



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA**

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

**JOSÉ DE ALENCAR E MACHADO DE ASSIS:
UM POSSÍVEL DIÁLOGO REALISTA**

FORTALEZA

2013

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

JOSÉ DE ALENCAR E MACHADO DE ASSIS:
UM POSSÍVEL DIÁLOGO REALISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte do requisito para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- G12j Gadelha, Dariana Paula Silva.
José de Alencar e Machado de Assis : um possível diálogo realista / Dariana Paula Silva Gadelha. –
2014.
130 f. : il color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
1. Romantismo. 2. Realismo. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 4.
Alencar, José de, 1829-1877 – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD B869.09

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

JOSÉ DE ALENCAR E MACHADO DE ASSIS:
UM POSSÍVEL DIÁLOGO REALISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte do requisito para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

Aprovada em: 17 / 02 / 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof. Dr. Eduardo Luz
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Ana e ao Robinson, meus pilares.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que se fez presente em todos os momentos proporcionando-me a força necessária.

A minha mãe Ana, pelo amor, pelo apoio e pela confiança incondicionais.

Ao meu esposo Robinson, pela compreensão, pela paciência e pelo auxílio, que foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

Ao Prof. Marcelo Peloggio, pela confiança, pelo comprometimento e pela orientação dedicada e séria.

A minha amiga Arlene, pelo companheirismo, pela “coorientação” e pelas conversas que tantas vezes me fizeram ver o rumo que deveria trilhar.

As minhas irmãs Fernanda e Juliana, e a minha prima Mayara, pois sei que são pessoas com quem posso contar sempre.

A minha amiga Sandra que, por vivenciar a mesma situação, compartilhou comigo os sentimentos de angústia e de alegria de escrever uma dissertação.

À Raquel Barros e ao Tiago Souza, pela presteza com que me ajudaram.

A todos do Grupo de Estudo de Estética, Literatura e Filosofia, pelas reuniões sempre enriquecedoras.

Ao prof. Eduardo Luz, pela atenção e pelos conselhos que colaboraram no desenvolvimento deste trabalho.

Ao prof. Marcus Vinícius, pela disponibilidade e pela aceitação.

À prof. Odalice, pela participação na qualificação e pelas valorosas sugestões.

À CAPES/REUNI que, através da bolsa PROPAG, financiou este estudo.

“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina.” (Georg Lukács)

RESUMO

O realismo foi a estética que se opôs ao romantismo e que preconizava uma descrição mais verista dos fatos humanos e dos costumes da época. Contudo, embora se tente separá-los firmemente, pode-se dizer que ambos possuem muitos fatores em comum. Conforme essa ideia é que Afrânio Coutinho (1986) afirma que o realismo é mais uma continuação do que uma oposição ao romantismo, pois trazem como assunto central o homem. Entende-se, desse modo, que há uma confluência de características entre as estéticas, por apresentarem personagens mais humanos, portadores de vícios e virtudes; descrições com o intuito de conceder verdade à ficção, de forma condizente à realidade; bem como em virtude da crítica a sociedade. Assim, não se deve considerar as correntes como opostas, quando na verdade elas se interagem e se complementam. Nesse sentido, é partindo da relação problemática entre o romantismo e o realismo que buscaremos firmar uma análise comparativa entre os dois mais importantes escritores do período, José de Alencar e Machado de Assis, que fizeram história, respectivamente, nas estéticas literárias citadas. Dessa forma, tendo por base o romance *Senhora* (1875), de José de Alencar, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, visamos ao estudo dos traços realistas verificados nas obras mencionadas, averiguando, assim, em que medida e de que forma os autores se aproximam e se distanciam, uma vez que tanto o autor de *Iracema* como o de *Dom Casmurro* observaram, criticaram e representaram a sociedade de seu tempo, trazendo à luz personagens ambíguos e densamente humanos. Entende-se, portanto, que esse diálogo comparativo se faz possível, visto que ambos os escritores não se delimitaram aos preceitos literários das correntes a que pertenceram.

Palavras-Chave: Romantismo. Realismo. José de Alencar. Machado de Assis.

ABSTRACT

Realism was the aesthetic that opposed the romanticism and advocated a more veristic description of human facts and the customs of the period. However, although attempts are made to separate them tightly, it can be said that both have many factors in common. Following this idea, Afrânio Coutinho (1986) argues that realism is better a continuation than an opposition to romanticism, as they bring the man as the central issue. It is understood, therefore, that there is a confluence of characteristics between the aesthetics, because they present more human characters, those with vices and virtues; descriptions in order to provide truth to fiction, in a consistent way to reality; and because of the criticism to society. Thus, one should not consider the currents as opposed, when in fact they interact and complement each other. In this sense, it is based on the problematic relationship between romanticism and realism that we will seek to establish a comparative analysis between the two most important writers of the period, José de Alencar and Machado de Assis, who made history, respectively, in the literary aesthetics aforementioned. Thus, based on the novel *Senhora* (1875), by José de Alencar, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), by Machado de Assis, we aim to study the realistic traits verified in the mentioned works, thus ascertaining to what extent and how the authors approach and distance themselves, since both the author of *Iracema* as *Dom Casmurro*'s one observed, criticized and represented the society of their time, bringing to light ambiguous and densely human characters. It is understood, therefore, that comparative dialogue becomes possible, since both writers did not delimit themselves to literary precepts of the currents to which they belonged.

Key-words: Romanticism. Realism. José de Alencar. Machado de Assis.

RESUMÉ

Le réalisme a été l'esthétique qui s'est opposé au romantisme et qui préconisait une description plus vériste des faits humains et des mœurs de l'époque. Pourtant, bien qu'on essaye de les séparer fermement, on peut dire que tous les deux ont plusieurs caractéristiques communes. C'est conforme à cette idée qu'Afrânio Coutinho (1986) affirme que le réalisme est plutôt une continuation qu'une opposition au romantisme, puisqu'ils apportent comme sujet central l'homme. C'est compris, alors, qu'il y a une confluence de caractéristiques entre les deux esthétiques, car elles présentent des personnages plus humains, porteurs de vices et de vertus ; descriptions avec le but de concéder vérité à la fiction, de façon proportionnelle à la réalité ; ainsi que grâce à la critique de la société. Ainsi, on ne peut pas considérer ces deux courants comme opposés, puisqu'en fait ils interagissent et se complètent. Dans ce sens, c'est en partant de la relation problématique entre le romantisme et le réalisme que nous essayons de réaliser une analyse comparative entre les deux plus importants écrivains de la période, José de Alencar et Machado de Assis, qui ont fait l'histoire, respectivement, dans les esthétiques littéraires citées. Ayant pour base le roman *Senhora* (1875), de José de Alencar, et *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, nous visons à l'étude des traits réalistes vérifiés dans les œuvres mentionnées, en observant ainsi dans quelle mesure et de quelle manière les auteurs s'approchent ou s'éloignent, une fois que tant l'auteur d'*Iracema* comme celui de *Dom Casmurro* observaient, critiquaient et représentaient la société de leur temps, ouvrant à la lumière des personnages ambigus et densément humains. Nous avons donc l'idée que ce dialogue comparatif se fait possible, étant donné que tous les deux écrivains ne se sont pas délimités aux préjugés littéraires des courants auxquels ils ont appartenu.

Móts-clas: Romantisme. Réalisme. José de Alencar. Machado de Assis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A INCONGRUÊNCIA DAS CORRENTES	20
2.1	As estéticas romântica e realista no Brasil	30
2.2	Classificações específicas para autores singulares	38
2.3	No que concerne à verossimilhança de Alencar e Machado	50
3	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE E SEUS PERSONAGENS	54
3.1	Uma análise de <i>Senhora</i> e seus personagens	62
3.1.1	<i>O Lemos</i>	64
3.1.2	<i>Seixas: de personagem oportunista a personagem regenerado</i>	70
3.1.3	<i>Aurélia: não tão romântica</i>	76
3.2	Considerações acerca do narrador alencarino no romance <i>Senhora</i>	81
4	MACHADO DE ASSIS E A ESTÉTICA REALISTA	87
4.1	Uma obra que destoa	92
4.2	Aspectos que fogem ao realismo estético	99
4.2.1	<i>A fusão do real e do irreal</i>	103
4.3	A postura do narrador-personagem machadiano quanto à construção de tipos sociais	107
4.3.1	<i>Personagens tipos</i>	115
5	CONCLUSÃO	118
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Surgindo no cenário europeu por volta de 1770, o romantismo, a princípio, apresentou uma proposta de contrapor-se ao espírito clássico que ainda predominava durante o século XVIII. O novo termo, contudo, não oferecia uma delimitação, podendo ser entendido, de modo geral, apenas como “toda a poesia escrita numa tradição diferente da que descendia da antiguidade clássica”¹, uma vez que apresentava ideias contrárias às do classicismo, valorizando uma arte menos contida, que desfrutasse de uma maior liberdade formal.

Entretanto, realizando uma comparação entre as estéticas clássica e romântica, percebe-se que ambas apresentam características semelhantes. A natureza, bem como o mito e o símbolo, instrumentos poéticos independentes do período, eram recorrentes tanto na poesia clássica quanto na romântica, diferindo, todavia, na maneira em que eram empregados.

Os elementos mítico e simbólico no classicismo estão relacionados aos ideais greco-romanos, e a natureza aparece nas obras como cenário, sem nenhuma relação com o fazer poético; no romantismo, por outro lado, esses elementos apresentam uma nova feição: mito e símbolo ganham um caráter nativo, uma vez que os românticos almejavam trazer para as letras aspectos que remetessem a um povo, a um lugar específico, a um herói representativo firmando, assim, uma identidade através das descrições dos costumes, da cultura, dos trajés, dos ambientes, das pessoas e da sociedade da época; ou seja, “acentuar a peculiaridade vegetativa de cada povo”²; de modo que a natureza, agora, ganha vida, está interligada ao poeta, é o local em que se busca inspiração.

Apresentando, portanto, um posicionamento anticlássico, o romantismo propunha o fim da submissão aos arquétipos, à imitação desses padrões, bem como ao equilíbrio, à objetividade e à conformidade. Talvez, em razão da postura extremamente rebelde, comparando à clássica, a estética romântica foi compreendida de forma pejorativa, por ceder demasiado espaço à imaginação e à criatividade, não limitando a sua inspiração e impulsos a preceitos miméticos “mas a tudo aquilo que podemos *conceber* da criação”³, pois a liberdade concedida à imaginação do poeta, que não seria mais um “servidor da obra, elaborada

¹ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963, p. 144.

² ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2006, p. 152.

³ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 161.

segundo regras eternas e destinadas a certos fins”⁴, proporciona a possibilidade do subjetivismo, da “auto-expressão”, pois se tem uma inclinação para a interioridade.

Não somente no gênero poético se concretizou a ruptura com os ideais clássicos. Com o romance romântico, o escritor apresenta narrativas caracterizadas pela presença do sentimento amoroso, por personagens heroicos vivenciando aventuras, mas sempre rompendo de algum modo com a tradição clássica. Além desses enredos que seguiam o estilo das novelas de cavalaria medievais, com o amadurecimento do romantismo e com as mudanças pelas quais estava passando a sociedade, como o surgimento e a consolidação da burguesia, a prosa romântica, no geral, passa a colocar em cena o indivíduo em conflito com o mundo, uma espécie de desajustamento, ou incompatibilidade, que o leva a refugiar-se na natureza ou mesmo na morte, como forma de escapismo.

