da narrativa oitocentista. No caso de *Encarnação*, ainda que esses dois aspectos estejam atrelados à posição do narrador, o principal efeito para a fatura do romance, parece-me, é a forma pela qual a ação se desenvolve: os acontecimentos se encadeiam uns nos outros a partir do comportamento inicial injuntivo do narrador. É por isso que, no plano do enredo, encontramos uma série de *flashbacks* e o concatenamento de diversos incidentes em um único capítulo. Esse efeito de concentração da ação se amplifica devido (a) ao tamanho dos capítulos que, geralmente, não são muito extensos e, em alguns momentos, (b) à quebra da sequência temporal linear dos eventos que se reorganizam em torno do processo narrativo arquitetado pelo narrador. É por conta dessa centralização do relato na voz do narrador que acontecimentos envolvendo personagens diferentes em momentos diferentes no tempo são costurados linearmente no desenvolvimento do enredo, às vezes no mesmo capítulo, sem que a ordenação cronológica seja respeitada³⁷⁸. E aí, na configuração do tempo, se verifica mais um aspecto da onisciência do narrador: ao caráter concentrado da ação, corresponde uma noção temporal na narrativa que, pelo uso recorrente do *flashback*, sobrepõe ao *tempo da ação* o *tempo de articulação da própria narração*.

³⁷⁷ GOMES, E. “O último romance de Alencar”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 220.

³⁷⁸ O início do romance, os três primeiros capítulos, é o melhor exemplo de como o tempo cronológico dos eventos é rearranjado pelo narrador em seu relato. Em três capítulos, o narrador nos informa do presente da narração, ao apresentar Amália e Hermano, de momentos da infância da moça, da história do primeiro casamento de Hermano, do seu colapso após a morte de Julieta e, se não bastasse, do próprio momento de nascimento da primeira esposa nos confins do Centro-Oeste (!). É a flexibilidade em transitar por espaços e tempos diferentes que empresta esse aspecto de onisciência ao narrador de *Encarnação*.

Não é à toa que a ação começa efetivamente no capítulo seis, quando as personagens, os acontecimentos anteriores à relação de Hermano e Amália e a problemática inicial (a sanidade de Hermano) já estão apresentadas ao leitor. O efeito dessa sobreposição, que está atrelada à disposição narrativa da matéria pelo narrador, é certa morosidade temporal da ação a despeito da série de incidentes que ocorrem ao longo do romance.

A onisciência do narrador de *Encarnação* pode ser percebida não só por conta da primeira frase que sugere o relato de uma experiência já realizada no passado ou da forma pela qual os elementos narrativos (intriga e tempo) se estruturam. O comportamento do narrador diante da narrativa sugere, por vezes, a sua onisciência sobre o relato. É o caso, por exemplo, de certos *comentários analíticos* em que o narrador interpreta alguns eventos. É o que se pode perceber no comentário que se segue à narração dos hábitos excêntricos de Hermano: “Havia nele, como em todos nós, dois homens, o íntimo e o social; a diferença é que nele as duas faces revezavam-se, enquanto que nos outros elas de ordinário são fixas, e formam o direito e o avesso do indivíduo.” (p. 8-9). Por vezes, esse comentário analítico se transforma, por uma pequena inflexão, em um *comportamento intrusivo do narrador* na mente da personagem. Talvez um dos melhores exemplos desse comportamento seja a narração de uma das lembranças de Amália, no capítulo 6, em que Hermano entrega uma flor para Julieta: “como na tela de um transparente as figuras assomam de repente quando as colocam a contra-luz; da mesma forma na memória da moça desenharam-se cenas da infância esquecidas por tantos anos.” (p. 40). A forma mais caricata para se perceber a onisciência do narrador, entretanto, são os momentos em que ele tece alguma digressão sobre a ação. É o que o narrador faz ao tratar da “qualidade preciosa de saber se apresentar”:

Essa qualidade não é tão comum como se pensa; o que se encontra a cada passo e em todas as profissões é o abuso dela, o vício muito conhecido com o nome de charlatanismo. Não se trata, porém, desse grosseiro arremedo, que está ao alcance de qualquer sujeito desembaraçado, ainda mesmo ignorante e medíocre.

Os processos e fórmulas do charlatanismo já se aperfeiçoaram de tal modo, que os adeptos não carecem mais de gênio inventivo; tudo está feito, desde o anúncio até a celebridade artificial. (p. 47).

Se, por um lado, o romance sinaliza a presença de um narrador com domínio onisciente dos acontecimentos; por outro, e isso parece ser um aspecto importante a ser destacado, *essa posição não se sustenta ao longo da narrativa*. A narração objetiva em

terceira pessoa, que pauta os três primeiros capítulos em que se apresentam os protagonistas e se conta, no formato de sumário, a história do primeiro casamento de Hermano, cede espaço para dois outros modos de narração: o *dramático*, em que o narrador se omite e deixa as personagens, em diálogo, tocarem a ação adiante; e a *focalização da narração na perspectiva da personagem*, em que, sem abrir mão do narrador em terceira pessoa, a história passa a ser contada a partir da percepção de um dos envolvidos na ação. Nesse último modo, o narrador em terceira pessoa se introduz na mente da personagem para narrar a sua percepção dos fatos, geralmente, por meio do uso do discurso indireto livre. Pode-se dizer, em outras palavras, que *Encarnação*, depois do terceiro capítulo, tende a estreitar o seu ângulo de narração e dar voz a algumas personagens – em especial, adiante-se, à Amália.

A redução no ângulo de narração resulta, para a fatura do romance, não só em um *déficit* de conhecimento que o narrador apresenta ao longo da história sobre as personagens e os acontecimentos, mas também, por conta desse *déficit*, em uma narração unilateral, que beira o tendencioso, dos acontecimentos que envolvem as personagens – o que permite ao leitor suspeitar do que se apresenta como ação e eventos no romance. A suposta loucura de Hermano é um bom exemplo de como um aspecto tão importante para a compreensão do enredo está atrelado, em *Encarnação*, ao comportamento do narrador em estreitar o ângulo de narração e delegar a perspectiva dos acontecimentos às demais personagens. O narrador em terceira pessoa, em nenhum momento, afirma que Hermano sofre de alguma demência. No máximo, ao sumariar a história de seu primeiro casamento, ele comenta que, depois da morte da esposa, “o marido caiu em um letargo profundo, que o conservou alheio ao que se passava.” (p. 18). A ideia de que Hermano sofreria de algum problema psicológico, de início, é levantado pelo Sr. Borges que, curioso da vida do vizinho, coloca na roda de discussão os boatos acerca do comportamento estranho do protagonista: “É verdade que o Hermano está sofrendo da cabeça, doutor?” (p. 22). A resposta-defesa de Henrique para essa pergunta, nos capítulos quatro e cinco, não tem qualquer intervenção do narrador, que assume, nesse momento, a função de fazer observações narrativas, no estilo de rubricas, deixando as personagens se moverem em um intenso diálogo acerca da sanidade de Hermano. Só mais tarde, depois das zombarias de Amália e de seu encantamento pela fidelidade do marido à memória de Julieta, que a questão da loucura volta à baila. E mesmo nesse momento, em que se descobrem as figuras de cera nos

aposentos de Julieta, o narrador retrai-se diante dos acontecimentos e deixa por conta de Amália a interpretação dos fatos que ele vai narrando objetivamente. Nesse sentido, a interpretação de que Hermano “não idolatrava a forma”, mas amava “uma larva, um espírito, um duende de beleza imaterial” que, a princípio, transportara “para uma mulher [Julieta], depois para uma imagem [o quadro de Veronese] e afinal para uma estátua” (p. 135) não pertence ao discurso do narrador, mas, *por meio do discurso indireto livre*, às reflexões de Amália baseadas na “leitura saltada de alguns trechos” (p. 134) de *Spirite* e no que ela reconhece ser uma dessemelhança entre o retrato de Julieta e as figuras de cera:

Estas figuras, pensava Amália, são a cópia daquela imagem, a que Hermano dera o nome de Julieta, por ser o da primeira encarnação viva de seu ideal. Mas elas não tinham nada de comum com a morta senão essa misteriosa relação, que transparecia em uns longes da fisionomia. (p. 134).

Essa interpretação, que faz de Hermano um louco, funciona, em um primeiro momento, como uma explicação totalizadora da intriga, pois não só atribui um sentido para algumas atitudes anteriores de Hermano (o seu deslumbramento diante de um quadro no Louvre, o seu encantamento com Amália ao ouvi-la cantar a ária de *Lucia di Lammemoor*, o hábito de ler o romance *Spirite* para as figuras de cera), como legitima a decisão da protagonista em transformar-se em Julieta. É claro que, como se trata da perspectiva de Amália, ainda amortiza-se, com essa explicação totalizadora, as consequências quase funestas de sua manipulação, inserindo-as no campo das boas intenções. O problema dessa explicação totalizadora, entretanto, é que ela se forja a partir de um jogo de perspectivas em que ocorre o silenciamento do narrador e o posicionamento secundário da perspectiva de Hermano, que revela os móveis de seu drama pessoal, em prol das percepções comprometidas de Amália – e são comprometidas porque são os seus interesses pessoais (e obsessivos!) que estão em jogo, no plano da narração, desde o momento em que ela tomou conhecimento da história do casamento de Hermano e Julieta.

É importante destacar, nessa altura da discussão, que, embora o narrador tenda a emprestar voz à perspectiva das personagens, não surge em *Encarnação* um leque muito variado de vozes e perspectivas. Não se trata, por assim dizer, de um romance polifônico. Pelo contrário, o narrador prioriza a perspectiva de Amália³⁷⁹, ainda que

³⁷⁹ A preferência pela perspectiva de Amália pode ser percebida não só no primeiro capítulo, todo dedicado a apresentá-la, como pelas palavras do próprio narrador, mais para o final do romance, no

conceda certa autonomia às perspectivas de Hermano e Henrique. Isso quer dizer que a moça não afeta o impasse emocional do protagonista somente ao transformar-se em Julieta. O drama pessoal de Hermano sofre, no plano da narração, uma distorção pelo fato de o romance estreitar seu ângulo de focalização, restringindo-se, ainda que não exclusivamente, à perspectiva de Amália. É por isso que, em uma primeira leitura, o referido esforço de Hermano em distinguir Amália de Julieta parece, na verdade, uma prova cabal de que só Julieta importa a ele: “Julieta tinha naquela casa”, diz o narrador pela perspectiva de Amália, “um templo onde era adorada: ainda ela dominava e possuía tão completamente o coração do marido, que este apaixonado por outra mulher a quem ia ligar-se eternamente, e na véspera dessa união, não podia banir de si o passado e divorciar-se do primeiro amor”. (p. 103). Do mesmo modo, o comportamento esquivo de Hermano após o casamento, resultado de seu drama pessoal e da transformação de Amália, surge aos olhos do leitor, a princípio, como mais uma atitude amalucada do protagonista: “Seus olhos a evitavam, ainda mesmo quando lhe dirigia a palavra. Ficava por muito tempo calado e absorto. Às vezes no meio daquela concentração, fitava a mulher, observava-lhe as feições com estranheza, e no seu semblante pintava-se a surpresa” (p. 117). É graças a outras atitudes de Hermano, aos comentários de Henrique e à própria autonomia de voz que o protagonista tem a certa altura da narrativa, que permitem ao leitor escapar da narração focalizada em Amália para perceber que há mais coisas acontecendo (portanto, o enredo é mais complexo) do que informa o narrador na sua perspectiva reduzida em Amália.