Esse indivíduo, caracteristicamente pessimista, o qual se revolta contra as convenções da sociedade, muitas vezes não busca um diálogo com o mundo, por acreditar que essa tentativa é vã, apenas se enclausura, encontrando no seu íntimo uma espécie de autossuficiência, obtendo na sua interioridade todo o sentido necessário para viver, enquanto “é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo”⁵, pois

o romance romântico de desilusão torna-se o romance da desesperança e da resignação. Todas as características trágicas e heróicas, a autoafirmação, a crença na perfectibilidade da natureza própria de cada um, cedem à presteza em transgredir, à disposição para viver sem objetivo e morrer obscuramente. O romance romântico da desilusão ainda continha algo da ideia da tragédia que permite ao herói, lutando contra a realidade trivial, sair vitorioso mesmo na derrota; no romance do século XIX, por outro lado, ele se apresenta intimamente derrotado mesmo – e, com frequência, precisamente – quando atingiu seu objetivo real.⁶

Partindo do exposto acerca do romantismo na Europa, para pensar essa estética no contexto nacional brasileiro, entendemos que, do mesmo modo, tinha-se a finalidade de romper com o neoclassicismo; contudo, o que mais colaborou para que a corrente romântica se fixasse no Brasil foi o fato de a estética possuir características que condiziam com o que a nova nação ansiava, como a afirmação de uma identidade nacional diante da corte que aqui se encontrava; a criação de um passado histórico com heróis tipicamente brasileiros, principalmente na figura do índio; e a celebração da natureza, das peculiaridades do país, em suma, a valorização da cor local. É porque o romantismo, que estava em voga no Velho

⁴ ROSENFELD, 2006. *Op. cit.*, p. 151.

⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁶ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, p. 733.

Mundo, e que se confundiu com a nossa independência política, ganhou força na pátria que então surgia, uma vez que os ideais da corrente romântica convergiam para o que necessitávamos.

Com efeito, quase todo o romantismo brasileiro baseou-se em um projeto nacionalista, o qual se concretizava nos romances através das descrições dos trajes, dos ambientes, dos costumes, da linguagem, das pessoas e da sociedade contemporânea. Assim, a nova corrente literária encontrou no gênero romance a forma ideal para exprimir, imitar essa realidade, afinal

num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isto, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à européia.⁷

Desse modo, o romantismo no Brasil, nesse ponto, correspondia ao que caracterizava inicialmente a estética na Europa, na medida em que criou o mito de um herói com o índio, apresentou em seus romances a descrição da natureza tropical e exuberante, os quais passaram a simbolizar a nossa literatura e a pátria brasileira, já que traziam aspectos muito próprios.

Apresentando, porém, outra maneira de configuração do romance, sem o intuito de consolidar mitos e costumes locais, a estética mencionada traz o herói em discordância com o mundo, apresentando uma visão analítica da sociedade, ainda que superficial, uma vez que o gênero

romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo permite, restituir aos acontecimentos, assim com às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade as despojou. Um dos conflitos mais frequentemente tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das duas maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada e próxima da beleza.⁸

⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 55.

⁸ HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Estética. Poesia*. Lisboa, Guimarães, 1980, v. VII, p. 190-191.

Esse embate entre herói e sociedade já havia aparecido, ainda que timidamente, nos romances românticos iniciais. Contudo, é com José de Alencar, com seus romances urbanos, e com suas comédias, que se enfatiza a análise das contradições da sociedade contemporânea em choque com o indivíduo, de maneira mais evidente, bem como a aparição de personagens mais complexas, excêntricas, contraditórias e humanizadas, expondo seus desencontros psicológicos e insatisfações com as estruturas sociais, o que, pode-se dizer, já apresenta uma aproximação com os romances realistas e de introspecção produzidos mais tarde.

Assim, a visão simplória e maniqueísta, típicas do romantismo, ganha uma maior profundidade, uma vez que as personagens não serão mais lineares, tornando-se mais complicadas quanto a sua definição.

O realismo, que também teve início no continente europeu em meados do século XIX, apregoava a representação fiel da realidade contemporânea, excluindo, rejeitando “o fantástico, o feérico, o alegórico e o simbólico, o altamente estilizado, o puramente abstrato e decorativo”⁹. A nova corrente almejava, portanto, produzir uma literatura objetiva, baseada em documentos, na observação minuciosa, com descrições precisas e detalhadas, a fim de conceder veracidade à narrativa. O realismo trouxe como proposta que a literatura fosse engajada, abraçando a intenção de criticar as convenções sociais de seu tempo, com a finalidade de que os homens tomassem consciência dos erros, das hipocrisias, e buscassem uma mudança, uma melhoria; ou seja, “despertar a consciência dos homens, provocar a indignação ou a piedade”¹⁰. Além da preocupação com a reprodução do real, da exterioridade, do que se pudesse visualizar tal e qual no nosso cotidiano, o realismo apresentou, também, outra face, voltada para o íntimo do homem, para o seu ânimo interior, para as molas que impulsionam suas atitudes das quais nós, leitores, não tomamos conhecimento, a não ser que o narrador onisciente, em terceira pessoa, ou o narrador em primeira pessoa nos permita ter contato com os recônditos da alma do personagem e com as suas atitudes, concedendo-nos uma visão ampla, interna (o íntimo) e externamente (as ações). A estética realista, então, se equilibra em dois extremos: nas descrições externas dos ambientes, dos costumes, do comportamento, do cotidiano, das pessoas (bastante semelhante ao que tínhamos no romantismo); e no ato de perscrutar o íntimo das personagens, seus pensamentos e atitudes,

⁹ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 211.

¹⁰ OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 2. ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974, p. 75.

revelando que seu caráter não é bom nem mau, mas que “[...] nas criaturas há sempre uma mistura, em doses infinitamente variáveis, de boas e más tendências”¹¹.

De acordo com esse panorama geral sobre o realismo, percebe-se que há uma inadequação na nomenclatura da corrente, uma vez que apresentava características e intenções semelhantes às que tínhamos no período romântico. Isto é, entendemos que há uma confluência de características entre o romantismo e o realismo por conta de personagens mais humanos, portadores de vícios e virtudes; do intuito reformista e do objetivo de modificar a realidade representada; e, principalmente, da descrição com o intuito de conceder veracidade ao romance de forma condizente com a realidade. É nesse sentido que Jakobson aponta que

os clássicos, os sentimentalistas, em parte os românticos, mesmo os realistas do século XIX, numa larga medida os decadentistas, e enfim os futuristas, os impressionistas, etc., afirmaram frequentemente com insistência que a fidelidade à realidade, o máximo de verossimilhança, numa palavra, o realismo, é um princípio fundamental do seu programa estético.¹²

E não somente se aproximam – romantismo e realismo – no que se refere a descrições de aspectos da vida contemporânea, mas por trazerem como assunto central das obras as experiências do homem. Os romances das estéticas mencionadas tratam das paixões do ser humano, das suas impressões, das suas atitudes e comportamentos, em suma da humanidade. Assim, tratando dos estilos romântico e realista, embora alguns críticos tenham tentado separá-los firmemente, o que se pode observar é que ambos possuem muitos fatores em comum, de modo que o realismo é mais uma continuação do que uma oposição ao romantismo, como afirma Afrânio Coutinho; e, por mais que o homem tenha sido sempre um elemento presente nas narrativas anteriores, como ocorria na ficção dos tempos remotos, geralmente, a sua maneira de aparição era diferente das que temos no romance romântico – ou de costumes – e no romance realista, pois anteriormente se tinha uma forma genérica, universal, cedendo pouco ou nenhum espaço ao individualismo e ao particular, e com a forma romanesca o homem e seus conflitos passam a ser elemento primordial, sendo, portanto, o romance a

forma que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da

¹¹ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção. De 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988, p. 70.

¹² JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 120.

epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.¹³

Ademais, não é somente por abordarem o homem com suas vivências de uma maneira mais aprofundada que o romantismo e o realismo se aproximam e se complementam, mas por iniciar com essas estéticas uma perspectiva mais questionadora das problemáticas da sociedade e mostrar como o indivíduo reage diante de tais problemáticas, bem como apresentar ao leitor a análise do comportamento do indivíduo diante das circunstâncias que o colocam entre as suas volições e sua consciência.

A partir do que foi dito acerca das estéticas romântica e realista, entende-se que ambas apresentam duas instâncias. O romantismo apresenta primeiramente uma que está relacionada ao mito, ao símbolo, ao idealismo – características que, embora encontradas no classicismo, ganham nova faceta sendo utilizadas para firmar um passado histórico, um povo e uma identidade. Em contrapartida, em outra instância, tem-se o romance em que entra em cena o homem comum, sem a nobreza de caráter e a força de um Peri¹⁴, mas um herói desajustado, em conflito com as convenções da sociedade, tendo, nessa última perspectiva, o viés realista do romantismo. O realismo, por sua vez, como já se mencionou, apresenta um extremo voltado para as descrições da realidade exterior; e a outra, cede menos importância aos aspectos externos, estando mais voltado para a interioridade dos personagens, para a realidade interior.

Dessa maneira, é partindo da relação problemática entre o romantismo e o realismo que se busca firmar uma análise comparativa entre os dois mais importantes escritores do período, José de Alencar e Machado de Assis, os quais fizeram história, respectivamente, nas correntes citadas.

Com efeito, nos romances urbanos, nos regionais e nos dramas do criador de *Diva*, percebem-se, com frequência, traços do realismo, como descrições minuciosas dos ambientes e dos tipos, crítica às convenções e aos costumes da sociedade contemporânea, os quais tendem a determinar as atitudes do homem. Diante dessas características que se fazem presentes nos romances e nos dramas do autor cearense, são comparados os traços realistas verificados em sua obra com os romances de introspecção de Machado de Assis. Essa relação

¹³ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13.

¹⁴ Personagem de *O Guarani*.

se faz possível, já que ambos os autores não se limitaram aos típicos preceitos romântico e realista, pois, se o autor cearense recusou descrever as “mazelas” e as fealdades¹⁵ para levar adiante sua crítica social, o carioca, por sua vez, também rejeitou essas fealdades, não fez uso da narrativa objetiva, sem intromissões, própria do realismo de “inventário”, de modo que apresentam estilos bastante peculiares.

Tanto José de Alencar quanto Machado de Assis observaram e criticaram a sociedade do século XIX. Essas atitudes realistas – observar e criticar – às vezes não são percebidas em Alencar, ou não têm a atenção da crítica, talvez, devido aos desenlaces felizes de seus romances, ou talvez pelo fato de não nos depararmos com a descrição das “mazelas sociais” típicas do realismo, ainda que o autor traga à tona tais mazelas sociais no contexto dos mais abastados, como o vício e a prostituição de luxo. Entretanto, a estética realista não pode ou não deve impor essa espécie de descrição, nem vir “embutida” da percepção de que uma obra realista deve descrever o cotidiano, a realidade dos “pobres e oprimidos”. Ora, Alencar preferiu investir sua crítica nas camadas elevadas, elegendo o contexto burguês para retratar, uma vez que “a obra de arte chamada ‘realista’ é naturalisticamente encarada como um espelho refletor através do qual se apresenta uma fatia escolhida da realidade”¹⁶.

Machado de Assis, do mesmo modo, não representou em suas obras as camadas inferiores da sociedade, mas preferiu, em seus principais romances realistas, tratar, também, da burguesia. Com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899) o autor carioca não pintou a vida “dos humildes e obscuros”¹⁷, mas trouxe protagonistas abastados: Brás e Bentinho, realmente, tinham uma família de posses, e Rubião, por sua vez, adquiriu essa posição por meio de uma herança. Vale ressaltar ainda que esse não foi o único preceito do realismo de que Machado abdicou, pois, além deste, temos a narrativa objetiva, da qual o criador de *Helena* não fez uso, preferindo um subjetivismo à sua maneira, atribuindo juízo de valor a seus personagens, emitindo opiniões que despistam seu leitor frequentemente.

Buscando verificar as confluências e divergências das características realistas em ambos os autores, na perspectiva da crítica social e da introspecção, tomamos por base os romances *Senhora* (1875), e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de José de Alencar e Machado de Assis, respectivamente.

¹⁵ O que não se trata de uma visão do naturalismo.

¹⁶ OSBORNE. *Op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986, p. 185.

Em *Senhora*, encontramos o embate do indivíduo com as estruturas sociais, as quais formam a segunda natureza¹⁸, que impõe convenções a serem seguidas como corretas, mas que acabam por corromper o caráter do homem. Alencar nos apresenta, nesse sentido, o personagem Fernando Seixas. O protagonista, neste romance, tem suas atitudes e escolhas guiadas pelo dinheiro. Exemplo disso – e de fato é o que se critica – é que baseado nesse fator pecuniário Seixas escolhe sua esposa, interessado por quem lhe oferece um maior dote. A atitude do personagem comprova que “o dinheiro domina toda a vida pública e privada: tudo se curva diante dele, tudo o serve, tudo é prostituído”¹⁹.

Quem suporta e também se corrompe com as escolhas de Fernando Seixas é Aurélia. A protagonista, indignada com as normas sociais, terá suas ações guiadas pelo sentimento de vingança. Tanto contra Seixas quanto contra a convenção social, que inicialmente foi o obstáculo à realização do matrimônio. Em outras palavras, percebe-se que a estrutura da sociedade, a qual forma a segunda natureza não estava de acordo com a primeira natureza, a interioridade, os anseios de Aurélia.

Assim, Alencar teve a sensibilidade de perceber as transformações pelas quais a sociedade estava passando ao escolher o gênero romance, bem como mostrar que os “interesses sociais [...] em jogo”²⁰ é que irão se sobrepôr às virtudes; pois, já não há espaço para o coletivo, o herói representativo de todo um povo. O que se encontra a partir de então é o herói problemático, uma vez que sua luta gira em torno de interesses puramente pessoais.

No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, deparamos, também, com um personagem que tem suas atitudes guiadas por seus interesses particulares, os quais se aproximam de uma espécie de ideia fixa: “a sede de nomeada”, o “amor da glória”²¹. Ainda que por detrás de uma postura aparentemente despreocupada e indiferente, o personagem tenta lograr seus interesses – um cargo político juntamente de um casamento, ou um emplasto – mas não por almejar de fato determinado cargo político ou por ter um sentimento verdadeiro por Virgília, com quem se casaria, mas pelo fato de que todas essas oportunidades que lhe aparecem poderão, de alguma forma, satisfazer seu desejo pessoal de reconhecimento e importância.

¹⁸ Conceito do crítico Georg Lukács, em que a segunda natureza seria as convenções do mundo, e a primeira natureza a alma e os anseios do homem. [Cf. LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.]

¹⁹ HAUSER. *Op. cit.*, p. 734.

²⁰ *Ibidem*, p. 750.

²¹ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 628.

É interessante notar, ainda, que as relações em ambos os romances, sejam elas de amizade ou de matrimônio, estão baseadas em interesses íntimos colocados à frente de qualquer princípio ou virtude, comprovando o “domínio da matéria [e do dinheiro] sobre as almas humanas[...]”²².

Desse modo, tanto o autor cearense quanto o carioca, em seus romances, criticam a inversão de valores – amor, família perdem o sentido, uma vez que o dinheiro, a vida de aparências, passam a ser primordiais, pois determinam a ação e a importância do homem e das suas relações –, de modo que é o seu interesse pessoal (que quase sempre está ligado ao dinheiro, ao amor, ou ao reconhecimento) que guiará suas atitudes:

o certo é que para ambos, Alencar e Machado, a visão existencial do homem se reduzia às aspirações do amor e da glória. Na verdade, uma e outra são ilusões que alimentam a existência ou que impulsionam nossa conduta e podiam atuar isoladamente ou em harmonia.²³

Assim, tanto os heróis alencarinos quanto os machadianos, pode-se dizer, são problemáticos; contudo, a diferença está no fato de que os personagens de Alencar, ainda que problemáticos, em sua maior parte, apresentam integridade, nobreza de caráter, ainda que essas virtudes se apresentem somente ao final do romance, através de um castigo que o leve, depois, à regeneração; já os de Machado mostram imperfeições, falta de índole e não são apresentadas, nos romances, soluções para estes personagens. Ademais, apesar da crítica que Alencar profere às convenções sociais e à inversão de valores, tem-se a crença de que haverá solução, sendo apresentada, inclusive, uma recompensa no final; Machado, por outro lado, realiza uma crítica, porém a faz de modo cético, usando como recurso a ironia, enfatizando ainda mais sua incredulidade e pessimismo acerca dos homens, de modo que os personagens do cearense “progridem”, e os do carioca parecem desde o início marcados pela inclemência de um narrador onipotente, o qual “descreve a falência inevitável dos seus personagens”²⁴.

A aproximação entre Alencar e Machado não se realiza apenas na crítica à sociedade. Ainda que os estudiosos acusem o autor de *Iracema* de mero descritivista, como afirma Eugênio Gomes em *Aspectos do romance* (1958) no capítulo destinado ao autor cearense, percebemos que tanto em *Senhora* quanto em *Lucíola*, seus romances ganharam destaque pelo realismo de suas personagens contraditórias e excêntricas, além da carga dramática. Tem-se o início da elaboração de um romance de psicologia mais profunda, pois

²² HAUSER. *Op. cit.*, p. 773.

²³ CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EdUSP, 2004, v. I p. 275.

²⁴ LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965, p. 134.

José de Alencar já concede espaço para os conflitos interiores, bem como permite acesso aos pensamentos desses personagens.

Em *Senhora*, por exemplo, as mentes de Seixas e Aurélia são campos de íntimas contradições, às quais temos acesso pelo narrador onisciente. Sabemos, através deste, o que esses personagens sentem, pensam, sofrem, planejam e refletem. É já um romance psicológico, pois com ele se inicia a descida ao íntimo do homem.

A análise dos romances urbanos alencarinos e a dos romances de introspecção machadianos abrem espaço para uma investigação ainda mais aprofundada sobre em que medida e de que forma os autores se aproximam e se distanciam em suas particularidades estruturais nas narrativas, uma vez que observaram e criticaram a sociedade do século XIX, concretizando os aspectos realistas, trazendo a lume personagens com fraqueza de caráter e intensas contradições, evidenciando, assim, a impossibilidade do enquadramento de ambos em correntes estéticas bem delimitadas.

Assim, para o embasamento do estudo referente às ficções dos escritores e à forma romance, serão utilizadas as obras *A teoria do romance* (2009), de Georg Lukács, *Aspectos do romance* (2004), de Edward Morgan Forster, *A estrutura do romance* (1975), de Edwin Muir, *O universo do romance* (1979), de Bourneuf e Ouellet e *A personagem de ficção* (2009), de Antonio Candido, para citar alguns nomes.

Dessa maneira, com o mencionado embasamento teórico, poderemos melhor verificar os elementos veristas nas produções alencarina e machadiana, o que se assemelha e o que se distancia na forma de expressão de cada autor em relação ao outro.

2 A INCONGRUÊNCIA DAS CORRENTES

“A crítica, por maior que seja sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor mau grado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda.”

(José de Alencar)

Traçar em linhas gerais uma corrente literária pode, a princípio, ser um simples exercício se apenas apresentarmos suas características como contrapostas às da corrente anterior. Contudo, tal maneira de delinear uma estética não leva em consideração a complexidade dos movimentos literários, nem suas nuances, melhor dizendo, a transformação de seus aspectos no decorrer de suas fases. Nesse ponto reside uma das problemáticas do romantismo – bem como a do realismo –, a sua delimitação e acepção.

Aparecendo no Velho Mundo como um movimento de caráter incisivo, uma definição geral do romantismo era a propensão de consolidar uma arte divergente da clássica, a qual se baseava nos ideais greco-romanos. O classicismo, em voga no século das Luzes, apresentava uma arte objetiva e racional, que refletia as normas da antiguidade pautadas no equilíbrio, na clareza, na precisão, na disciplina, bem como nos ideais do Belo e da Verdade. Eram valores considerados absolutos e intemporais, de modo que a arte e a literatura atingissem a perfeição, em correspondência com o atual gosto apurado da aristocracia palaciana.

Tinha-se, portanto, uma produção predominantemente imitativa, em que os artistas recorriam aos clássicos de Homero, como a *Iliada* e a *Odisseia*, para trazer um herói de caráter superior, altivo, lutando por razões grandiosas, vivendo aventuras em um espaço em que a natureza é concebida como cenário para os acontecimentos, como um ambiente harmônico, perfeito e simétrico, refletindo a perspectiva ordenadora do clássico. Essa arte e essa literatura eram produzidas por um artista que se permitia tolher pelas normas clássicas estabelecidas.

No entanto, a consolidação de uma nova classe social no poder reverbera nas demais esferas da sociedade – política, economia, dentre outras – e, conseqüentemente, na arte e na cultura. Com a ascensão da classe burguesa, em decorrência da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, não somente a aristocracia perde a sua importância, mas também a sua produção artística, e o estilo que passou a representar o gosto da burguesia foi o romântico.

Não era por gratuidade que o romantismo apresentava uma atitude violenta. Trazia no seu íntimo o cansaço da rigidez clássica, da arte elevada, inacessível à maioria, bem como o rancor burguês de uma classe por tanto tempo menosprezada, de modo que “era a expressão do emocionalismo plebeu e, portanto, o oposto do intelectualismo exigente e discreto das camadas superiores da sociedade”²⁵.

O novo estilo apresentava-se de maneira inovadora, valorizando a originalidade, o poder de criação e o critério relativista, os quais contrariavam as eternas normas da antiguidade. O viés do racional, do mundo sempre passível a comprovações lógicas, da imparcialidade e da contenção dos sentimentos fora rompido, uma vez que a arte romântica admite o transbordamento dos sentimentos e da subjetividade, pois não tendo mais que conter a sua liberdade criadora, utiliza, agora, como medida para criar a sua imaginação, bem como o seu modo de observar e sentir o mundo; em outras palavras, o estilo romântico mostra como o homem percebe a natureza, a vida e a sociedade, pois “a arte deixa de ser uma atividade social guiada por critérios objetivos e convencionais e torna-se uma atividade de autoexpressão a criar seus próprios padrões”²⁶. Assim, a estética burguesa rechaça toda harmonia, ordenação e uniformidade, uma vez que essas características, tipicamente clássicas, fecham as possibilidades de criação, são sinônimos de inércia, em contraposição ao pensamento progressista romântico, baseado na liberdade formal, guiada pelo eu, apresentando uma mudança na maneira de criar, diferente das que tínhamos até então.

A estética romântica, com um sentimentalismo exacerbado, sendo a nova expressão de uma classe que ascendeu, apresenta como um de seus principais aspectos a necessidade de valorizar o seu passado em contrapartida à supremacia dos padrões da antiguidade, buscando na Idade Média as suas origens, o que tinha de mais próprio e de mais característico: são “as raízes nativas do romantismo”²⁷; o que era, também, uma maneira de solidificar a sua importância, a importância da sua cultura, do seu povo, valorizando “tudo o que era nacional, [...] local, individual”²⁸.

Assim, nesse anseio de concretizar algo que o representasse, o romantismo cria mitos e símbolos, resgatando-os do seu passado e tendo como um dos seus objetivos, além de valorizar os elementos típicos e primevos, como os seus costumes, rejeitar o momento atual em que vivia, o que caracteriza o seu sentimento nostálgico, de modo que

²⁵ HAUSER. *Op. cit.*, p. 596.

²⁶ *Ibidem*, p. 651.

²⁷ WELEK, 1963. *Op. cit.*, p. 150.