Para se ter ideia de como a perspectiva de Amália interfere para a compreensão do drama pessoal de Hermano, seria interessante recuperar um aspecto importante do enredo que não foi tratado até agora. Refiro-me à renovação que Amália faz das razões para persistir em suas intenções de casamento com Hermano. É por aí que se constrói o grosso da perspectiva de Amália sobre os acontecimentos do romance. Para tanto, recorde-se que, de início, até mais ou menos o capítulo onze, o leitor presencia o desenrolar, muito confuso por parte de Amália, do processo de sedução de Hermano. E

capítulo dezoito: “Este romance de Amália, a incompreensível encarnação do delírio de um cérebro enfermo, essa admirável intuição, é que me propus contar; e agora sinto que não o conseguirei.” (p. 137). É curioso notar que, diante da obsessão de Amália, a essa altura da narrativa muito evidente, essa afirmação do narrador não deixa de ecoar certa ambiguidade: a quem pertence o “delírio de um cérebro enfermo”? A Hermano ou a ela que se decidiu “ser outro, negar-se a si mesmo, suprimir-se moralmente”? (p. 136).

é confuso porque, no plano de suas falas, a moça nega querer casar com o protagonista, mas, no plano de suas atitudes, tudo indica o seu interesse pelo vizinho viúvo. Essa confusão se deve, em parte, ao fato de Amália encarar Hermano, por conta da conversa com Henrique, como um homem casado. É o que sugere Henrique ao saber, pela mãe de Amália, de sua recusa veemente no início do romance a um possível casamento com Hermano: “Desde que Julieta vivia para o marido não era para a moça um viúvo, e o seu casamento com outra mulher seria um crime, um adultério.” (p. 54). A fala e a ação só se coordenam depois que a moça, enganada pelas figuras de cera, acredita que Hermano tem uma amante. Amália então apresenta a primeira razão para casar com Hermano: “Nasceu-lhe um desejo veemente de vingar Julieta. Se ela pudesse subtrair o marido pérfido à sedução da amante; arrastá-lo a seus pés humilde e submisso; exprobar-lhe o seu perjuro; e restituí-lo arrependido ao amor da esposa!...” (p. 74-75). Para tanto, Amália lança mão de um de seus maiores atrativos: a voz. Não passa muito tempo, Hermano é apresentado oficialmente à Amália e os dois entabulam um namoro. Ele se esquece de Julieta e ela já não lembra mais nem da falecida esposa, nem da amante:

Hermano não se lembrava mais do homem que fora; nem tinha consciência de outra vida, senão essa que lhe trouxera Amália. Quanto à moça, os seus primeiros terrores, a indignação que sentira, o segredo que surpreendera; tudo se dissipara como por encanto. Ignorava o passado. A viuvez de Hermano, as relações dele com a desconhecida; ela não sabia mais disso; não sabia senão que amava. (p. 82).

Entretanto, o protagonista vacila no dia do pedido de casamento e Amália, resistente, decide-se, pela segunda vez, a casar-se com ele a partir de uma nova razão, já mencionada anteriormente: “crendo em mim outra Julieta, começou a amar-me; pensava Amália; e talvez esse amor o tenha salvado, dando-lhes forças para reabilitar-se. Sem ele, sem um afeto que o abrigue e o ampare, não deixará dominar ainda pela beleza fatal daquela mulher”? (p. 96). O casamento, apesar de alguns contratemplos, realiza-se e novos infortúnios acometem o casal. Amália acredita que Hermano não esqueceu Julieta e que, portanto, o casamento não pode continuar. Ao descobrir as figuras de cera, uma prova cabal da presença de Julieta na casa, Amália resolve-se, mais uma vez, a continuar ao lado de Hermano, agora por outra razão, tão generosa como a anterior: “Sua existência, que já não tinha sedução, nem fim, ela a dedicaria à felicidade do homem a quem amava. Adivinharia o segredo dessa criação ideal da mente enferma de Hermano e realizaria em si.” (p. 136). O desfecho dessa decisão final o leitor já sabe: Hermano tenta o suicídio e Amália o salva.

Não deixam de chamar a atenção, em um primeiro momento, (a) a incansável persistência de Amália em não só tornar-se esposa como ser amada por Hermano e (b) o efeito de moto-contínuo de sua persistência, imprimindo uma repetição monótona ao enredo. Entretanto, o que me parece o mais importante a ser destacado, nesse momento, é o fato de o enredo, encarado por essa perspectiva, sugerir que o conflito do romance repousa na dificuldade de Hermano em superar a morte de Julieta. É claro, como já afirmei nas seções anteriores, que esse é *um* dos dados para se compreender o drama pessoal do protagonista. O conflito, porém, não se resume a esse dado, como sugere a perspectiva de Amália. Perceba-se que, se encararmos o enredo a partir dessa perspectiva, muitos aspectos importantes da intriga desaparecem, como a sua obsessão por Hermano, o seu desejo em colocar-se no lugar de Julieta, a sua manipulação para conseguir conquistá-lo, etc. O leitor só consegue perceber esses demais elementos do enredo – elementos estes que tornam o romance rico e complexo – na medida em que se reconhece a perspectiva de outras personagens sobre os acontecimentos, principalmente a perspectiva de Hermano, e o modo como a narração se estrutura, com os silêncios e ênfases de perspectivas do narrador, para apresentar a história de Hermano e Amália. Caso contrário, se não percebermos o modo como se arma a narração, a leitura tende a aderir a uma visão unilateral do enredo, como bem demonstra a rápida análise-resumo de Arthur Motta, o primeiro crítico a perceber *Encarnação* como um “divisor de águas”. Perceba-se não só o apagamento do conflito, sugerido até aqui, como a vitimização que o estudioso propõe para compreender o comportamento de Amália:

Realizado o matrimônio, começou a tortura, verdadeiro suplício da segunda mulher.

Hermano continuou a adorar Julieta na pessoa de Amália, sendo acometido de verdadeiros delírios paranoicos ou alucinações histéricas.

A moça a princípio tentou reagir; mas depois identificou-se com a sua função de estátua ambulante e tentava reproduzir o tipo ou o aspecto de Julieta, estudando o *papel* como uma artista.

Em momentos de lucidez, o marido avaliava o sacrifício de sua companheira, começando a contrair a ideia fixa de que devia morrer para restituir a liberdade à sua vítima.³⁸⁰

O narrador de *Encarnação* se caracteriza, pelo exposto, por um comportamento *lacunar*: sem deixar sua posição onisciente em terceira pessoa, ele prima por retrair-se

³⁸⁰ MOTTA, Arthur. *Op. cit.*, p. 91.

ao longo do romance para que o enredo se desenvolva pela perspectiva das personagens. Nesse sentido, a compreensão do enredo passa pela conscientização do ângulo de narração. E, mais do que isso, esse tipo de narração, cuja focalização oscila, faz com que o leitor, como na apreciação de um quadro, ache a perspectiva ideal, que é a recomposição das perspectivas, para compreender o romance: “Os painéis dos melhores mestres”, afirma sugestivamente o narrador de *Encarnação*, “carecem de uma posição favorável para mostrarem todas as suas belezas; colocados contra a luz ou de esguelha desmerecem completamente e confundem-se com qualquer pintura.” (p. 48). Se, por um lado, a compreensão do romance depende da reorganização das perspectivas para que o drama de Hermano e a obsessão de Amália se apresentem como dimensão complexa do enredo; por outro, esse mesmo procedimento lacunar de narração faz do romance um dispositivo irônico que, consciente ou inconscientemente, pouco importa, coloca em xeque alguns elementos da própria estrutura narrativa³⁸¹.

7.7. Ironias alencarianas

Talvez o primeiro aspecto estrutural que o romance ironiza seja a convenção romântica a partir da qual, em parte, a narrativa se fundamenta. Não me refiro somente ao modo como Amália, nos primeiros capítulos, aborda debochadamente a constância, o amor e o casamento, mas a representação final do amor, sentimento e instituição, depois de todos os acontecimentos que envolvem a sua conturbada relação com Hermano. Perceba-se que, ao fim e ao cabo, o amor abnegado de Amália e a constância sentimental dela a Hermano – e dele à Julieta – são resultado, percebido o comportamento de Amália e analisado o drama pessoal de Hermano, de um sentimento obsessivo e quase fatal. Mais do que isso: o capítulo final revela que o gesto generoso de Amália, repassado de manipulações, e o seu amor, construído sobre uma obsessão, transformaram Hermano em um sujeito sem memória e sem história – “uma múmia” (p.

³⁸¹ Parece-me que a ironia, em certo nível, é programática no romance a se crer nas palavras finais do primeiro capítulo. Depois de comentar sobre o contraste entre o comportamento expansivo de Amália e os seus devaneios melancólicos sobre o amor, o narrador afirma: “Creio eu que não era senão uma antítese natural da imaginação com o espírito. *É muito frequente encontrarem-se caracteres joviais que têm o sentimento elegíaco, e ao contrário misantropos com uma veia cômica inexaurível.*” (p. 5-6). Essa sentença final do primeiro capítulo pode ser lida como uma piscada metaficcional para se ler o romance.

154), para usar da expressão do próprio narrador. A relação amorosa dos protagonistas, em outras palavras, só se realiza graças ao apagamento de uma das partes enquanto sujeito. A instituição família, que se desenha no capítulo final, desaparece enquanto concepção romântica de união de duas almas e surge como resultado das manipulações de Amália, do seu desejo obsessivo e da dominação emocional sobre Hermano. O nome que o fruto dessa relação recebe – a filha se chama Julieta – pode ser tomado como um sintoma eloquente da configuração perversa dessa família e da vitória triunfal da obsessão de Amália. A estabilização final da intriga, nesse sentido, depende de algumas atitudes e sentimentos que colocam em xeque a própria convenção que se quer impor como padrão narrativo.