²⁸ GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes e Duílio Colombini. Fragmentos sobre o romantismo. In: *A estética romântica – Textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 54.

essa mitologização é, além disso, um mero instrumento de fuga da realidade comum, vulgar e sem alma – uma ponte para as profundezas espirituais e a sensibilidade do próprio poeta. É apenas um meio pelo qual o poeta pode chegar ao seu próprio eu. [...] A mitologia dos românticos nasce de suas ruínas e, em certa medida, como um substituto da realidade.²⁹

Um dos caminhos utilizados para chegar ao próprio eu, ao íntimo, consiste no contato com o ambiente natural. Mantendo essa proximidade com a natureza, que funciona como fonte de inspiração, um local genuíno, não maculado pela sociedade, livre de suas convenções, o homem romântico alcança uma espécie de fusão com o divino, pois este é o lugar em que pode sentir-se integrado ao todo. Ademais, compreende-se a natureza como um elemento portador de vida, frequentemente relacionado ao homem, ao seu estado de ânimo, pois “a natureza transforma-se numa extensão da alma”³⁰, tornando-se “também o meio de [...] integrar-se na suprema potência, que é o ‘eterno criador’ e sentir dentro de si ‘a bem-aventurança’”³¹. O homem que logra unir-se com a natureza, e sentir essa completude e transformar essa sensação em arte, em literatura e revelá-la aos demais, não é qualquer homem, mas um gênio, constituído de uma capacidade e de um saber extraordinários, os quais fogem à normalidade, de modo que “o gênio tem pressentimentos, quer dizer, seus sentimentos excedem seus poderes de observação. O gênio não observa. Ele vê, ele sente”³².

Essa concepção de um grande homem “habitado pelo espírito da Era”, de um gênio que guia a massa através de suas revelações, da revelação da Verdade, à qual somente ele tem acesso, embora tenha perdurado durante todo o romantismo, apresentou certa mudança. Inicialmente, estava mais relacionado ao movimento pré-romântico alemão, em que esse homem, possuidor de faculdades especiais, “guardião de uma sabedoria misteriosa aquele ‘que diz coisas indizíveis’”³³ não poderia ser qualquer pessoa, de modo que a liberdade criadora se tornava mais restrita; no romantismo, porém, esse poder de criação é alargado aos demais, uma vez que a postura de um único homem “habitado pela força da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima”³⁴ seria contraditório com as ideias que o próprio movimento pregava, uma vez que não estava em consonância com qualquer atitude que

²⁹ HAUSER. *Op. cit.*, p. 710.

³⁰ GOMES; VECHI. *Op. cit.*, p. 42.

³¹ *Ibidem*.

³² LAVATER *apud* HAUSER. *Op. cit.*, p. 616.

³³ SARCEY *apud* HAUSER. *Op. cit.*, p. 616.

³⁴ BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959, p. 29.

reprimisse sua inspiração criadora, pois “toda expressão individual é única, insubstituível, e comporta em si mesma suas próprias leis e padrões”³⁵.

A estética romântica também inovou no que concerne à forma literária, consolidando o romance, diferenciando-se do classicismo, mais voltado para as formas da antiguidade. Tal gênero se apresentará como a configuração ideal para representar

uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte [...] a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu.³⁶

No geral, não depararemos mais com uma obra literária de acontecimentos importantes que envolvem a história de um povo, de uma nação, em que um herói, dotado de coragem e força sobre-humanas, o qual não hesita diante das adversidades, empenha-se pelo bem-estar de todos, restabelecendo a ordem e a harmonia de outrora. O homem, nesse contexto, apresenta um caráter estereotipado e genérico, não tendo uma complexidade interior, nem individualidade; ele não luta por objetivos pessoais, mas coletivos. É válido dizer que esse personagem, tão linear, permite-nos, com frequência, que deduzamos o seu caráter, por não se mostrar incoerente; ou seja, há sempre uma concordância entre o que ele diz com o que pensa e com a maneira como age, de modo que “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma”³⁷. O romance romântico, por sua vez, abordará assuntos menos grandiosos; retratará a vida de homens comuns, com suas pequenas problemáticas, lutando por questões muito particulares, relacionadas, apenas, aos seus desejos pessoais, como uma maneira de sentir-se mais realizado, de ter um sentido, não estando mais envolvido o interesse de outros, mas somente o seu. Assim, o que se retrata, agora, é o

novo homem pequeno-burguês, com sua vida privada, vivendo dentro da moldura do lar, absorvido pelas questões familiares, indiferente a aventuras e maravilhas fictícias, o centro de uma obra literária. As histórias que narra são as de pessoas comuns da burguesia, não heróis nem canalhas, e o que lhe interessa são os simples e íntimos assuntos do coração, não as façanhas grandiosas e heroicas. Abre mão do amontoado de episódios coloridos e fantásticos para concentrar-se apenas na vida espiritual de seus heróis.³⁸

³⁵ HAUSER. *Op. cit.*, 651.

³⁶ ROSENFELD. *Op. cit.*, p. 97.

³⁷ LUKÁCS, 2009. *Op. cit.*, p. 26.

³⁸ HAUSER. *Op. cit.*, p. 563.

Percebe-se, com essa mudança de configuração do herói, que os personagens são rebaixados; saem do pedestal em que se encontravam e são humanizados, passam a ser de carne e osso como o seu leitor, modificando, assim, a relação entre eles. Pode-se dizer que passa a existir uma identificação entre o leitor e o personagem, pois não se representando mais um herói repleto de qualidades, beirando a divindade, mas um homem prosaico, é normal que o leitor identifique os seus anseios, seus sofrimentos e seus sentimentos com os do personagem do romance romântico, o qual se mostra mais vivo, mais palpável, corroborando a impressão que se tinha acerca dos personagens clássicos, totalmente desenhados, planejados, feitos na forma³⁹.

É válido ressaltar que o indivíduo em que o romance romântico se centra é essencialmente problemático, e a sua problemática reside no fato de não se adequar mais ao mundo, chocando-se, frequentemente, com as convenções sociais, ou mesmo entrando em conflito com os obstáculos que o impeçam de realizar suas vontades. Esse embate entre homem e mundo é reflexo da falta de sentido, o qual se tinha na epopeia clássica, esfera em que os contornos do herói se confundem, pois “a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas”⁴⁰, mas se completam. Na ficção moderna, a incompatibilidade entre a interioridade do herói e a exterioridade do mundo se dá por não haver uma correspondência entre anseios, intenção da alma e normas sociais, o herói não encontra mais acolhimento no mundo; ou seja,

é um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma.⁴¹

Assim, a vida desse indivíduo que se encontra isolado no mundo inessencial se resume em uma busca eterna, e às vezes incessante, em alcançar um objetivo que não lhe é dado aprioristicamente, mas criado por um desejo íntimo e que pode conceder algum sentido para a sua existência.

Percebe-se, partindo do que foi dito, a originalidade do romance romântico no que concerne ao seu enredo. Diferindo dos enredos das formas da antiguidade greco-romana e do classicismo, que estavam relacionados ao mito e às tradições do conhecimento do povo, os entrecos das narrativas ficcionais do romantismo “inventados ou baseados parcialmente num

³⁹ Cf. Hauser, p. 523.

⁴⁰ LUKÁCS, 2009. *Op. cit.*, p. 29.

⁴¹ *Ibidem*, p. 119.

incidente contemporâneo”⁴² visavam a transcrever a vida do homem de maneira fiel, descrevendo os ambientes, a caracterização dos personagens, de ordem física e psicológica, tentando ser coerente e fiel à realidade comum. Assim, com esse intuito de imprimir uma circunstância que estava sendo vivenciada, bem como revelar o que o homem sentia nesse momento, os escritores do romantismo percebem que as formas de ficção anteriores eram inadequadas, quando não restritas, no que se refere à liberdade criadora, para traduzirem essa nova propensão da literatura, preocupada em focalizar o indivíduo e seus conflitos, de modo que a forma romance ganha espaço, uma vez que é ideal para compor “um relato completo e autêntico da experiência humana”⁴³.

O romance romântico, do final do século XVIII e início do XIX, apresenta características que diferem das que encontramos no início do movimento, e uma das principais mudanças, pode-se dizer, foi a inserção do realismo nas suas narrativas ficcionais, a impressão do real. Não se pode negar que em todas as estéticas literárias, desde a Antiguidade, o realismo se faz presente, embora não ainda como corrente, mas apresentando “diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade”⁴⁴. Assim, a *Odisseia* de Homero apresenta aspectos realistas no que concerne a descrições minuciosas de objetos, de lugares, das pessoas e de situações; as novelas medievais, as estórias galantes com homens e mulheres idealizados tinham o seu cunho de real. Do mesmo modo, o romance romântico dos séculos XVIII e XIX traz o seu grau de realismo em uma escala crescente, pois não se restringe a descrever apenas os exteriores, a mostrar um diálogo, um embate entre os personagens, mas concede um maior espaço para tratar das relações dos homens entre si e com a sociedade, bem como de aspectos interiores, como as reações psicológicas.

A partir dessa identificação de características do real em todas as estéticas anteriores, bem como nas formas literárias, pode-se pensar em que ponto essas características se arrimam e se afastam, uma vez que temos uma estética literária restrita para abordar assuntos da vida real concernentes ao homem – o qual também foi assunto do romantismo – e às descrições, sejam elas exteriores ou interiores.

O realismo como estética literária ganha destaque em 1857, quando Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*. A nova escola trazia como características a fidelidade na descrição do real, a rejeição à subjetividade, a valorização ao verdadeiro, a presença de

⁴² WATT. *Op. cit.*, p. 15.

⁴³ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

personagens não estereotipados, nem de fácil definição, isto é, humanizados, a revelação das molas de conduta destes e uma novidade no que concerne à maneira de narrar: a imparcialidade por parte do narrador, o qual tenta não se envolver no enredo, não atribuindo juízo de valor aos personagens, mantendo um distanciamento que leva ao leitor a impressão de que a história se autonarra.

Pôr em cena um registro da realidade, descrever minuciosamente todos os detalhes, tratar do cotidiano do homem contemporâneo e de suas experiências, bem como ter acesso ao seu íntimo, conhecendo os seus pensamentos e sentimentos mais secretos desvendando-os, sem dúvida, garantem a verossimilhança em uma obra. Tais especificidades, contudo, não divergem de modo acentuado o fator realismo⁴⁵ da estética realista do século XIX do “fator realismo” que temos nos romances do século XVIII com o romantismo. O que de fato parece resguardar uma diferença maior é o inovador método narrativo, que distancia leitor e autor, tão próximos nos romances românticos, pois “embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta”⁴⁶; porém, vários aspectos dessa corrente literária são passíveis de questionamento.

Primeiramente, é válido refletir sobre a associação que se faz da estética realista como “um retrato da vida das camadas mais baixas”⁴⁷. Ora, *Madame Bovary*, romance realista por excelência, que se pode utilizar como exemplo clássico, não aborda a vida das classes inferiores, mas de uma família de condições consideravelmente boas, de um médico e de uma esposa que passa o tempo a ler romances e tocar piano, atividades que não eram do costume da raia miúda.

Assim, pode-se pensar que essa relação entre o realismo e as camadas mais baixas consta equivocada, não pelo fato de Flaubert não retratar esse aspecto no seu romance modelo, mas porque o fator real não se restringe às classes inferiores, pois desse modo seria uma realidade unilateral, excluindo os outros contextos que se tem de realidade, uma vez que o “realismo do romance não está no tipo de vida que ele apresenta, mas no modo com o faz”⁴⁸, estando, portanto, relacionado à apresentação da vida do indivíduo em qualquer estrato da sociedade e em qualquer circunstância.

⁴⁵ Entende-se “fator realismo” como sendo o conjunto de elementos que contribuem para a construção, ou representação do real em uma obra.

⁴⁶ AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: *Mimeses: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 435.

⁴⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 13.

⁴⁸ *Ibidem*.