Nessa ordem de ideias, a caracterização de Amália, em que a convenção do romance romântico brasileiro pode ser rastreada, principalmente se evocarmos a obra de Joaquim M. de Macedo, desmonta-se ao fim da narrativa quando relemos *Encarnação* em retrospectiva. O que se revela é uma moça *caprichosa*, que, por sua posição de classe, realiza os seus desejos a qualquer preço e quando quiser. Volte-se, por exemplo, para a sua resistência em casar no início do romance. Ainda que o narrador se esforce em nomear essa disposição como “isenção de menina”, trata-se, como se pode depreender da narração, do comportamento de uma moça rica, mimada e caprichosa que não deseja os incômodos da vida, mas os seus bens e prazeres: “Tinha sobre o casamento ideias mui positivas. Considerava o estado conjugal uma simples partilha da vida, de bens, de prazeres e trabalhos. Estes, não os queria; os mais, ela os possuía e gozava, mesmo solteira, no seio da família.” (p. 2). Os pais, que se empenham em vê-la casada, não oferecem grande oposição à resistência da filha porque o futuro de moça rica está garantido: “Os pais, que desejavam muito vê-la casada e feliz, sentiam quando ela recusava algum partido vantajoso. *Mas reconheciam ao mesmo tempo que formosa, rica e prendada como era, a filha tinha o direito de ser exigente; e confiavam no futuro.*” (p. 2) (grifo meu). O capricho de classe por detrás dessa disposição à solteirice se completa aos olhos do leitor, quando se percebe que Amália não perde de vista, em um cálculo muito preciso, a necessidade social de casar-se: “Ela bem sabia, que depois de haver gozado da mocidade no fim de sua esplendida primavera, teria de pagar tributo à sociedade, e como as outras escolher um marido, fazer-se dona de casa, e rever nos filhos a sua beleza desvanecida.” (p. 3).

Observe-se ainda que a faceirice e o negaceio, decorrentes do desejo em ficar solteira, ganham contornos de *vaidade* e *cálculo* em um sentido muito mais perverso do que encontramos nas intrigas amorosas do romance macediano da qual faceirice e negaceio são aspectos importantes de suas heroínas. Perceba-se, nesse sentido, como essas características em Amália são fundamentais para seduzir Hermano e levá-lo ao altar. O seu comportamento, nesse sentido, é muito revelador: ao ser informada de que Hermano a escutava à furto, por exemplo, quando executava a ária de *Lucia*, Amália resolve, em uma atitude calculada, não cantá-la mais: “Às vezes ensaiava uns prelúdios, como quem se preparasse e de chofre passava a outra peça, que executava primorosamente.” (p. 79). A moça, segura de que é admirada por Hermano, “mostrava-se despercebida” da contemplação de que é alvo e faz de conta que não tem qualquer interesse pela casa vizinha: “Saia agora mais vezes, para ter o gosto de ver-se acompanhada de longe e respeitosa; ou para tornar-se mais desejada a sua presença.” (p. 80). A faceirice e o negaceio, para o leitor do romance romântico brasileiro, parecem ingênuos e sem maiores consequências para além da conquista amorosa. O lado sombrio, entretanto, está justamente nessa capacidade de manipulação, que está ligado ao capricho da moça que quer e tem, e nas consequências que decorrem, no plano da intriga, de suas ações para realizar os seus desejos.

O desmonte da convenção romântica, ao contrário do que o leitor poderia supor, está acompanhado também por uma problematização do que poderíamos chamar de *realismo*³⁸². Essa problematização está relacionada à interpretação que Amália dá ao comportamento de Hermano quando da descoberta das figuras de cera nos aposentos de Julieta. Para se perceber a ironia alencariana, recorde-se, de início, que a protagonista é apresentada no primeiro capítulo como uma moça com os dois pés no chão: “Amália não acreditava no amor. A paixão para ela só existia no romance. Os enlevos de duas almas a viverem uma da outra não passavam de arroubos de poesia, que davam em comédia quando os queriam transportar para o mundo real.” (p. 2). Em certo momento, na conversa espirituosa em que Amália caçoa das explicações de Henrique sobre o comportamento de Hermano, sugere-se inclusive que a moça era leitora de romances realistas:

³⁸² Registro meu débito com Maria Luísa Fumaneri cujas conversas contribuíram para esse lance da argumentação. É claro que, como bons amigos, discordamos do encaminhamento aqui realizado.

O doutor Henrique Teixeira fitou a moça com alguma surpresa. A candura do sorriso que brincava nos lábios faceiros convenceu-o de que Amália não compreendia o alcance das palavras que proferia.

O médico chegava da Europa, onde se tinha demorado quatro anos; e não sabia que a invasão do romance realista que nos vem de Paris, tem posto em moda certa gíria de cafés e bastidores, que algumas senhoras vão repetindo como a linguagem de bom tom sem consciência das enormidades que às vezes escondem tais ditos espirituosos. (p. 27).

O desenvolvimento do enredo, se não atentarmos para o jogo de focalizações, parece desmentir essa caracterização inicial. A trama amorosa em que Amália se envolve não só remete a um amor romanesco como, pelo grau de fantasia da própria protagonista, colocam a narrativa para longe da tradição do romance realista de que fala o narrador. É claro que, percebido o comportamento desse narrador lacunar, a convenção romântica se desmonta e a perversidade do entrecho, que, a princípio, parecia inocente, se revela em detalhes para lá de escabrosos. Surge aí, nesse sentido, uma heroína, por assim dizer, com certa matização realista. A ironia, entretanto, não está nesse jogo de dupla caracterização da protagonista, cujo fundamento é o mecanismo narrativo de focalização, mas em um incidente no enredo atrelado a esse jogo. Não deixa de ser curioso que essa moça prática, decidida e manipuladora, de repente, confunda uma figura de cera com uma amante. Lembre-se que, ao entrar no toucador de Julieta e se deparar com a estátua, Amália demora a se dar conta de que não está diante de uma pessoa:

Tornando a si, ainda a viu no mesmo lugar impassível. Encheu-se de indignação e adiantou-se para expulsar de sua casa aquela indigna.

Apesar do estrépito dos móveis arrastados, a desconhecida permanecia imóvel.

Amália travou-lhe do pulso, e achou-o gelado. Era então um cadáver que tinha diante dos olhos? Não; apesar do horror que a invadiu, pode afinal conhecer a verdade.

Era uma figura de cera. (p. 132).

Se a dificuldade em reconhecer que se tratava de uma estátua e não de uma pessoa é estranha, beirando o cômico, a interpretação que se segue sobre sua presença no toucador da falecida esposa é ainda mais intrigante. Amália compara a estátua com o retrato a óleo de Julieta e, sob a influência da leitura do romance francês, chega à conclusão de que Hermano não amava uma mulher, mas um ideal. Com a morte de Julieta, raciocina Amália, esse ideal havia perdido sua materialidade e, por conta disso, se encarnara, primeiramente, no quadro de Veronese, *Esther* ou *Suzana*, e finalmente

nas figuras de cera que são uma cópia melhorada de Julieta: “elas não tinham nada de comum com a morta senão essa misteriosa relação, que transpareciam uns longes de fisionomia.” (p. 134). Essa interpretação não só permite à Amália evidenciar a suposta loucura do marido, como lhe dá margem para prosseguir em sua obsessão por Hermano, pois a moça tem, mais uma vez, a oportunidade de inventar uma desculpa para tentar atingir o seu objetivo: Hermano poderia, na sequência, transferir seu afeto pela estátua a ela.

Destaque-se, entretanto, o argumento fundamental para sustentar a interpretação de Amália: *a falta de correspondência entre a estátua e o retrato*. A moça reconhece que até “havia muita afinidade de expressão; mas os traços e contornos das feições, a diferença era sensível. Poderiam ser duas irmãs; não eram, porém, a mesma pessoa.” (p. 133). A diferença se torna ainda mais evidente aos olhos da protagonista porque a estatua é muito mais bonita que o modelo original: “Julieta não era formosa; e toda a sua graça estava unicamente na expressão. A mulher reproduzida em cera era de uma beleza estatuária, que ofuscava inteiramente o retrato.” (p 134-135)³⁸³. Perceba-se que é a falta de similaridade entre as duas representações de Julieta que constitui o argumento-base para enquadrar o amor de Hermano como demência e a justificativa para a sua transformação. Amália, nesse sentido, parece mobilizar, pelo critério de fidelidade ao real, uma *explicação realista* para tentar compreender o comportamento de Hermano³⁸⁴.

O contraste não poderia ser maior: a protagonista, que tem dificuldades em distinguir uma figura de cera de uma pessoa real, elabora, ao descobrir essa figura, uma explicação realista que nomeia de *loucura* um comportamento estranho. É fácil perceber que o desmonte irônico que o romance faz do *realismo* está justamente na explicação de Amália. A ironia, entretanto, não está só nesse contraste, mas nas implicações da atitude

³⁸³ A pouca beleza de Julieta é atestada por Henrique Teixeira e pelo próprio Hermano que vê em Amália uma mulher muito mais bonita que sua falecida esposa.

³⁸⁴ Com efeito, a interpretação de Amália parece, em certo sentido, atacar um aspecto importante para se compreender o amor de Hermano – *a idealização* –, classificando de demência um dos alicerces da concepção do amor romântico. A explicação de Amália sugere ainda que Hermano nivela, na expressão de seus sentimentos, Julieta, o quadro de Veronese e os manequins de cera. Note-se que esse nivelamento nega aos sentimentos de Hermano a principal crença da idealização amorosa – *a crença na essência do indivíduo*. Nesse sentido, é interessante perceber que a associação entre “idealização” e “demência” feita pela protagonista revela, por outra entrada, que a convenção romântica não compõe a estrutura do romance sem um grau forte de problematização em sua fatura.

de Amália em encarnar Julieta – atitude esta que obedece ao mesmo critério de fidelidade ao real para a explicação sobre o comportamento de Hermano. Para tanto, lembre-se que o drama do protagonista se intensifica devido à confusão identitária causada pela transformação de Amália. O esforço do protagonista em distinguir as duas esposas, comentado anteriormente, não só perde força e se desfaz frente à transformação da moça como leva o protagonista a vivenciar o seu impasse emocional de forma profunda e intensa a ponto de induzi-lo ao suicídio. Note-se, portanto, que a transformação fiel à realidade, nessa perspectiva, é responsável pela crise psíquica de Hermano e pelo desfecho quase fatal. A atitude prática de Amália, baseada em sua interpretação realista dos fatos, malogra em seus intuitos e revela, no plano do enredo, que a desestabilização emocional de Hermano não se deve a sua decisão em manter as figuras de cera no toucador, mas na transformação fidedigna de Amália em Julieta. É, em outras palavras, um curto-circuito que revela a ironia do romance ao realismo: a origem da crise de Hermano não estava em seu comportamento anterior, mas na atitude de Amália em encarnar Julieta do modo mais realista possível.

A ironia se intensifica de forma estridente quando reparamos que a interpretação realista de Amália ignora alguns fatos importantes que compõem o enredo até aquele momento. Ela não só não entende o esforço de Hermano em distingui-la de Julieta como parece raciocinar, se comparamos com outras passagens do enredo, de um modo bastante errado. A decisão em encarnar Julieta é reforçada pelo argumento de que, por conta de seu “ideal”, Hermano não enxergava a sua beleza e, portanto, ela de nada servia para conquistá-lo: “Julieta não era bonita: seu retrato está muito parecido; agora recordo-me bem dela, de quando passeava no jardim. Entretanto, ele a amou. Eu podia ser feia e muito feia; que também me amaria se eu fosse a mulher que ele criou em sua imaginação.” (p. 135). Note-se, entretanto, que o delírio final de Hermano, em que ele confunde as duas esposas, desmente essa percepção de Amália. O protagonista pede para ser levado por Julieta porque a beleza da moça o fascina. A falecida esposa é ofuscada por Amália. O próprio narrador, páginas antes, já havia observado que se, no processo de transformação em Julieta, Amália “se mostrasse, qual era, em seu fulgor, Hermano teria sucumbido; e talvez aquela insana obsessão se dissipasse para sempre.” (p. 145). A interpretação realista de Amália, nesse sentido, não só parece ser limitada em sua capacidade de percepção, porque parece atribuir um sentido equivocado àquilo

que analisa, como é ineficiente enquanto atitude positiva frente ao que considera um problema: a suposta loucura de Hermano.