Consequentemente, pela grande importância concedida à valorização do palpável e da normalidade da vida, excluem-se como assuntos a serem tratados nos romances realistas aspectos que fogem a essa naturalidade, como o que é estranho, ou mesmo acontecimentos que nos parecem inexplicáveis. No entanto esses aspectos também têm seu traço de real, pois

a vida, além do mais, é composta das coisas mais diferentes, mais imprevistas, mais contraditórias, mais disparatadas; é brutal, sem ordem, sem continuidade, cheia de catástrofes inexplicáveis, ilógicas e contraditórias.⁴⁹

Ou seja, colocar em cena uma coincidência inacreditável, uma atitude ou acontecimento inesperado do ponto de vista do leitor, ou algo de que sua crença duvide, não exclui o real do romance, uma vez que “o verdadeiro pode às vezes não ser verossímil”⁵⁰. Dessa maneira, os assuntos com que deparamos nos romances são frutos da escolha do autor, o qual elege os ambientes, os pormenores, as circunstâncias, a caracterização dos personagens para chegar a um determinado fim, que é fornecer exatamente a impressão do real; todavia, tal exatidão artística, ao excluir os aspectos inverossímeis, acaba por não traduzir a realidade em todos os seus aspectos, uma vez que rechaça o que não for provável e crível. Essa atitude pode ser mais bem compreendida se se levar em consideração que nesse período, século XIX, a Europa estava sob influência do positivismo, ideia que norteava o pensamento da época, rejeitando qualquer conjectura que não fosse suscetível a comprovações empíricas.

Portanto, a objetividade da estética realista reside na eleição de temas e de minúcias que imprimam uma imagem exata, semelhante à que se vê, na rejeição do que pareça inverossímil, bem como de um narrador imparcial. Nessa perspectiva é que Georg Lukács critica esse realismo fotográfico da realidade, pois tal “materialismo mecânico” funciona como uma espécie de idealismo, uma vez que essa representação objetiva parte da escolha do autor de reproduzir determinado objeto, com determinada finalidade – e sendo uma escolha do autor já se pressupõe um subjetivismo – como capaz de traduzir a realidade. Ademais, o crítico entende que uma representação do real que não leve em consideração os movimentos da história, as mudanças da sociedade, suas contradições e como esses aspectos afetam o homem, mostrando como ele se encontra em meio a esses movimentos, não fornece, então, a essência do real, a qual está relacionada

⁴⁹ MAUPASSANT, Henri-René-Albert-Guy. Estudo sobre o romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo. *Uma ideia moderna de literatura – textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Tradução de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 467.

⁵⁰ BOILEAU, Nicolas Despréaux. *Arte poética*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 42.

às contradições da sociedade burguesa, às contradições internas necessárias que se mostram em qualquer instituição da sociedade burguesa, às diversas formas de se rebelar consciente e inconsciente dos indivíduos contra suas formas de vida que os escravizam e mutilam, mas de cuja base não alcançam, ainda, desprender-se.⁵¹

O posicionamento de Lukács, exclusivamente marxista, também resguarda seu cunho de idealismo, além de exagerado, por acreditar que a única maneira de criar uma obra realista é através da reflexão dos “fenômenos da sociedade”, dos indivíduos rebelando-se contra as estruturas, estando o romance obrigatoriamente ligado à evolução social e a uma função utilitária.

Aprende-se, então, até o momento, que foram atribuídos diversos sentidos à estética realista, podendo ser a descrição exata, fiel, não se olvidando de nenhum pormenor que contribua para que a imagem descrita se ponha diante dos olhos do leitor, refletindo exatamente o que se tem na realidade, sendo coerente com o que observamos no dia a dia dos homens; ou, como entende Lukács, para que uma obra seja verdadeiramente realista é necessário que haja não somente as descrições, mas que se destaquem, nesse emaranhado de aspectos concretos e sem vida, as transformações da sociedade, como essas transformações atingem os indivíduos e de que modo eles reagem.

Assim, partindo do que foi exposto acerca das três estéticas literárias – classicismo, romantismo e realismo –, pode-se dizer que todas apresentam características em comum, como justificamos a seguir.

O primeiro ponto de encontro entre as correntes está relacionado ao fator realidade. Uma vez que a arte não prescinde desse aspecto, como afirma René Wellek, o classicismo, o qual era baseado na rigidez, na precisão e na razão, aproxima-se do realismo do século XIX, na maneira de descrever e por produzir uma arte totalmente no terreno da normalidade e do lógico, pois “toda arte na antiguidade visava à realidades, mesmo quando falava de uma realidade mais alta”⁵². Já o ponto de aproximação entre o romantismo e o realismo é maior. A estética burguesa, embora inicialmente tenha rendido maior atenção ao irracional, ao sentimentalismo exacerbado, ao emocionalismo e à fuga da realidade – seja na poesia ou nos romances que ainda seguiam o modelo das novelas de cavalaria repletas de idealizações, com personagens que adotavam uma orientação maniqueísta –, se modifica. Com as modulações do romantismo, apresenta-se uma evolução da forma romance dentro desse mesmo período, o qual, como já dissemos anteriormente, se volta para questões mais

⁵¹ LUKÁCS, George. Arte y verdad objetiva. In: *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 34. (Tradução livre).

⁵² WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 198.

contemporâneas, mais comuns à realidade cotidiana, pondo diante de nós personagens mais vivos, entrando em conflito com as estruturas da sociedade.

E, por fim, a própria estética realista, que dá maior ênfase ao real numa perspectiva externa e interna, descrevendo as práticas burguesas – mas isso também já ocorria de certo modo no romantismo – e seus personagens humanizados. Tem-se, portanto, o realismo numa “escala evolutiva” nessas estéticas literárias, se diferenciado mais o realismo que se tinha no classicismo, do realismo que se encontra nas correntes romântica e realista.

O outro ponto convergente está mais relacionado às estéticas do romantismo e do realismo. A primeira corrente surge como um período de descontentamento com as normas clássicas, buscando estabelecer um novo padrão de gosto, bem como uma liberdade na criação literária e artística, o que faz, de certo modo, que essa liberdade se torne, também, uma norma estabelecida; assim, sendo

compreendido como busca de novos valores, todo romantismo tenderia a tornar-se um classicismo, desde o momento em que estes novos valores atingissem o seu máximo desenvolvimento, quer dizer, se estruturassem, se fixassem, se impusessem como uma ordem perfeitamente definitiva, estática, terminando, por isto mesmo, a dar margem a uma nova versão da dinamicidade romântica, e assim sucessivamente. Teríamos, portanto, uma espécie de esquema histórico.⁵³

Dessa maneira, conforme Gerd Bornheim, a sucessão de correntes literárias que, no geral, surgem como recusa, ou insatisfação, da ordem anteriormente estabelecida e de seus padrões, ao se instituir como nova estética, passa a impor, também, suas normas e seus padrões, tornando-se, com outra roupagem, o velho classicismo. Percebe-se, então, esse esquema histórico no romantismo e no realismo, uma vez que ambas as estéticas apresentam essa postura inconformista, que rompe com as regras anteriores, as critica, mas têm atitudes semelhantes no que concerne às características e, principalmente, na postura impetuosa com que combatem qualquer estilo, ou forma de fazer literatura que não siga seus padrões.

Assim, embora Bornheim afirme que há uma deficiência nesse esquematismo histórico, nessa maneira de interpretar, devido à “impossibilidade de reduzir a história a uma dialética que implique em pontos fixos”⁵⁴, percebe-se que nesse recorte – classicismo, romantismo e realismo – essa interpretação se faz coerente, pois a imposição que cada uma dessas correntes tenta realizar de suas normas e valores, que se definem e se fixam, como no classicismo, tendem a cerrar a forma literária.

⁵³ BORNHEIM. *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 13.

Tem-se, pois, com romantismo e realismo, não uma contraposição de correntes, mas uma continuidade, uma fusão ou mesmo uma “evolução estética”, devido aos pontos de convergência, inclusive porque

na verdade, não existe produto da arte moderna, nenhum impulso emocional, nenhuma impressão ou estado de espírito do homem moderno, que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo.⁵⁵

Vale dizer que essa síntese se confirma não somente pelos vários aspectos em comum entre a estética romântica e a realista, como por trazer a lume personagens com maior densidade humana, tratar das problemáticas contemporâneas, centrar-se no indivíduo comum, nas suas dúvidas e anseios, bem como a divulgação e consolidação da forma romanesca; mas, principalmente pelo fato de o romantismo ser um movimento amplo, de modo que “permite a sobrevivência de épocas antigas e as antecipações de novas”⁵⁶, pois sendo um movimento de ampla duração, apresentou muitas facetas, e já trouxe muitos aspectos os quais seriam próprios da estética verista.

Ademais, o realismo apresentou muitos preceitos que não foram utilizados pelos autores desse período, visto que não foram patentes em algumas obras realistas, como um narrador imparcial, bem como a predominância da descrição ou mesmo o intuito de abordar a vida das camadas inferiores.

2.1 As estéticas romântica e realista no Brasil

A estética literária de mais difícil definição é o romantismo. Essa dificuldade, sem dúvida, se dá pelo fato de seu desenvolvimento ter ocorrido em diferentes lugares, modificando-se, portanto, de acordo com a necessidade e as especificidades de cada nação, assumindo em cada país um perfil muito próprio, embora as necessidades que acarretaram o seu surgimento e desenvolvimento fossem semelhantes, pensando, mais especificamente, no contexto europeu. Por essa razão é que talvez René Wellek afirme que “o objetivo de uma definição verbal [do romantismo] é ilusório: podemos apenas apontar o que é romântico, como podemos apontar a cor vermelha”⁵⁷.

⁵⁵ HAUSER. *Op. cit.*, p. 664.

⁵⁶ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 177.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 184.

Contudo, mesmo a tentativa de uma definição acerca do romantismo em uma nação específica faz-se complexa por várias razões, uma vez que não se trata somente de um movimento estritamente literário, mas que se aproximou do meio político e social, do comportamento de uma época, bem como pelo entrecruzamento de características que a estética engloba, além de ter uma postura relativista e libertária. A estética romântica no Brasil resguarda, portanto, seus pontos de convergência com os países da Europa e divergência deles e, às vezes, apresenta uma correlação.

Muito ao seu modo, o romantismo no Brasil começa a desenvolver-se com a preparação do ambiente para a sua eclosão. A vinda da Família Real para a então colônia brasileira ocasiona consideráveis mudanças na sociedade. Um país que até então não possuía bibliotecas a que se pudesse ter acesso, sem educação superior, nem livrarias, passa a ter, de maneira um pouco repentina, essas possibilidades de instrução.

Assim, com a presença da corte lusitana, a expansão cultural no Brasil foi expressiva. Comercialização e importação de livros, início da atividade tipográfica, criação de universidades, bibliotecas e teatros desenvolveram o gosto pela cultura. Desse modo, com acesso mais fácil ao conhecimento, e de certo modo ao que acontecia na Europa, a elite intelectual brasileira passa a almejar sua autonomia nas letras, desejo que ganhou força com a independência, pois “um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida, deveria necessariamente ter sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar⁵⁸”.

Nesse contexto, de reivindicação com a finalidade de produzir uma literatura representativa, tipicamente brasileira, nacional, é que o romantismo vai obtendo contorno na nova pátria.

Diferente do que sucedeu na Europa, em que o romantismo surge como uma estética de combate aos ideais classicistas – arte que representava a aristocracia –, bem como em decorrência da ascensão da burguesia, por tanto tempo subordinada e mal vista pela aristocracia, passando tal estética a imprimir o gosto dessa classe menosprezada que se tornara grupo dominante, a corrente romântica no Brasil, pode-se dizer, estava relacionada mais ao sentimento de autonomia e independência das nossas letras, da nossa literatura, encontrando, por meio da arte, uma maneira de romper com a metrópole portuguesa. Parece que, embora guiados por motivos diferentes, há uma correlação entre o romantismo europeu e o brasileiro, no que concerne ao sentimento que os guiava, ou seja, um sentimento de

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, SP, 2004, p. 19.

legitimação, pois que na Europa almeja firmar-se como uma estética dominante, e na esfera social, com a burguesia, como classe ascendente; no Brasil, anseia firmar-se como independente em todos os sentidos que uma nação poderia ser. Além do motivo apontado como principal, o desejo de sentir-se autônomo e livre, o romantismo brasileiro também buscou opor-se ao estilo anterior dos árcades, que, embora já trouxessem a natureza local, adornavam-na com pastores, musas e mitos que não correspondiam à realidade do país, tratando-a como cenário; assim, com os românticos “em lugar da mitologia clássica, a que deviam a sua moldura ideológica os imitadores neoclássicos e arcádicos, os românticos preferiram povoar a imaginação com os mitos e cosmogonias ameríndias”⁵⁹. Dessa maneira, houve uma conjuntura de razões que levou o romantismo a se desenvolver no solo brasileiro. Era o desenvolvimento cultural, ainda dando os primeiros passos, unido ao sentimento de liberdade como força propulsora, e a oposição à estética anterior.

Os traços que caracterizavam o romantismo no Brasil eram o nacionalismo, a valorização da natureza e sua concepção organicista, isto é, de fusão entre homem e ambiente natural, o passado ligado à ideia de origem e à cor local, ao pitoresco, a tudo o que fosse típico. Nesse sentido, para simbolizar nossa nação e criar um passado que não tínhamos, fazia-se necessário um personagem representativo, o qual se encontra amparado na figura do índio que

se tornou imagem ideal e permitiu a identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, além de contribuir para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região.⁶⁰

Era, conforme o conceito de Antonio Candido, uma *transposição*⁶¹, uma adaptação da figura, das “situações ficcionais” europeias à nossa realidade; uma forma de oferecer ao povo brasileiro uma raiz em comum, de unificar e fortalecer a ideia de nacionalismo.

Além desses romances, que têm como intuito a formação de uma identidade, caracterizados pelo idealismo, pelo sentimento amoroso, pela presença da natureza, por personagens ainda estereotipados – como se tem com os romances alencarinos, por exemplo, *O Guarani* e *Iracema* –, pode-se voltar a atenção para outra estilo de narrativa do romantismo, que pretendia retratar os costumes da época e que, mais tarde, se consolidou com os romances

⁵⁹ COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). *A literatura no Brasil – Era Romântica*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. III, p. 25.

⁶⁰ CANDIDO, 2004, *Op. cit.*, p. 81.

⁶¹ *Ibidem*, p. 87.

urbanos de José de Alencar, em que já se apresenta “um tipo de realismo baseado na verdade interior”⁶². A descrição das paisagens, dos lugares, das pessoas e dos costumes já era recorrente, ainda que de modo idealizado; inicia-se, agora, nos romances urbanos, por exemplo, *Senhora*, enredos com uma maior tensão entre corrupção de caráter e dinheiro, apresentando “a realidade nua e crua de uma sociedade fundada sobre o dinheiro e corrompida por esse mesmo dinheiro”⁶³. Com *Lucíola* retrata a “corrupção moral e material”⁶⁴, de modo que Alencar apresenta uma descrição mais verista da realidade, com base na observação da vida e das relações do homem contemporâneo, adentrando-se, também, em um novo terreno ainda não perscrutado antes, relativo ao íntimo do indivíduo. Sabe-se que anteriormente às obras indianistas e urbanas citadas, houve o romance de costume de Joaquim Manuel de Macedo, *A moreninha* (1844), bem como *Memórias de um sargento de milícias* (1855), de Manuel Antônio de Almeida; entretanto, o primeiro romance não apresentou traços marcadamente realistas como os de Alencar; e o segundo, embora os apresentasse, foi um romance que esteve bastante à margem, pois “não estava o livro em acordo com a esfera romântica do tempo em que se publicou”⁶⁵.

Assim, com os romances urbanos, ou de costumes, percebe-se que a descrição não ficará mais centrada em um plano puramente minucioso do visível, ou mesmo do superficial, não se limitará ao exterior, no que concerne a descrever detalhadamente os ambientes, a natureza, os personagens, seus trajes; o descritivismo apresentará mais profundidade, trará à lume a descrição dos gestos, das ações, dos semblantes, do que ocorre com o personagem, dos seus pensamentos mais reservados, mostrando, por vezes, a incoerência no que se externaliza com relação ao que se passa no interior, que será revelado através do narrador onisciente, em terceira pessoa, ou do narrador em primeira pessoa, uma vez que “a arte romântica é a primeira a consistir no ‘documento humano’, a confissão escancarada, a chaga posta a nu”⁶⁶.

Inicia-se, pois, com o romantismo a introspecção que se apresentará na próxima estética, com os realistas. É nesse momento, do romantismo – e nesse aspecto não divergindo do europeu –, que o indivíduo, com a sua primeira natureza, entrará em conflito com a segunda natureza, com as estruturas sociais, tendo, portanto, suas atitudes muito guiadas por estas estruturas. Assim, se um anseio seu é impedido de se concretizar em decorrência das

⁶² COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Op. cit.*, p. 25.

⁶³ LYRA, Pedro. *O real no poético – II*; textos de jornalismo literário. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 86.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 87.

⁶⁵ COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 32. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

⁶⁶ HAUSER. *Op. cit.*, p. 676.

convenções da sociedade, o indivíduo, que pode se sentir injustiçado ou não com esse obstáculo, recorre a diferentes maneiras a fim de concretizar suas volições, podendo tentar uma resignação, uma conformação; podendo, também, tornar-se um burlador, maneira que encontra para alcançar o que almeja, bem como se vingar da sociedade. Nesse contexto, do romance romântico, nascem os arrivistas, oportunistas, os quais não medem esforços, nem valores, para alcançarem o que ambicionam. É o que ocorre, por exemplo, com Fernando Seixas, de *Senhora* (1875), que rompe com sua promessa, desvalorizando sua palavra ao trocar de pretendente tendo em vista realizar um casamento que traga ascensão social e comodidade.

Desse modo, ainda que se tenha em mente que o romantismo no Brasil objetivava criar e solidificar a imagem do “homem brasileiro” que acabara de surgir com a independência política e desejava ganhar espaço e representatividade, em um segundo momento elevou também esse homem brasileiro ao contexto universal, pois com José de Alencar, com seus romances urbanos e com seus heróis em desajuste com o a sociedade, já se observavam as características do homem universal:

há grande uniformidade nas nações humanas e em todas as épocas, e que a natureza humana sempre permanece igual em seus princípios e suas operações. Os mesmos motivos produzem sempre as mesmas ações; os mesmos eventos resultam das mesmas causas. A ambição, a avareza, o amor-próprio, a vaidade, a amizade, a generosidade e o espírito público, paixões misturadas em vários graus e distribuídas pela sociedade têm sido, desde o começo do mundo, e ainda são, a fonte de todas as ações e empreendimentos que se tem observado nos homens.⁶⁷

Portanto, com o romance romântico “era a primeira vez que o indivíduo tinha sido incitado a revoltar-se contra a sociedade e contra tudo o que se colocasse entre ele e sua felicidade”⁶⁸, pois embora ainda houvesse motivo para se refrear diante de uma atitude censurável ou a uma reivindicação ou punição, o indivíduo não apresentava o mesmo temor que tinha o herói épico ou o da tragédia clássica, uma vez que

somente após a dissolução das antigas amarras, após o desaparecimento da sensação de absoluta nulidade do espírito em relação à ordem divina e sua relativa nulidade em relação à hierarquia eclesiástica e secular, ou seja, depois que o indivíduo foi conduzido de volta a si mesmo, é que a idéia de autonomia [...] passou a ser concebível.⁶⁹

⁶⁷ HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano; ensaios morais políticos e literários*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Nova cultural, 1989, p. 105.

⁶⁸ HAUSER. *Op. cit.*, 677.

⁶⁹ *Ibidem*.

Embora a modernidade ainda apresente certas instituições que possam debelar as atitudes do indivíduo, às quais o homem tema, como a religião, a maneira como essas instituições atuam não abarca mais a totalidade, como se tinha na epopeia, de modo que os homens temiam os deuses; pois, ainda que o herói épico tivesse o direito a descumprir as normas ditadas pela divindade, sabia que seria punido. Já o indivíduo moderno descumpra a norma sem sentir-se culpado e sem se mostrar receoso de castigo, uma vez que não abraça a mesma crença que o herói épico apresentava.

Com os romances urbanos de Alencar, portanto, já entra em cena o homem que não tem transparência, as suas ações e escolhas estão relacionadas aos seus interesses pessoais, os quais estão, muitas vezes, sob uma máscara, um disfarce, para atingir seu objetivo. Sua atitude deixa de ser pensada como um espelho que reflete de fato o seu íntimo; mas, pelo contrário, está mais para iludir, passar uma imagem “deformada”, apenas uma aparência; em suma, passam a ser personagens dissimulados, que em nome de algo maior – um sentimento de vingança, de vaidade ou inveja –, que os corrompe, para alcançar o que anseiam, sobrepujam o amor, a família, a amizade e as virtudes.

Pensando no que foi ilustrado, de acordo com esse panorama do romantismo, pode-se dizer que a nossa ficção romântica está repleta de realismos, se partirmos do pressuposto que os escritores dessa estética visavam a comunicar ao leitor a realidade por meio da observação. Ou seja, entendemos que há uma confluência de características entre o romantismo e o realismo por conta da aparição de personagens mais humanos, portadores de vícios e virtudes; e, principalmente, da descrição com o intuito de conceder veracidade ao romance, de forma condizente à realidade. Desse modo, não se deve considerar as correntes como sendo opostas, quando na verdade elas se interagem e se completam.

No final do século XIX, as ideias científicas, que estavam em voga na Europa, principalmente na França, começaram a influenciar, também, a produção literária no Brasil, dando margem ao surgimento de uma nova estética, dita realista, mas que vinha já apresentando consideráveis características desde o romantismo.

Nesse período, o Brasil estava sob a égide da ciência, com o positivismo, o determinismo e o materialismo; crenças voltadas apenas para o que fosse passível de comprovações, a experimentos, de modo que o homem e a sua existência são reféns desses pensamentos, suas ações e temperamentos são explicados com base nesses mecanismos, por vezes, comparando-o aos animais, regidos pelo instinto.

Um nome a ser citado é Hippolyte Adolphe Taine, que submete o homem a uma explicação com base na *raça*, no *meio* e no *momento*. Conforme Taine, a raça traz a marca da

hereditariedade, e cada raça apresenta uma marca distintiva quanto ao comportamento, por exemplo; cada meio tem “seu clima e situações diferentes [...], por conseguinte um sistema de ações diferentes [...] também um sistema de hábitos diferentes”⁷⁰; e, por fim, com o momento, “as condições sociais [...] que imprimiram suas marcas”⁷¹, de modo que o homem passa a ser classificado com base nesses critérios, sendo, conseqüentemente, previsível.

Contudo, não é com o realismo que essas ideologias científicas se fazem mais enfáticas. Tais ideias imperam com o naturalismo, corrente que se confunde com a realista e ocorre em concomitância. O realismo estético, por sua vez, apresenta outras propostas, as quais não se ligam à aplicação dessas ideologias científicas, mas ao intuito de romper com o idealismo romântico, buscando uma narrativa pautada na fidelidade da observação, cedendo espaço à análise da vida contemporânea, ao uso de uma linguagem simples, como a falada no dia a dia, ao retrato fiel das personagens e à sondagem psicológica. Isto é, o ficcionista do realismo vai se encarregar de pintar a sociedade do século XIX, apresentando os seus tipos como seres concretos; desse modo, focalizando os dramas interiores das personagens, mostrando-lhes o caráter e a conduta contraditórios. É nessa esfera, a dos dramas profundos, que os realistas se situarão, tratando de descrever de maneira precisa os fatos humanos, em outras palavras, suas experiências e ações.