Diante de toda essa trapalhada, a percepção realista de Amália faz figura feia. O argumento-base, em que se acredita na correspondência unívoca entre a representação de Julieta e a realidade, carrega em si, depois de desencadear a interpretação limitada da moça e legitimar a sua transformação equivocada, um forte teor de ingenuidade. E a ironia alencariana emerge aí com força total: se Amália tivesse compreendido que as figuras de cera e o retrato a óleo de Julieta eram *representações* da pessoa real, a falta de fidedignidade não seria um problema de sanidade de Hermano. É uma crítica irônica que, se levada para o plano da reflexão teórica, sugere que uma representação não é a reprodução da realidade, mas uma versão dela, pouco importando a fidelidade ao real³⁸⁵. Nessa ordem de ideias, não se pode deixar de notar que o desmonte irônico do realismo em *Encarnação* retoma, no plano ficcional, a discussão teórica de Alencar em seus textos críticos. O caráter mimético da literatura, como o autor observa na “Advertência e prólogo à 1ª. edição” de *As asas de um anjo*, não pressupõe a representação da realidade como ela é, mas a elaboração formal dessa realidade a partir da manipulação de técnicas literárias. Essa concepção mimética da literatura, em que a *poiesis* substitui a *imitatio*, parece estar configurada no próprio modo como *Encarnação* é construído: a compreensão da intriga depende do reconhecimento não só do jogo de focalizações armado pelo narrador lacunar como dos sentidos que esse jogo vai imprimindo no que se constitui como enredo.

O desmonte da convenção romântica e a problematização do realismo estão acompanhados, por conta de sua natureza irônica, de um terceiro nível de discussão formal sobre o romance que não se inscreve, necessariamente, no escopo de questões postas objetivamente pela obra, mas que decorrem de sua estrutura e do contexto literário no qual ela se insere. Refiro-me aqui a uma problematização teórica que só ganha forma e se impõe como questão em *Encarnação* com o distanciamento histórico. Para se ter uma ideia inicial dessa questão, gostaria de voltar a um comentário feito de

³⁸⁵ Não é à toa, nesse sentido, que Hermano não presta muita atenção aos restos mortais de Julieta, como afirmam o narrador e Henrique, e só encontra refúgio afetivo junto às figuras de cera no toucador. Diz o narrador: “Reuniu naqueles dois aposentos de Julieta tudo que lhe pertencera; e fechou-os como se fossem a sepultura onde jazia a alma da primeira mulher. Quanto à outra sepultura, onde jaziam as cinzas, dessa não se lembrava, nem a conhecia; era um pouco de pó.” (p. 144).

passagem páginas atrás. Afirmei que, em parte, o narrador se assemelhava, pelo seu caráter de onisciência e por sua aparente disposição inicial em transmitir uma experiência, com a concepção de narrador elaborada por Walter Benjamin. O seu comportamento lacunar e o jogo de focalizações, entretanto, indicam que essa aproximação não se sustenta ao longo do romance, pois a compreensão da ação não repousa na habilidade do narrador em contar a história, isto é, transmitir uma experiência, mas, como tentei demonstrar, no modo como a história é arquitetada. É um deslocamento cheio de consequências. O centro do romance, nessa perspectiva, não estaria no *enredo*, mas na *estrutura* que o relato assume para tentar contar a história de Hermano e Amália. Nesse sentido, a técnica literária possui uma importância tão grande para a construção da narrativa que aquela “esfera artesanal de que procede o narrador”, na qual a arte de narrar se alimenta da transmissão de experiências pessoais ou de outros, desaparece, pois, devido ao comportamento lacunar do narrador, o romance não “[m]ergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela”³⁸⁶, mas, ao contrário, aposta em uma ênfase na estrutura do relato em que, ao mesmo tempo, desloca a centralidade do narrador enquanto contador da história e borra o enredo que se conta a ponto de fazer com que o leitor não tenha certeza dos acontecimentos que constituem a ação do romance³⁸⁷. Dito de outro modo: o narrador se retrai, enquanto sujeito que narra, para que a história se apresente, em sua ausência, como um dispositivo narrativo irônico em que o leitor precisa recompor as perspectivas para compreender a ação. Nessa perspectiva, pode-se encarar *Encarnação* como uma obra que sugere, ainda que em proporções modestas e em um sentido inverso à obra de Leskow, que a arte de narrar, compreendida nos termos de Walter Benjamin, caminha, em nosso sistema literário, para o fim na medida em que esse romance aposta mais na *técnica narrativa* e menos em *trocar experiências* por meio de uma história.

Perceba-se, para a hipótese acima não soar exagerada, que o narrador lacunar de *Encarnação* faz com que a escrita da história se distancie dos narradores anônimos cujos tipos fundamentais, para Walter Benjamin, estão encarnados no “lavrador

³⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 63.

³⁸⁷ É sintomático, nesse sentido, que Arthur Motta, ignorando a técnica narrativa do romance, sugira, de um modo inusitado aos olhos de hoje, que se trata de “um romance de tese, contrário a segundas núpcias”: “Não que seja o intuito do escritor, a julgar pelo desenlace; mas como prevenção que certamente atuará no espírito do leitor, afastando a possibilidade de semelhante martírio ou suplício.” In: MOTTA, Arthur. *Op. cit.*, p. 91-92.

sedentário” e no “marinheiro mercante”. Trata-se, em outros termos, de reconhecer que o último romance de Alencar, por conta desse narrador com o relato reticente, está muito mais próximo de uma concepção moderna de narração do que da tradição oral à qual Benjamin filia a arte de narrar. Note-se, nesse sentido, que a moral da história ou um ensinamento qualquer – aspecto importante da arte de narrar na perspectiva de Benjamin e que seria esperado de um romance oitocentista brasileiro que, como se sabe, alimenta-se de certa concepção setecentista e clássica para compreender esse gênero literário – desaparece diante da desarticulação do enredo pelo jogo de focalizações do narrador lacunar³⁸⁸. Essa constatação se torna importante não só para se compreender a dimensão moderna de *Encarnação*, negada por Eugênio Gomes, mas para destacar a posição avançada, por assim dizer, da obra de Alencar em nosso sistema literário. Para esse último aspecto, não me parece ocioso recuperar uma observação de José Guilherme Merquior sobre a presença da oralidade e da matéria popular – aspectos importantes, segundo Benjamin, da arte de narrar³⁸⁹ – na produção literária do romantismo brasileiro. Para Merquior, o nosso romantismo

faz figura de literatura meio analfabeta, ao alcance intelectualmente bem pouco elevado de sinhás e dos estudantes do Segundo Reinado. Literatura para mulheres e jovens, o que significa, a essa época, de pouca informação e pouco pensamento. O enraizar-se do romantismo representou o triunfo da *oralidade* na literatura: o predomínio da experiência falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva. Indigência intelectual e analfabetismo generalizado condicionaram sutilmente, desde então, e por longo tempo, os estilos nacionais, inclinando-os ao verbalismo e aos efeitos fáceis, e fomentando a linguagem declamatória, de conteúdo epidérmico, às expensas da análise aprofundada dos sentimentos e situações.³⁹⁰

³⁸⁸ Para maiores informações, remeto o leitor à antologia *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro* (2014), organizada por Fernando C. Gil, em especial ao prefácio e ao eixo “Funções do romance”.

³⁸⁹ Diz Benjamin: “O grande narrador se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais. Mas como estas compreendem as camadas rurais, marítimas e urbanas nos vários estágios do seu grau de desenvolvimento econômico e técnico, multiplicam-se os conceitos em que se sedimenta para nós o acervo de sua experiência.”. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 69.

³⁹⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 55. Esse tipo de visão crítica, em que se reconhece a dimensão oral da produção literária do período, pode ser rastreada em nossa tradição crítica desde, pelo menos, Sílvio Romero e José Veríssimo. Remeto o leitor aos seguintes estudos: *História da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo; *Formação da literatura brasileira* (1959) e os ensaios da segunda parte de *Literatura e sociedade* (1965), de Antonio Candido; *Literatura e cordialidade* (1998), de João César de Castro Rocha.

O comentário de José Guilherme Merquior faz do romantismo brasileiro terra arrasada a partir de alguns aspectos que, do ponto de vista benjaminiano, constituem elementos fundamentais da arte de narrar. O que me interessa destacar, entretanto, é menos a incompreensão do autor, cujos critérios de análise repousam nos valores da literatura moderna e modernista³⁹¹, e mais o fato de que o comportamento lacunar do narrador de *Encarnação*, que coloca o enredo em segundo plano para centralizar o romance na técnica de narração, é justamente o inverso dessa “literatura analfabeta” de que fala Merquior, com “alcance intelectualmente bem pouco elevado”. E o distanciamento da tradição oral se torna ainda mais evidente quando reconhecemos um segundo aspecto que emerge do último romance de Alencar a partir do jogo de focalizações feito pelo narrador: *a pesquisa psicológica*. Para Benjamin, o encaminhamento da arte de narrar para o campo do aprofundamento psicológico das personagens subtrai às narrativas “aquela casta concisão” que é condição básica para a reprodução da história por parte do ouvinte:

E quanto mais natural o modo pelo qual se dá, para o narrador, a renúncia ao matizamento psicológico, tanto maior se torna sua candidatura a um lugar na memória do ouvinte, tão mais plenamente as histórias se conformam à experiência pessoal dele, tanto maior é sua satisfação em, mais dia menos dia, voltar afinal a contá-las.³⁹²

Encarnação parece estar na contramão da arte de narrar. O enredo se desarticula diante do processo lacunar de narração e, a muito custo, ele se rearticula aos olhos do leitor atento à técnica narrativa. E mesmo rearticulado o traço essencial do último romance de Alencar é a incerteza do que de fato ocorreu entre as personagens. A ação

³⁹¹ É importante destacar que o caráter pejorativo que Merquior atribui ao elemento popular e à oralidade se deve a uma visão, por assim dizer, adorniana sobre o aproveitamento que a arte burguesa – e o romance, em especial – faz desses elementos. Ao abordar o romance-folhetim, o autor afirma: “Com o romance sentimental dos anos 40, do aliterário se passa ao *subliterário*: ao folhetim melodramático e rocambolesco. A farsa de Martins Pena se mantinha perto das fontes tradicionais do teatro popular; mas o folhetim não é literatura popular, e sim literatura *vulgar*; primo-irmão do melodrama que é tragédia abastardada, o romance folhetinesco de Eugène Sue, Paul de Kock, Paul Féval [...] não procede da narrativa folclórica, mas do barateamento estético e intelectual da literatura culta, barateamento impensável sem a desaristocratização do público ocorrida na “era burguesa”. Essa visão derrisória, que não só enquadra o romance-folhetim europeu, mas também a produção de grande parte da literatura oitocentista brasileira (Macedo, Bernardo Guimarães, etc.), está atrelada a certa noção moderna e modernista de literatura que subjaz à análise crítico-historiográfica de Merquior. Essa noção pode ser percebida quando o autor compara o teatro de Martins Pena, aliterário, e o teatro de Antônio José, o Judeu: “A rigor, porém, elas [as comédias de Pena] pertencem muito mais ao domínio do teatro puro do que ao da literatura. Os seus diálogos, em prosa simples e caseira, não têm a menor pretensão literária; não mostram a elaboração poético-discursiva das réplicas dos grandes comediógrafos e estilistas”. In: MERQUIOR, J. G. *Op. cit.*, p. 63.