Percebe-se que as características apontadas sobre a estética realista não são tão inovadoras, nem totalmente contrárias às da estética anterior. Não se pode negar que o romantismo, no início, mostrou-se idealista nos seus enredos, bem como com seus personagens estereotipados – aproximando-se dos heróis da antiguidade clássica –, e que o realismo se distinguiu, em parte, nesse aspecto; mas, o romantismo e o realismo se aproximam, por terem a crença de poder reproduzir através das suas obras a verdade da vida dos homens, bem como a verdade do que se passava no seu interior, o conflito entre razão e sentimento.

No entanto, com as transformações ocorridas na estética romântica, esse idealismo, tanto na narrativa quando nos seus personagens, vai perdendo espaço no sentido de que passará a dividir esse espaço com as descrições das práticas burguesas, que vão surgindo com mais frequência, e que têm atreladas a elas as mesmas características que os romances realistas: descrição fiel da realidade, tal e qual se observa na vida contemporânea, as experiências dos homens, personagens mais humanos e mais complexos quanto à sua

⁷⁰ TAINE, Hippolyte Adolphe. Introdução[à História da literatura inglesa]. In: SOUZA, Roberto Acízelo. *Uma ideia moderna de literatura – textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Tradução de Cláudia Neiva de Matos. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 535.

⁷¹ *Ibidem*, p. 536.

definição. Ainda que se afirme que o realismo apresenta, também, como uma especificidade a narrativa objetiva, não se verifica essa objetividade, à maneira de Flaubert, nas obras do período realista, pois mesmo o romance considerado inaugurador do realismo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1880, é narrado em primeira pessoa do singular, e por um defunto autor.

Outro ponto de confluência há entre romantismo e realismo. Um dos intuitos da primeira corrente era firmar a condição de uma literatura brasileira, autônoma e distinta da lusitana e, um dos artifícios que encontrou para realizar esse objetivo, além dos que já sabemos, que foram a valorização da nossa natureza tropical e do índio como símbolo do nacionalismo, foi através da linguagem. Nas palavras de José de Alencar:

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 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 inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das idéias.⁷²

Essa preocupação de utilizar nas obras literárias uma linguagem semelhante à falada no cotidiano não foi restrita, nem iniciada, com os realistas. Os escritores do romantismo brasileiro, e talvez principalmente eles, como José de Alencar, também compartilhavam dessa inquietação, pois desejavam usar uma linguagem simples, a que se ouvia falar nas ruas, pois era um modo de manifestar nosso estilo de se comunicar, de pensar e sentir e que, sem dúvida, colaboraria de maneira intensa para firmar a separação da nossa literatura da literatura portuguesa, para a nossa independência e, principalmente, serviria como instrumento nacionalizador, uma vez que toda nação tinha uma língua própria para expressar, também de maneira própria, seu sentimento de mundo. Havia, no entanto, certa resistência, e por isso Alencar ironiza:

uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos. Parece que os cânones desse idioma ficaram de uma vez decretados em algum concílio celebrado aí pelo século XV.⁷³

O combate para se conseguir um modo de se expressar diferente, visto que não éramos colonizadores, portanto sentíamos diferente, pensávamos diferente, tínhamos nossas particularidades, iniciou-se com o romantismo e, de certo modo, teve continuidade com a estética realista, que também teve importante

⁷² ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas – SP: Pontes Editora, 1993, p. 26.

⁷³ *Ibidem*, p. 25.

papel no que diz respeito ao processo de nacionalização da língua. A evolução que vinha de longe, e que o Romantismo acentuara, o Realismo consolidou. Incorporando à literatura áreas de expressividade regionais, profissionais, populares [...] o Realismo concorreu para o desenvolvimento de um estilo em fala nativa. Dando incremento ao processo de independência da expressão, prosseguiu pela mão de seus epígonos, a nacionalização da literatura. Coincidindo com o início do trabalho de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira, graças aos estudos antropológicos, etnográficos, folclóricos, sociológicos, históricos e lingüísticos, o Realismo olhou para o mundo brasileiro, ensinou o escritor brasileiro a tratar esteticamente do material autóctone, não mais com o sentimentalismo romântico, e com ele a literatura finca pé definitivamente no solo pátrio [...].⁷⁴

Ainda que Afrânio Coutinho afirme que “o Realismo [...] ensinou o escritor brasileiro a tratar esteticamente do material autóctone”, não se pode deixar de pensar em algumas ressalvas quanto a essa afirmativa, pois a consolidação desse material autóctone já se dera com o romantismo, ou melhor, fora uma das suas principais intenções, inicialmente criando um passado, para que criássemos um sentimento de nação, de raiz em comum, colocando o índio como nosso representante, exaltando nossa natureza e, mais tarde, com os romances urbanos, tratando dos costumes do nosso povo, da nossa realidade, e esta última será assunto dos escritores do realismo.

2.2 Classificações específicas para autores singulares

Se pensarmos em dois grandes nomes da literatura brasileira na esfera do romance, sem dúvida que, de imediato, os nomes que em geral vêm à mente de qualquer um de nós são os de José de Alencar e Machado de Assis. Porém, ainda que sejam considerados os dois autores grandes nomes da literatura do Brasil, cabe ao criador de *Dom Casmurro* o título de maior escritor da literatura brasileira, segundo o entendimento de alguns críticos, como José Veríssimo; ou conforme Soares Amora, ao afirmar que as obras do escritor carioca são de “qualidade muito superior”⁷⁵.

Alencar e Machado são, muitas vezes, encarados pelos nossos críticos como autores demasiadamente opostos do ponto de vista estético, esquecendo-se dos vários aspectos que convergem entre romantismo e realismo. Detêm-se, talvez, os críticos, nos romances iniciais do cearense, de perfil idealista no que concerne ao índio, da personagem feminina, à descrição exuberante da natureza, quando não nos *happy end* de seus romances,

⁷⁴ COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). A literatura no Brasil – Era realista/Era de transição. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. IV, p. 18.

⁷⁵ AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira – O romantismo (1833-1838 / 1878-1881)*. São Paulo: Editora Cultrix. 1967, v. II, p 252.

de modo que a posição de autor puramente romântico é afirmada de maneira veemente, tendo em vista a comparação aos romances de Machado de Assis, sem idealizações de personagens, nem descrições das paisagens e com seus finais “trágicos”. Contudo, ambos os autores observaram, criticaram e representaram a sociedade de seu tempo, cada um a sua maneira.

Pode-se refletir sobre por que razão se nega o viés realista em Alencar e os motivos são muitos. Sabe-se que alguns o consideram como criador de romances “sentimentais”, sem introspecção psicológica, visto que se referem às suas produções como sendo romances de estilo “alambicado” e sem aprofundamento, pois conforme pensamento de Eugênio Gomes,

[...] em Alencar a palavra significa sobretudo elemento de pintura [...] Esse princípio estético reduziu sensivelmente a capacidade de penetração psicológica do romancista que, fiel à orientação geral do Romantismo, estava bem mais inclinado a pintar do que a observar.⁷⁶

A visão do crítico, nesse sentido, ficou presa somente às descrições, não realizando uma análise que saísse desse plano superficial e imergisse no que está além desse aspecto.

Percebe-se, portanto, como afirma Alceu Amoroso Lima, que “reduziram Alencar a uma simples expressão do romantismo ou mesmo do indianismo nacional, quando muito ao lidador por uma literatura nacionalista em face do lusitanismo colonizador”⁷⁷. Mas, se deixados de lado os romances indianistas de Alencar e ao se destacar a análise de seus romances urbanos, a perspectiva de que é um autor sem aprofundamento apresenta alterações.

Pode-se dizer que muitas características do realismo são recorrentes nos romances urbanos, bem como nas comédias de José de Alencar. O realismo se afirma nessas obras por meio da veracidade dos fatos, da descrição fiel da vida contemporânea, dos personagens, dos trajés, dos ambientes, dos hábitos e dos costumes, mostrando como funciona a vida na sociedade, uma vez que

em várias oportunidades, Alencar se caracteriza como realista, isto é, interessando em apresentar as características e os conflitos da sociedade da época. Se pensarmos em alguns dos aspectos mais noturnos do romantismo europeu, sobretudo alemão, será fácil concluir que, a esse Romantismo, Alencar quase nada ficou devendo. O seu romance urbano é, até, muito realista, [...]; o que se poderia denominar romantismo de Alencar é uma certa acentuação da vida sentimental, que

⁷⁶ GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1958, p. 27.

⁷⁷ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 42.

desapareceria no realismo de Machado de Assim ou no naturalismo de Aluísio Azevedo.⁷⁸

Decerto que apenas essas particularidades não fariam de Alencar um romancista precursor do realismo brasileiro; contudo, o autor de *Lucíola* trata de maneira peculiar assuntos como morte e sexo, ou seja, acresce em seus romances assuntos não tratados anteriormente e que são conflitantes, além de apontar de modo negativo “os princípios morais da família burguesa”⁷⁹, tais como o casamento por conveniência, o fetichismo, a tentativa de regeneração de uma personagem mundana. São criticadas, então, as convenções da sociedade, postas como determinantes das ações dos homens, subvertendo-os, mostrando “a decadência do homem, operada inevitavelmente pela sociedade [...] por subjogá-lo a idéias e a normas de conduta, religiosas, filosóficas, políticas, morais, sentimentais”⁸⁰. Quanto aos personagens, estes perdem a típica percepção maniqueísta e ganham maior flexibilidade em seu caráter, apresentando uma densidade humana, não podem mais ser determinados facilmente, pois suas atitudes se mostram contraditórias, hesitantes, passam a ser imprevisíveis e

Alencar timbrava, de tal modo, em criar personagens “singulares”, isto é, excêntricas, esquisitas e até inexplicáveis [...] (caso de Carlota, de Carolina, e de Guida, protagonista de *Sonhos de Ouro*) e chegar mesmo a conceber “monstregos morais” (como Lúcia, de *Lucíola*, Emília, de *Diva*, [...] Aurélia e Fernando Seixas, de *Senhora*).⁸¹

Alencar apresenta antecipadamente a “fisiologia do coração”⁸² que será recorrente nos romances realistas. Trata das relações entre os homens, mostrando já as molas que impulsionam sua conduta em determinadas circunstâncias, traçando o que se passa no interior do personagem, apresentando uma “criação cada vez mais rica de dados psicológicos”⁸³, mostrando os embates íntimos desses indivíduos. Ora, o que é o sentimento de remorso de Seixas, ao entra em conflito consigo mesmo por ter que romper com Aurélia, com quem estava compromissado, para se casar com Adelaide Amaral, estando interessado somente em um dote? Ou com Lúcia, que “afoga seu sentimento de culpa na sensualidade violenta”⁸⁴? São exemplos de análise psicológica, em que o autor abriga o leitor na cabeça do personagem, mostrando o que se passa na sua mente, revelando a imperfeição de caráter deste,

⁷⁸ LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967, p. 150.

⁷⁹ HAUSER. *Op. cit.*, p. 819.

⁸⁰ AMORA. *Op. cit.*, p. 271.

⁸¹ *Ibidem*, p. 252.

⁸² *Ibid.*, p. 251.

⁸³ *Ibid.*, p. 253.