³⁹² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 62.

rearticulada se apresenta vaga e imprecisa. Lembre-se, nesse sentido, da alternância entre sanidade e loucura, resultado de um jogo sofisticado de conversas intertextuais, que o desenvolvimento do romance sugere para a caracterização de Amália e Hermano. Esse borramento do enredo pode ser apreendido também na dificuldade para se compreender o drama pessoal de Hermano e as intenções que movem Amália. O último capítulo evidencia a intenção programática do romance em borrar a narração no plano do enredo. Uma leitura investigativa sobre *Encarnação*, nesse sentido, parece lidar muito mais com conjecturas do que com fatos, pois o mundo, por assim dizer, objetivo desaparece frente ao conflito de perspectivas instaurado no romance. A esse aspecto estrutural do romance, por assim dizer, junta-se o aprofundamento psicológico de Hermano e Amália que, ao fim e ao cabo, parece ser a questão central que emerge da imprecisão narrativa. Parece-me, nessa ordem de ideias, sintomático ainda que, nesse último romance, José de Alencar tenha como que reduzido o espaço em que transcorre a ação. Desaparece, em *Encarnação*, aquele “paisagismo eloquente”, “uma das constantes de Alencar”, de que fala Gilberto Freyre para dar lugar a impressão, que decorre da obra machadiana, de “casa sem quintal”³⁹³. À descrição da natureza, substitui-se a enunciação do mundo interior das personagens. O mundo externo desaparece do escopo de interesses da narrativa. O elemento definidor do último romance do autor de *O guarani* é, para usarmos de uma expressão de Adorno, o desmantelamento do “mandamento épico da objectualidade”³⁹⁴.

Análise psicológica, borramento do enredo e ênfase na técnica narrativa. Esses elementos são vetores determinantes não só da presença da modernidade em *Encarnação* como da consolidação, no plano ficcional, de certo aspecto da reflexão crítica alencariana. Uma das principais preocupações de José de Alencar ao longo de

³⁹³ FREYRE, Gilberto. “José de Alencar. Renovador das letras e crítico social”. In: ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 12. v. 10.

³⁹⁴ Destaque-se que Adorno, embora aborde o romance do século XX, reconhece que a suspensão dessa categoria épica se deve a *uma crise do realismo*, que remonta o século XIX. Diz o filósofo: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência desencantada no *Dom Quixote*, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmos os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. Este procedimento tornou-se problemático no curso de uma evolução que remonta ao século XIX e hoje se vê acelerada ao máximo. Visto do ponto de vista do narrador, o fenômeno se deu por cauda do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade. In: ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 269.

sua carreira, como ficou indicado nos capítulos da primeira parte, dizia respeito à forma literária mais adequada para representar a matéria local que se colocava, àquela altura, como condição básica no desenvolvimento da literatura brasileira. Da polêmica em torno d'*A confederação dos Tamoios* às últimas discussões literárias com Joaquim Nabuco, passando pela reflexão irônica de “Benção paterna”, a reflexão crítica do autor foi ganhando gradativamente certeza de que o romance, e não a epopeia, seria a forma literária mais indicada para dar expressão à matéria, por assim dizer, ainda informe da realidade brasileira. A construção dessa certeza, que atinge um ponto alto no prefácio a *Sonhos d'ouro*, também se deve à produção ficcional do autor: o sopro épico de *O guarani*, que ecoa em alguns romances como *Iracema*, *O gaúcho*, *Ubirajara* e *O sertanejo*, perde força diante da ênfase, cada vez maior, do romance alencariano nos conflitos individuais de seus protagonistas. Nesse sentido, *Encarnação* pode ser compreendido, no plano ficcional, como o amadurecimento de sua reflexão crítica e das tendências individualizantes da intriga em seus romances.

Esse lugar de destaque que estou sugerindo à obra, entretanto, não se deve ao fato de *Encarnação* ser o último romance de Alencar. O desmonte da forma épica, que essa obra parece realizar de modo exemplar, pode ser percebido em outros romances. Recorde-se, nessa ordem de ideias, da construção de *Iracema* em torno de um eixo abertamente lírico ou da crescente problematização de seus heróis – Manuel Canho e Arnaldo, por exemplo, só para ficarmos nos romances de sopro épico – a ponto de quase colocá-los na categoria dos anti-heróis. A importância de *Encarnação* se deve, em parte, à problematização em torno do realismo e da ideia de representação que atravessa toda a trama. É claro que essa problematização, em conjunto com o desmonte da convenção romântica, também pode ser rastreada em romances anteriores. A ironia em *Sonhos d'ouro*, por exemplo, parece prefigurar essas problematizações. É em *Encarnação*, entretanto, que a ironia eschachada em torno do realismo permite a quebra de uma das principais regras da épica: a objectualidade³⁹⁵. A história termina e o leitor não tem

³⁹⁵Em parte, o rompimento, em *Encarnação*, com essa categoria épica pode ser explicada como uma resposta à emergência do realismo e das “novas ideias” que começam a tomar conta do cenário cultural na década de 1870, como observaria, na época, Machado de Assis em três textos famosos (“Literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, “O primo Basílio” e “A nova geração”). Araripe Jr., em seu *Perfil literário de José de Alencar* (1882), conjectura que a viagem do autor à Europa, em 1876, teria resultado em um terrível abalo por conta do “movimento científico”, que vagamente ecoava no Brasil: “[a] montanha filosófica era negra demais e tonteava-lhe a vista; e aquilo que, no Brasil, em seus primeiros vagidos, parecera-lhe coisa de rapazes, talvez entusiastas demais, apresentou-se-lhe sob uma feição medonha, muito, muitíssimo aterradora.” (p. 232). Essa experiência teria feito Alencar perceber que “toda a sua obra ia desvanecer-se, ao contato da rispidez do modernismo.” (p. 234). Diante da impossibilidade

certeza do que aconteceu. A imprecisão do romance é uma contribuição fundamental para o projeto literário de Alencar: *Encarnação*, de uma só vez, encaminha a narrativa para o campo da análise psicológica, rompe com a sua tradição oralizante, cujos expoentes são a obra de Joaquim M. de Macedo e Bernardo Guimarães, e coloca em xeque, ao questionar o realismo, os valores épicos do romance oitocentista, introduzindo certa modernidade na técnica de narração que, do ponto de vista histórico, adianta, por exemplo, o projeto literário machadiano. É, nesse sentido, que podemos encarar o último romance de Alencar como uma obra que sugere o fim da arte de narrar: *Encarnação*, enquanto experiência ficcional, anuncia a morte da épica e abre um novo capítulo para a história do romance brasileiro – o romance psicológico. Arthur Motta, nesse sentido, tinha muita razão, em 1921, de reconhecer no último romance de Alencar “um divisor de águas”.

de reinventar-se, Alencar teria traçado, segundo Araripe Jr., “[n]as horas de calma”, “os ternos capítulos da *Encarnação*, último brinco da mesma pena travessa e coquete que escrevera os folhetins *Ao correr da pena*” (p. 234). Se, por um lado, Araripe Jr. parece estar correto quanto ao diagnóstico de que uma nova configuração de valores literários e científicos despontava em fins da década de 1870 no Brasil; por outro, o modo como ele compreende *Encarnação*, e o posicionamento de Alencar, por consequência, frente a essa nova configuração, parece pecar por um preconceito do “novo” para com o “velho”. José de Alencar não só ironiza a estética realista (e a romântica!), como elabora uma resposta, no plano ficcional, para as novas questões que se colocavam no horizonte de discussão e que questionavam, em grande medida, o valor de sua obra. O rompimento com “o mandamento épico da objectualidade”, a partir da construção irônica de um narrador lacunar, faz o último romance de Alencar não só questionar o que exatamente compõe o enredo, como a própria capacidade da arte em apreender o real com fidedignidade. Nesse sentido, guardadas as devidas distâncias, podemos estender à reflexão que decorre de *Encarnação* uma observação, muito acurada, de Adorno em relação às alternativas que o realismo tem para existir após a sua crise: “Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.” É verdade que Alencar está questionando o realismo em seus primórdios e Adorno formula a sua possibilidade de permanência depois da crise do romance burguês. Retenha-se, entretanto, a semelhança entre a reflexão que decorre do romance alencariano e a formulação de Adorno, bem como a sugestão de que o realismo parece ser questionado no Brasil muito antes da crise do romance burguês por razões que a crítica brasileira precisa ainda explorar.

CONCLUSÃO

A reinterpretação dos textos críticos e ficcionais de José de Alencar teve por objetivo chamar a atenção tanto para a presença de uma forte consciência da ficção e da forma em sua reflexão crítica como para a existência de uma consciência ficcional em seus romances. Com isso, como tentei sinalizar ao longo da presente tese, pode-se perceber que a discussão aqui travada se quer uma sugestão de reposicionamento do lugar que José de Alencar ocupa nas letras brasileiras, em especial em relação ao seu papel na formação de nosso romance. É importante deixar claro, entretanto, que esse reposicionamento – que depende, por sua vez, de uma modernidade, sobretudo, no âmbito das técnicas literárias – não significa transformar *definitivamente* José de Alencar em um novo escritor, muito diferente do que nossa tradição crítica formulou, ainda que a presença de uma consciência da forma e de uma consciência ficcional revele, aos leitores de hoje, uma faceta inusitada do autor cearense e possibilite um novo olhar sobre a sua obra.

Para compreendermos esse redimensionamento de Alencar em nossa literatura, seria interessante recuperarmos a peça *Quase ministro* (1863), de Machado de Assis, como forma de caracterizarmos a dinâmica do sistema literário oitocentista brasileiro que estava em vias de consolidação à época de Alencar. Se tomarmos essa peça como uma leitura crítica do papel proeminente que a política ocupou na vida social e espiritual dos homens de letras do século XIX, podemos afirmar sem muitos receios que ela parece figurar duplamente a dinâmica que regia o nosso sistema literário. No plano da intriga, alguns tipos sociais orbitam em torno de Martins, a personagem cotada para assumir a pasta do novo ministério. Todos o bajulam porque estão em busca de privilégios dentro da nova organização política. Dentre esses tipos, aparece um poeta, Carlos Bastos, que acaba por enunciar aquilo que acredito ser parte significativa do andamento do sistema literário que nos interessa destacar: “A poesia e a política acham-se ligadas por um laço estreitíssimo. O que é a política? Eu a comparo a Minerva. Ora, Minerva é filha de Júpiter, como Apolo. Ficam sendo irmãs.”³⁹⁶. Trata-se, se não estiver forçando a leitura do trecho, do reconhecimento da relação imbricada entre esfera

³⁹⁶ ASSIS, Machado. *Theatro*. São Paulo: W. M. Jackson, 1937, p. 185-186.

artística e esfera política no Brasil oitocentista³⁹⁷. Por outro lado, pode-se ainda perceber um esforço, no plano da representação da peça, que tenta desfazer esse imbricamento entre as duas esferas. É importante lembrar, nesse sentido, que a peça foi composta, segundo Machado de Assis em prefácio, para ser representada em um sarau literário, que reunia periodicamente homens de letras e que seria o embrião, como se sabe, da famosa e malograda Arcádia Fluminense (1865) – instituição artística que tinha por objetivo congregar os homens de letras e criar um espaço próprio para a produção e circulação de obras, sem interferência de outras atividades sociais. A leitura da peça, então, revela que a dinâmica do sistema literário em vias de consolidação estaria na tensa relação (imbricamento e descolamento) entre a esfera artística e a política.

Embora possamos ler o esforço de Machado de Assis ao compor a peça para um público especializado (um auto-público?) como uma tentativa de descolar a literatura da política, o que parece ter predominado ao longo do século XIX foi a sobreposição entre essas duas esferas. É por conta dessa sobreposição, por exemplo, que alguns escritores – principalmente os que não pertenciam ao círculo oficial dos homens de letras – saíam de pena em punho para denunciar a mediocridade de alguns autores e de suas obras. Manuel Antônio de Almeida, por exemplo, queixa-se abertamente dessa sobreposição entre as esferas ao resenhar o romance *O comendador* (1856), de Pinheiro Guimarães. Diz o crítico em defesa do romance do amigo: “A nossa literatura de hoje é filha da política: a política dos povos que começam é escrava das paixões (...). Compreendo Lamartine em França, assombro-me de Porto-Alegre no Brasil”. E continua mais a frente: “não se pode deixar de reconhecer que uma política de pacotilha, audaz, ignorante, indecente, produziu uma literatura do mesmo gênero e com as mesmas qualidades”³⁹⁸. O próprio Pinheiro Guimarães, sob o pseudônimo de Sr. Ômega, ataca aquilo que ele denomina de “confraria literária”, uma espécie de grupo literário à sombra de D. Pedro II, quando do seu envolvimento na polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*:

a mais triste decepção debuxou-se na fisionomia de todos aqueles que haviam confiado nas enganosas falas dos membros da confraria literária, e uma gargalhada estridente e sonora ressoou, soltada por aqueles que, bem avaliando

³⁹⁷ E, na sequência, o poeta, com intenções pouco artísticas, afirma: “Deste estreito parentesco nasce que a minha musa, apenas soube do triunfo político de V. Ex., não pode deixar de dar alguma copia de si. Introduziu-me na cabeça a faísca divina, emprestou-me as suas asas e arrojou-me até onde se arrojava Píndaro.” (p. 186).

³⁹⁸ ALMEIDA, Manuel Antônio. Obra dispersa. Rio de Janeiro: Graphia, 1991, p. 49.

os ditos desses turiferários, pois não ignoravam qual a origem de seus entusiásticos louvores, pouco haviam esperado da *Confederação dos Tamoios*. Com efeito, em vez do lindo menino de membros robustos e faces rosadas, que ao público se havia prometido, apresentou-se-lhe uma criança raquítica e enfezada; em vez de um poema, deu-se-lhe a mais triste das paródias, uma paródia sem graça.³⁹⁹

Para aduzirmos um último exemplo: esse mesmo imbricamento entre a literatura e a política nas letras oitocentistas pode ser percebido ainda nas respostas de Araújo Porto-Alegre às críticas de Alencar acerca do poema *A confederação dos Tamoios*. Além de uma forte invectiva contra o crítico desconhecido, as suas respostas, sob o pseudônimo de *O amigo do poeta*, esforçam-se em propor uma leitura alternativa e antagonica a de José de Alencar. A argumentação de Araújo Porto-Alegre é complexa, ao contrário do que a fortuna crítica tem apontado⁴⁰⁰, mas pode ser resumida, para os fins do debate aqui proposto, nos seguintes termos: sem desmentir as críticas de Alencar, o amigo de Gonçalves de Magalhães elabora um critério de apreciação crítica que tem por objetivo compensar as deficiências estéticas do poema. Esse critério é a valorização do elemento nacional.⁴⁰¹

Logo nos primeiros parágrafos da primeira carta, *o amigo do poeta* deixa clara a necessidade de outro critério para a avaliação do poema: “Para se avaliar a intimidade de uma obra de arte como esta não bastam uma leitura perfunctória, nem os rudimentos escolares da primeira idade; é necessário que o crítico suba a regiões mais altas, a uma outra atmosfera”. E prossegue: “Um livro, como o poema nacional de que tratamos, não é um deleite métrico, um romance em verso, mas sim *um fato moral*, que pode ser avaliado de outra maneira, e que exige uma análise considerada.”⁴⁰². O critério que se estabelece nessas “regiões mais altas” para a apreensão do poema – que, antes de tudo, é “um fato moral” e não uma obra de arte – é o da valorização do *espírito nacional* que preside a obra e o esforço do autor:

O grande princípio, o pensamento edificador que preside ao todo desta obra nacional, não pode ser avaliado por homens cujo coração está vazio; e a quem não importa o futuro daquela grande entidade que denominamos PÁTRIA,

³⁹⁹ In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polémica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. LXI.

⁴⁰⁰ Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

⁴⁰¹ É importante registrar que a argumentação de Araújo Porto-Alegre não se restringe a uma discussão ideológica de valorização da nacionalidade brasileira no poema. Há um debate estético também, mas que é compensado pelo critério nacionalista. Estamos diante da tensa relação entre a esfera política e a artística.

⁴⁰² MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.*, p. XLI.

enquanto podem viver nos gozos materiais, e refocilar-se nas frioleiras de uma nunca interrompida infância. Mas felizmente houve quem compreendesse a missão do poeta; quem fortificasse o seu nobre empenho e lhe prestasse a mais decidida proteção.

Aquele elo providencial da grande cadeia que se prende do céu ao Ipiranga passou pelo coração do poeta, infundiu nos seus versos os sacrossantos princípios da liberdade.⁴⁰³

A intervenção de Araújo Porto-Alegre junto às críticas de José de Alencar visa justamente à valorização do acontecimento nacional que foi a publicação do poema *A confederação dos Tamoios*. Trata-se, para ficarmos nos mesmos termos de comparação, de valorizar uma continuidade entre o poema e o grito do Ipiranga: a obra se justifica por ser mais um passo em direção à construção da pátria brasileira. É nessa chave que Araújo Porto-Alegre encara o poema como “um fato moral”. Daí as críticas demolidoras de Alencar parecerem “leviandades incompreensíveis” de um “homem cujo coração está vazio”⁴⁰⁴. E não só isso: a crítica colada ao texto realizada por Alencar é vista como desmotivadora para os escritores da literatura nascente – no limite, *antinacionalista*.

A peça teatral de Machado de Assis, as queixas e críticas de Manuel Antônio de Almeida e Pinheiro Guimarães bem como a defesa feita por Araújo Porto-Alegre contra as investidas de Alencar não têm em comum *somente* a revelação do forte imbricamento entre a esfera política e a esfera artística no Brasil do século XIX. Pode-se retirar ainda desses exemplos duas implicações acerca da dinâmica de nosso sistema literário. É possível perceber, como uma primeira implicação, a avaliação estética negativa que esses autores fazem das qualidades literárias das obras produzidas sob o signo do consórcio entre política e literatura. As críticas e queixas de Manuel Antônio de Almeida e Pinheiro Guimarães, por exemplo, assumem que a cooptação do escritor pelo mecenato estatal esvazia as obras de qualidades literárias. É justamente isso que Alencar tenta provar em suas cartas sobre *A confederação dos Tamoios* e que Araújo Porto-Alegre, apesar de todo o seu esforço em defender o poema do amigo, não deixa de concordar. Até mesmo na peça teatral de Machado de Assis, o poema de Carlos Bastos é de qualidade duvidosa, atendendo a necessidade de agradecer o seu futuro benfeitor. É como se nossa literatura, vivendo à sombra do mecenato estatal, fosse por isso mesmo vazia de valor estético.

⁴⁰³ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.*, p. LIII.

⁴⁰⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.*, p. L.

Perceba-se que essa visão sobre a literatura brasileira oitocentista, flagrada no próprio discurso dos autores do período, possui um lastro forte em nossa tradição de crítica literária. Talvez o momento em que esse lastro se formulou de maneira definitiva e com consequências para estudos posteriores tenha sido em *Formação da literatura brasileira* (1957), de Antonio Candido⁴⁰⁵. É nesse livro que encontramos não só o grosso das explicações sociológicas para o imbricamento entre as esferas política e literária no século XIX⁴⁰⁶, como também e principalmente a avaliação negativa de grande parte do romance oitocentista que não teria conseguido, segundo Antonio Candido, conciliar a observação da realidade com a expressão literária⁴⁰⁷. É claro que a escrita ponderada do historiador da literatura faz com que a questão se formule de modo mais lábil e nuançado do que minha afirmação sugere, principalmente em relação à avaliação estética das obras. Entretanto, o consórcio entre literatura e política influenciou de modo decisivo a apreciação crítica dos estudos sobre o romance oitocentista não só em sua obra como, em especial, nas obras que se seguiram aos seus estudos. Refiro-me, por exemplo, a teoria do veto ao ficcional de Luiz Costa Lima em sua trilogia do controle do imaginário (1982-86). O argumento central do autor repousa no poder esterilizador que o nacionalismo teria em nossa tradição literária a ponto de fazer com que Flora Sussekind, seguindo os seus passos, sugerisse uma tradição naturalista de nossa prosa de ficção em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), o que resultou numa visão de nossa literatura como um manancial de obras ruins, pois seriam mais *documentais* do que *ficcionais*. Por outra entrada, Roberto Schwarz parece ver no nacionalismo alencariano um problema semelhante, embora a equação do problema seja um bocado diferente de Luiz Costa Lima e Flora Sussekind, pois, segundo o crítico

⁴⁰⁵ É importante observar que a centralidade que atribuo ao livro de Antonio Candido se deve, em grande medida, (a) ao ponto de vista deliberado, o dos românticos, em que o estudo do autor se coloca para compreender a formação de nossa literatura e (b) à tradição que seu estudo funda dentro dos estudos literários no Brasil.

⁴⁰⁶ Essa explicação sociológica se encontra também em *Literatura e sociedade* (1965). Em linhas gerais, o imbricamento entre as esferas, segundo Antonio Candido, estaria relacionado (a) ao papel social do escritor, guiado por um forte “senso de missão”, (b) à ausência de um público constituído como grupo de leitores e (c) a consequente necessidade de cooptação do intelectual ao processo de consolidação do Estado Nacional.

⁴⁰⁷ No mais, lembre-se como o autor enquadra a literatura brasileira na introdução de *Formação da literatura brasileira*: “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, – dos quais se formaram os nossos. In: CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 10.

marxista, o engajamento conservador de José de Alencar teria irremediavelmente comprometido a capacidade crítica de sua ficção em articular forma literária e processo social, só recuperada e sistematicamente trabalhada em nossa literatura por Machado de Assis. Em suma, criou-se em nossa tradição crítica, a despeito das diferenças teórico-metodológicas de cada estudioso, a ideia de que o imbricamento entre a esfera literária e a política impossibilitou, em parte, o amadurecimento crítico e estético da literatura brasileira antes de Machado de Assis⁴⁰⁸.

A reinterpretção da obra alencariana aqui empreendida tentou desfazer esse grande lugar-comum sobre a ficção oitocentista a partir da análise e interpretação da reflexão crítica e do romance produzidos pelo escritor cearense. Para tanto, partimos do pressuposto de que a literatura brasileira esforçou-se, ainda que não sistematicamente, em separar-se da esfera política ao longo de todo o século XIX. Voltemos aos exemplos citados no início da presente conclusão. Se, por um lado, as queixas de Manuel Antônio de Almeida e Pinheiro Guimarães, as respostas de Araújo Porto-Alegre a Alencar e a peça teatral de Machado de Assis podem ser tomadas como depoimentos do consórcio histórico entre esfera literária e esfera política, pressuposto teórico de grande parte de nossa tradição crítica em relação ao romance oitocentista; por outro, esses mesmos exemplos podem ser encarados, enquanto depoimentos do calor da hora, como desejos difusos de separação discursiva, isto é, de autonomia da literatura brasileira frente à esfera política. A obra de José de Alencar, como se tentou defender aqui, parece ter desempenhado um papel decisivo para essa separação – sempre relativa e parcial.

A leitura que apresentamos sobre a reflexão crítica de Alencar, nesse sentido, tentou demonstrar, com alguma ênfase, que, embora o nacionalismo literário nunca tenha desaparecido do horizonte de preocupações do autor, engendrou-se ao longo de sua carreira uma forte consciência da forma e do ficcional. Perceba-se que, de início, essa dupla consciência emerge a partir de uma reflexão retórica e normativa que tem origem na formação clássica de nossos escritores românticos. Talvez o melhor exemplo dessa influência sobre a reflexão crítica de José de Alencar esteja nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios* (1856). Ocorre que, ao avançarmos sobre a reflexão crítica posterior a essa famosa polêmica, o autor parece abandonar certa visão prescritiva sobre

⁴⁰⁸ Maria Cecília Boechat, em “Pela tradição interna do romance brasileiro”, discute algumas alternativas para solucionar esse modo de encarar a ficção brasileira oitocentista. In: BASTOS; SOARES; MIRANDA; CORDEIRO; FREITAS; BOECHAT; SOUZA; PEIXOTO. (Org.). Estudos de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 37-51.

a literatura e passa a adotar uma postura mais criativa e inovadora. O debate sobre a linguagem, em especial o travado nos paratextos às duas primeiras edições de *Iracema* (1865 e 1870), demonstram que Alencar deixa de se preocupar em *adequar* a linguagem à matéria local, como defendido em “O estilo na literatura brasileira” (1850), e começa a perceber que seria necessário *forjar* uma nova linguagem para dar expressão e forma à nova matéria ficcional que se colocava no horizonte histórico do autor. O experimento linguístico que Alencar empreende em *Iracema* parece ser um divisor de águas em sua obra e parece também marcar, definitivamente, que o autor, ainda que tenha que lidar com a ideologia nacionalista em seus romances, encara a obra literária como uma construção formal e ficcional do real e não como um discurso que declara o real – a principal hipótese que percorre a fortuna crítica alencariana. Já na última quadra de sua vida, em torno dos anos de 1872 e 1877, a reflexão crítica do autor, pela perspectiva sugerida na presente tese, parece ganhar contornos definitivos: para discutir a literatura nacional com Joaquim Nabuco, Alencar insere o debate no âmbito estético, sem deixar de lado, é claro, a ideologia nacionalista que é, ao fim e ao cabo, moeda corrente entre os escritores do período.

Note-se, portanto, que Alencar parece ter se esforçado em construir uma reflexão crítica que concebe a literatura como uma esfera independente em relação à atuação política da intelectualidade brasileira oitocentista. É claro que esse esforço do autor não pressupõe um descolamento completo entre essas duas esferas discursivas. Tentamos sugerir inclusive, seguindo os passos de Fernando C. Gil, que a discussão de Alencar reelabora o nacionalismo no plano formal de um modo muito próximo ao de Machado de Assis em seu famoso “Instinto de nacionalidade” (1873)⁴⁰⁹. É interessante destacar, entretanto, que a reflexão crítica de Alencar parece por em xeque certa compreensão dos estudiosos da literatura brasileira acerca de nosso nacionalismo romântico. Não se trata de um esforço positivo de construção da identidade nacional no plano literário: Alencar parece ter trabalhado sistematicamente sobre a ambiguidade constitutiva de nossa matéria social e ficcional e apostado em sua rentabilidade mais *estética* que *política*. Não é à toa que os contemporâneos de Alencar, como Franklin Távora, parecem ter se incomodado muito com certas representações do nacional em seus “romances brasileiros”.

⁴⁰⁹ Cf. GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

A reflexão crítica de Alencar possui uma contraparte em sua produção literária: a presença de uma consciência ficcional em seus romances. Ou seja: o esforço em descolar a esfera literária da esfera artística pode ser percebido não só no seu discurso crítico sobre a literatura, mas também e fundamentalmente em sua produção ficcional. Nesse sentido, tentamos demonstrar que José de Alencar parece ter elaborado os seus romances pautado em uma consciência ostensivamente presente e explicitada em suas obras de que se estaria fazendo *literatura* e não *política*, ainda que historicamente o fazer literário engrossasse a corrente civilizatória do país recém independente. O modo pelo qual essa consciência ficcional se configura varia de obra para a obra, mas ela tem a função primordial de explicitar e proporcionar o efeito de que estaríamos, nós leitores, diante de um mundo inventado que não se quer espelho da realidade representada, mas, antes de qualquer coisa, resultado artístico da observação de nossa realidade social e formação histórica.

A análise dos três romances selecionados teve por objetivo não só demonstrar como essa consciência ficcional se configura na obra de José de Alencar, mas também e fundamentalmente apontar para as principais consequências estruturais na construção dessas narrativas. Em *Lucíola* (1862), por exemplo, essa consciência ficcional pode ser percebida no manejo narrativo de Paulo-narrador para contar a sua história com Lúcia. Perceba-se que, ao mudar a postura em relação ao texto, isto é, de confiança no narrador-personagem para uma desconfiança em relação ao seu relato, o romance ganha em profundidade tanto ficcional como de crítica social. Por essa chave, não estamos mais diante de um narrador saudoso que recorda de sua amada na juventude, mas de um sujeito brutal e egoísta que esconde sistematicamente as suas intenções pouco românticas para com a protagonista – dissimulação sentimental muito parecida com a de Brás Cubas no episódio em que aparece Eugênia, a moça pobre e coxa, nas *Memórias póstumas* (1881). Ao reconhecermos que estamos diante de um narrador em situação, e por isso mesmo pouco confiável, o romance de Alencar não só se afasta e problematiza o modelo do romance romântico sentimental, como coloca em primeiro plano uma matéria social que diz respeito a nossa formação histórica: a presença dos homens pobres e livres e seus impasses diante das demandas inerentes a uma sociedade escravista.

Em *Sonhos d'ouro* (1872), a consciência ficcional pode ser percebida na tensão, sistematicamente trabalhada pelo narrador-autor, entre a dinâmica de nossa vida social,

centrada, como em *Lucíola*, no drama dos homens pobres e livres, e o modelo do romance burguês tanto em sua vertente sentimental – *O romance dum rapaz pobre* (1859), de Octave Feuillet parece ser um modelo importante para essa obra de Alencar – como realista em que o drama de carreira, típico dos romances de Balzac, é elemento central para a construção do enredo. Para se perceber essa tensão, entretanto, o leitor precisa compreender que o romance, como indica o famoso prefácio “Benção paterna”, estrutura-se a partir de uma complexa ironia narrativa que envolve não só a figura do *narrador-autor* como *uma escrita dissimulada* que tenta manter as aparências de uma sociedade violenta que se quer civilizada. O romance, nesse sentido, possui dois andamentos distintos: por um lado, o discurso do narrador-autor tenta construir uma história em que os protagonistas ocupem o lugar de heróis que o modelo do romance sentimental pressupõe; de outro, a movimentação das personagens, em especial Ricardo e Guida, desmente sistematicamente o discurso do narrador, revelando uma rede de relações sociais baseadas na violência, arbítrio e dependência pessoal. Essa disparidade não só revela o alto grau de ironia narrativa em *Sonhos d’ouro*, como, a nosso ver, uma representação sofisticada de nossa formação histórica e social que congrega, no plano das técnicas e da forma, a modernidade do influxo civilizatório com a sociabilidade local de um país escravocrata no plano dos temas.

Em *Encarnação* (1877), a consciência ficcional pode ser captada a partir de um ostensivo uso da ironia nas mais diversas esferas da composição. A convenção do romance sentimental, assim como em *Lucíola* e *Sonhos d’ouro*, é um dos principais alvos da ironia alencariana. Esse procedimento técnico, entretanto, tem um rendimento muito particular para a fatura do último romance de Alencar. Note-se que, por um lado, a desarticulação da convenção sentimental desnuda o caráter perverso e obsessivo de Amália, revelando um capricho de classe em seus desejos e ações que são escamoteados pelas frescuras, negaceios e birras das tradicionais heroínas românticas. A ironia, nesse sentido, não só problematiza os supostos fundamentos da obra, a convenção romântica, como auxilia, justamente por problematizar esses fundamentos, na construção e aprofundamento do mundo interior da protagonista, assim como ocorre nos dois outros romances analisados. Entretanto, a dimensão psicológica das personagens está atrelada também ao uso da ironia em outro âmbito da composição, a saber, no jogo intertextual entre *Encarnação*, *Spirite* e a ópera *Lucia di Lammermoor*. Perceba-se, nesse sentido, que o último romance de Alencar estabelece relações intertextuais para embaralhar a

percepção do leitor em relação ao enredo e às personagens: aquilo que parecia loucura de Hermano, à luz do jogo intertextual, pode ser compreendido como lucidez, enquanto que a aparente sanidade de Amália se constitui como um possível desequilíbrio psicológico. É importante perceber, então, que o enredo se torna uma concatenação de acontecimentos borrados. O leitor não tem muita certeza sobre os acontecimentos que se apresentam como constitutivos da ação. Esse efeito literário não se deve somente ao uso ostensivo da ironia, mas ao comportamento do narrador frente aos acontecimentos narrados: ele silencia os seus comentários, construindo uma narrativa lacunar e que depende, essencialmente, da perspectiva de Amália a quem o narrador se cola para conseguir omitir-se ao longo do romance. A consciência ficcional de *Encarnação* está justamente nessa dissolução da fabulação: o interesse do romance não está na história contada, mas na forma como essa história é construída. É só ao perceber a importância da técnica literária que, a nosso ver, o romance pode ser compreendido em sua proposta.

É importante assinalar que a leitura que realizamos dos três romances de José de Alencar se pauta por uma atenção cuidadosa para com o uso do foco narrativo. Note-se que, apesar do uso específico que o autor faz da figura do narrador, nossa leitura tentou chamar a atenção para o fato de que a ficção alencariana é permeada por silêncios e lacunas da própria instância narrativa. É só ao reconhecermos essa dimensão de sua obra que podemos vislumbrar de modo mais claro a presença de uma consciência ficcional ostensivamente ignorada por nossa tradição crítica. E aqui podemos perceber o modo pelo qual a presente tese se posiciona em relação à fortuna crítica acumulada em torno da obra de José de Alencar: a consciência ficcional permite reinterpretar os dois principais pilares erguidos por nossa tradição crítica para compreender o romance brasileiro oitocentista e a obra de José de Alencar em especial: *o realismo e a imaginação*. Ao percebermos o movimento irônico de ficcionalização que o texto alencariano faz em sua própria fatura, a imaginação não pode ser compreendida exclusivamente como um gesto de idealização do real. A consciência ficcional pressupõe não só a idealização como a sua própria desqualificação. Nesse sentido, a tradicional leitura de que o romance alencariano seria uma narrativa sentimental, idealizada e pouco complexa precisa ser revista, e foi o que tentamos fazer, pois a ficcionalidade não só inviabiliza o sentimentalismo como vetor principal dos trechos do romance de José de Alencar, como empresta uma complexidade muito grande do ponto de vista das técnicas literárias agenciadas na composição. E essa complexidade não

se limita às técnicas literárias. Perceba-se que se tentou indicar certa acuidade crítica ao realismo alencariano. Não se trata de romances que tentam, como sugere grande parcela da fortuna crítica, representar a realidade local a partir de uma intenção nacionalista ingênua, mas de romances que incidem nas ambiguidades e contradições que constituem a natureza social e histórica da matéria local. O poder mimético do romance de José de Alencar não estaria, então, em seu esforço patriótico de criar uma identidade positiva da nação, mas de fazer surgir nossas especificidades a partir de um aprofundamento crítico de nossa realidade local.

Nesse ponto, ao finalizarmos nossas considerações, não é possível deixar de observar que, no Brasil do século XIX, José de Alencar parece ter sido o principal escritor responsável por certa autonomização do discurso literário frente às demais esferas discursivas, em especial à política. E essa posição se deve ao fato de Alencar ter produzido, em primeiro lugar, uma reflexão sistemática sobre a literatura brasileira e, em segundo lugar, ter incorporado essa reflexão ao seu projeto literário. Alencar produziu uma literatura muito capaz de compreender, *criticamente*, nossa vida social e nossa formação histórica. Não deixa de ser curioso, em todo caso, que o ex-ministro da Justiça e aspirante a uma cadeira no Senado tenha sido um dos responsáveis por criar uma ficção desestabilizadora e muito polêmica em um momento histórico em que todos buscavam criar uma imagem coesa de nossa identidade nacional. São os caminhos tortuosos do discurso literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos críticos de José de Alencar

ALENCAR, José de. Advertência de *Ubirajara*. In: _____. *Iracema. Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 8.

_____. *As asas de um anjo*. Advertência e prólogo da 1ª edição. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Benção paterna. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.

_____. Benção paterna. In: *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951. v. 11.

_____. Beotices. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.

_____. Carta. In: *Senhora*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007

_____. A comédia brasileira. In: *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Ano 37, 14 de novembro de 1857.

_____. Como e por que sou romancista. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 1.

_____. Dedicatória do autor da comédia – *As asas de um anjo*. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 38, 26 de janeiro de 1858.

_____. Dicionário contemporâneo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.

_____. O estilo na literatura brasileira. In: MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. O nosso Cancioneiro. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.

- _____. Notas. In: *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. v. 9.
- _____. A polêmica com Nabuco. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- _____. Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*. In: *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979.
- _____. Pós-escrito de *Diva*. In: _____. *Lucíola. Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 4.
- _____. Questão filológica. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.
- _____. Os sonhos d'ouro. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.
- _____. O vate bragantino. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.

Textos ficcionais de José de Alencar

- ALENCAR, José de. *Cinco minutos. A viuvinha*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Encarnação*. Rio de Janeiro: Editora H. Garnier, 1908.
- _____. *Escabiosa /Sensitiva*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- _____. *Os filhos de Tupã*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- _____. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 9.
- _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 1 e 2.
- _____. *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979.
- _____. *Iracema. Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 8.
- _____. *Lucíola. Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 4.
- _____. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 1979.
- _____. *Senhora*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951. v. 11.
- _____. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 12

_____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. v. 10.

_____. *O sertanejo*. São Paulo: Edigraf, s.d.

Outros textos ficcionais

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

ASSIS, Machado. *Theatro*. São Paulo: W. M. Jackson, 1937.

BALZAC, H. de. *Eugénie Grandet*. São Paulo: Publifolha, 1998.

DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. São Paulo: Moderna, 2011, p. 38-40. Coleção Folha Grandes Óperas 9.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

GAUTIER, Théophile. *O ignorado amor*. São Paulo: O Clarim, 1993.

Textos críticos sobre José de Alencar

ALENCAR, Heron de. *José de Alencar e a ficção romântica*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.

ALENCAR, Mário de. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Garnier, 1922.

ARARIPE Jr., T. A. *Luisinha. Perfil de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARARIPE JR., T. A. *Movimento literário do ano de 1893*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 174. v. 3.

ASSIS, Machado. “A estátua de José de Alencar”. In: *Páginas recolhidas*. São Paulo: Mérito, 1959. v. 15.

_____. “O guarani”. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959. v. 29.

_____. “Iracema”. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, v. 29.

_____. “A José de Alencar”. In: *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, v. 29.

_____. *A semana*. (Crônicas 1892-1893). São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. “O teatro de José de Alencar”. In: *Crítica teatral*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, v. 30.

BARRETO, Tobias. “O romance no Brasil”. In: GIL, Fernando C. (org.). *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais. O Romantismo de José de Alencar e a sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BROCA, Brito. “Conversa sobre José de Alencar”. In: *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos. Vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979.

_____. “Reminiscências balzaquianas em Alencar”. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Pólis, 1979, p. 258.

CAMPOS, Haroldo. “Iracema: uma arqueografia de vanguarda”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

CHAGAS, Pinheiro. “Literatura brasileira – José de Alencar”. In: ALENCAR, José. *Iracema*. Edição crítica. São Paulo: Edusp, 1979.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O fingidor e o censor. No Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

FARIA, João Roberto Gomes. José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O guarani*. *Revista Letras*, Curitiba, v. 31, p. 59-101, 1982.

FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

FREYRE, Gilberto. “José de Alencar. Renovador das letras e crítico social”. In: ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. v. 10.

GIL, Fernando C. “O caráter pendular do herói brasileiro”. *Literatura e sociedade*. São Paulo, v. 13, p. 132-151, 2010.

GOMES, Eugênio. “O último romance de Alencar”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

GUIMARÃES Jr. Luís. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 335, 4 de dezembro de 1870.

LEITE, Dante Moreira. *Lucíola: teoria romântica do amor*. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

LIMA, R. A. da Rocha. *Crítica e literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. São Paulo: EdUSP; Londrina: EdUEL, 2005.

MELO, Gladstone Chaves. *Alencar e a "língua brasileira"*. S.l.: Conselho Federal de Cultura, 1972.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1938.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escritor e o político)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921.

NITRINI, Sandra. *Lucíola e A dama das camélias*. *Travessia*, Florianópolis, v. 16, p. 84-96, 1989.

Parecer. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 38, 26 de janeiro de 1858.

PEIXOTO, A. "José de Alencar". In: ALENCAR, José de. *A guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: livraria José Olympio Editora, 1951. v. 14.

PINTO, M. C. Q. de M. *Alencar e a França*. São Paulo: Annablume, 1999.

PORTO-ALEGRE, Apolinário. "José de Alencar: um estudo biográfico". In: GIL, Fernando C. (org.). *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.

ROMERO, Sílvio. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1949. 5v.

SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Posição de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951. v. 11.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

VERÍSSIMO, José. “José de Alencar e o drama *O jesuíta*”. In: *Estudos de literatura brasileira*. Terceira série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954.

Textos críticos e teóricos de apoio

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ARARIPE JR. T. A. *O livro de Semprônio*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *Obra crítica I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ANDRADE, Mário. “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

- ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959. v. 31.
- ASSIS, Machado de. *Ideal de crítico*. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959. v. 29.
- ASSIS, Machado de. “Literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, v. 29.
- BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse*. Linguagem da crítica & crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Editora Ática, 1974.
- _____. “A modernidade no romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício. (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1982.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. “Sobre o conceito de História”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BOECHAT, Maria Cecília. “Pela tradição interna do romance brasileiro”. In: BASTOS; SOARES; MIRANDA; CORDEIRO; FREITAS; BOECHAT; SOUZA; PEIXOTO. (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 37-51.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUENO, Luís. “Literatura mundial e tradição interna”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, n. 28, p. 114-132, 2009.
- CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco Edições, 2009.
- CANDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1959.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- _____. *Monte Cristo ou da vingança*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. Coleção *Os cadernos de cultura*.
- _____. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1925.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, s.d.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- COSTA, Iraci Del Nero da. *Arraia-miúda*. São Paulo: MGSP Editores Ltda., 1992.
- COUTINHO, Afrânio. (org.). *Caminhos do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.
- ELLIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O guarani*. Revista Letras, Curitiba, v. 31, p. 59-101, 1982.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 2005.
- FRANÇA, Jean Marcel de Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- FREITAS, Bezerra de. *Forma e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio de 2002.
- GIL, Fernando C. (org.). *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2014.
- _____. A crítica e o romance rural. Revista de Letras, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 85-100, jan.-jun. de 2008.
- GOMES, Álvaro C.; VECHI, Carlos A. *A estética romântica*. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. O romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: EdUSP; Nankin Editorial, 2004.

GUIMARÃES Jr. Luís. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 335, 4 de dezembro de 1870.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

_____. *A arte do romance*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. Batatas & desejos. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, p. 153.

_____. “As imagens do desejo”. In: *Senhora*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo*. Hierarquia no romance brasileiro. Niterói: EdUFF; Brasília: INL, 1987.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. “Por que ‘ideias fora do lugar’?”. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: LAFER, Celso et al. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. A fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escritos*. São Paulo: Landy Editora, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Pulo: Cosac Naify, 2007

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Forma inexata: Roberto Schwarz lê o romance de José de Alencar. *Eutomia*, Recife, n. 13 (1), pp. 152-163.