⁸⁴ CANDIDO, 2004. *Op. cit.*, p. 59.

centralizando o seu íntimo. No primeiro caso, de Seixas, o embate entre a sua volição – que lhe trará um benefício – e o que seria uma atitude correta; no segundo, com Lúcia, o conflito entre uma circunstância que a fez cair no erro, desenvolvendo um sentimento de culpa irreparável, encontrando como reduto a vida de cortesã. Em ambos os casos tem-se a “dialética do individual e do social na composição da conduta”⁸⁵. São personagens que fazem parte do *terceiro Alencar*, na divisão de Antonio Candido, isto é

o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado de uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores de um senso artístico e humano que dão contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e mulher. Este Alencar está em *Senhora*, e sobretudo em *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam em pé de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente em seus bonecos e bonecas.⁸⁶

O autor de *Iracema* apresenta, então, com seus romances de costume, um panorama da sociedade do século XIX, sendo fiel nas suas descrições pormenorizadas da realidade da época e mostrando já os desencontros psicológicos dos indivíduos que já se revelam heróis problemáticos, típicos do mundo moderno.

Assim, pode-se afirmar que Alencar não se restringiu a seguir os preceitos do romantismo. Ainda que inicialmente tenha feito uso desses padrões, e o fez porque o contexto histórico, de certo modo, exigia que fosse criada uma literatura que exaltasse as origens de um povo, a qual, não tendo uma origem conhecida, seria necessário que se criasse, construindo um herói que fosse representativo, para firmar nossa identidade; o escritor cearense, por outro lado, apresentou com seus romances urbanos traços próprios da corrente realista, com personagens que se identificavam com homens comuns, sem traços heroicos, fechados em suas problemáticas pessoais.

De fato, não se pode negar de maneira absoluta o romantismo nas obras de Alencar. Pode-se dizer que isso se deve ao fato de que, embora o autor cearense retrate a realidade contemporânea de maneira fiel, com todas as suas contradições, com o movimento da vida comum e com seus indivíduos problemáticos, não mais dotados de caráter heroico, a solução para grande parte dos seus romances segue o típico *happy end* ou segue com a regeneração da figura fictícia, imprimindo, assim, o estilo romântico do autor. Porém, tal estilo, de fundir aspectos do realismo com os do romantismo, torna o criador de *Diva* singular, diferente dos demais escritores da época, de modo que fornece riqueza à sua obra. Ora,

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. Os três alencares. In: ALENCAR, José de. *Lucíola; Diva; Senhora* - Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. VII, p. 15.

utilizou-se da forma romanesca e, diga-se de passagem, consolidando-a no Brasil, compondo uma estrutura fiel do real no que concerne à descrição, construindo uma visão da época, mostrando como as pessoas agiam, sentiam e pensavam, “faltando” apenas para ser visto como escritor que antecipou ao realismo um desfecho que não seguisse o modelo romântico, ainda que os finais do romance romântico, pensando nos romances urbanos, não sejam tão inverossímeis assim, uma vez que a união de Aurélia e Seixas, ou menos a morte de Lúcia não faltam com a verdade.

Já com Machado de Assis, sabemos que a crítica, com exceção de Antonio Candido e Afrânio Coutinho, o tem como o maior nome do realismo no Brasil, e, a princípio, razões não faltam para que seja considerado realista, se restringindo às suas obras da segunda fase, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891). Nesses romances, contudo, Machado ainda que apresente e destaque a realidade do homem, renuncia alguns preceitos do realismo, resultando, disso, o seu estilo bastante singular, ou um “realismo à sua maneira”, de modo que é necessário que a crítica reveja o posicionamento no que concerne a estética literária do autor de *Helena*. O escritor carioca não faz uso da narrativa imparcial, nem apresenta a realidade dos menos favorecidos, de modo que podemos apontar que Machado, talvez tente mais ironizar com a utopia do realismo, de ter acesso ao que fosse verdadeiro e real, a partir de descrições das ações e de teorias empiristas, quando esses aspectos não fornecem, de fato, a realidade, ou pelo menos a realidade interior do homem. Assim, podemos entender esse “realismo à sua maneira”, como ele, romancista, entende que os preceitos devam ser usados e organizados na estrutura do romance, renunciando o que era “regra” para a estética em voga, e adotando outros métodos para construir sua esfera de real.

Certo é que o autor carioca utilizou um dos principais recursos do realismo, a descrição. No entanto, não realizou em seus romances excessivas descrições dos ambientes, das paisagens, dos trajés, por exemplo, com o objetivo de fornecer uma impressão do real. O uso do recurso da descrição, em Machado, estava mais relacionado a outro intuito. Sem rejeitar a impressão do real, o escritor descreverá um objeto, um lugar, um indivíduo, seus gestos e semblantes quando essas descrições, de algum modo, revelarem algo que está escondido, que está por trás do aparente. Percebe-se, assim, que há uma mudança quanto ao plano e à função do descritivismo. A descrição antes ligada ao que estava no plano das aparências, ganha, pelo menos com Machado, um aprofundamento mais frequente, rumo à interioridade do homem, ao recôndito da alma humana, visando decompor e mostrar esse espaço, sendo, talvez, esse o seu objetivo. Ou seja, tem-se uma abordagem interna do

indivíduo, ao invés de uma caracterização somente externa e concreta. Entrava em cena, agora, uma maneira muito peculiar de observar e, de certo modo, criticar a nossa sociedade, sem demonstrar tanta preocupação com aspectos exteriores, com descrições minuciosas da realidade.

Entende-se que o estilo machadiano de trabalhar com a realidade não está relacionado com a estética realista no que concerne a uma pretensão de descrever o que fosse mais palpável, bem como, vale ressaltar, as fealdades e mazelas sociais, inclusive porque

[...] o emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida do lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.⁸⁷

Ao que nos parece, para o escritor carioca, esse realismo não transmitia a verdade dos fatos. Esta verdade não se encontra na descrição concreta tal e qual se vê, mas se encontra em um âmbito mais profundo, no íntimo do homem. Seria uma espécie de realismo interior, em que a realidade se encontra em espaços não visíveis e não palpáveis, no interior da alma, o que, de certo modo, critica e desmistifica a concepção de que a verdade está inserida na descrição do concreto visível.

Assim, talvez para conseguir realizar de maneira mais contundente uma análise introspectiva, Machado de Assis rompe com a narração objetiva, imparcial, fria, sem atribuição de valores – julgamentos pessoais –, buscando a ausência de intromissões do narrador e do autor, os quais deveriam funcionar como “cientistas sociais”, a fim de garantir uma maior veracidade, atribuindo uma autonomia à narrativa, como se o romance fosse narrado por si mesmo, como apregoava a estética realista. Machado de Assis opta por uma maneira de narrar subjetiva e muito peculiar, com seu narrador em primeira pessoa ou onisciente, em que dialoga frequentemente com o leitor, faz ironias e gracejos, mas sem atribuir juízo de valor aos seus personagens. Nos seus três romances citados inicialmente, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* há dois narradores em primeira pessoa e, pelo que se percebe, nesses romances tem-se o domínio das reflexões e percepções desses narradores que lançam seus pontos de vista, ou seja, tem-se uma perspectiva muito particular sobre os demais personagens.

⁸⁷ WATT. *Op. cit.*, p. 13.

Ademais, no primeiro romance, tem-se um defunto narrando uma história; ou nas palavras do próprio protagonista, não um autor defunto, “mas um defunto autor”⁸⁸, imagem que por si já é capaz de causar um estranhamento no leitor, o que é contrário aos ideais de objetividade realista. Com o segundo, ocorrem momentos de transbordamento lírico por parte do personagem, no caso, Bentinho, o qual conta o drama da sua vida. Em *Quincas Borba*, por exemplo, há a presença de um narrador onisciente e que demonstra saber mais do que deveria acerca dos pensamentos dos personagens, do que se passa na sua interioridade, transmitindo imagens e opiniões muito próprias e, por isso mesmo, subjetivas; posição contrária à de um narrador imparcial, como apregoava o realismo.

Vale ressaltar que parte dos personagens machadianos, assim como alguns dos romances urbanos de Alencar, são tipicamente problemáticos, têm os seus anseios impedidos de serem realizados por determinadas estruturas sociais e, para lograrem o que almejam, acabam se tornando, de algum modo, arrivistas, aproveitadores. Os personagens de Machado, durante toda a narrativa, desde o início, parecem que estão marcados pela inclemência de um narrador onisciente e onipotente, que de modo ditatorial e ao mesmo tempo munido de ironia, conduz a todos para um determinado fim: a vida insípida de Brás, que apesar de toda a sua indiferença tentou realizar alguns projetos, mas não obteve sucesso e nem por isso se mostrou triste, ou verdadeiramente decepcionado; a vida de Bentinho que, por sua vez, gira em torno de uma dúvida: se Capitu o traiu com Escobar; contudo, nada nos concede essa certeza, nenhuma cena ou diálogo entre a mulher e o amigo. Tudo não passa de impressão do narrador, não há nada de concreto, apenas desconfiança, ciúme, medo, paixão; ou seja, sentimentos fortes que podem converter uma realidade de fato em uma realidade que se cria e na qual se passa a acreditar, a ponto de confundi-las, de modo que “não é possível eliminar a possibilidade de Bento ter sido o causador da sua desgraça, confundindo o próprio ciúme com desígnio do destino”⁸⁹. Com Rubião, tem-se um personagem provido de ingenuidade semelhante à de um Dom Quixote e que, por essa razão, perde toda a sua herança para os seus ditos amigos, que não passavam de típicos oportunistas, acabando sozinho, louco e pobre.

É interessante destacar que esse narrador machadiano, o qual rege esses personagens, por estranho que pareça, assemelha-se ao tipo do *narrador digno de confiança* de que fala Paul Ricoeur⁹⁰, resgatando o conceito de Wayne Booth, uma vez que esse narrador

⁸⁸ MACHADO. *Op. cit.*, p. 626.

⁸⁹ BAPTISTA, Abel Barros. Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles. In: *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*. Juracy Assmann Saraiva (Org.). Porto Alegre: EDIPICURS 2005, p. 16.

⁹⁰ RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: *Tempo e narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, v. III, p. 275-276.

está a todo o momento guiando a nossa leitura. Contudo, esse ato de guiar, em Machado, estende-se também aos personagens, de modo que o leitor é privado de atribuir outra interpretação, outro sentido, bem como os personagens ficam presos ao que dita o narrador, pois este é impositivo por não conceder voz aos demais personagens. Pode-se pensar que o narrador machadiano por estar morto e não ter nenhuma responsabilidade sobre o que diz não deve ser confiável e, por não ser confiável, o leitor não se limita ao que esse narrador relata, podendo e devendo, portanto, atribuir outra interpretação; todavia, para que se realize tão reflexão e tal prática de leitura, o leitor, sem dúvida terá de ser perspicaz, acostumando a desconfiar do narrador e a ler nas entrelinhas; ou seja, seria necessário “o leitor modelo, em outros termos, é o leitor ideal que responderia corretamente (isto é, de acordo com a vontade do autor) a todas as solicitações – explícitas e implícitas – de um dado texto”⁹¹. Por outro lado, ainda tratando desse conceito, Machado foge a ele, uma vez que, de algum modo, apesar de guiar a leitura, consegue quebrar a expectativa do leitor, aspecto que não é típico desse *narrador digno de confiança*. Essa quebra de expectativa talvez ocorra pelo fato de Machado inserir acontecimentos pouco prováveis, por tamanho despropósito de algumas circunstâncias, como afirma Antonio Candido,

a sua técnica consiste em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a anormalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.⁹²

Percebe-se que, desse modo, com o arruinamento indubitável de seus personagens, Machado realiza sua crítica, porém a faz de modo cético, usando como recurso a ironia, enfatizando a sua incredulidade e pessimismo acerca dos homens.

A partir do que foi exposto entre romantismo e realismo, apontando seus pontos de convergência, entendendo-os como estéticas que se complementam e têm uma continuidade, e não como opostas, é que se observa uma relação entre José de Alencar e Machado de Assis.

Antes dos romances de Alencar, as obras produzidas nesse gênero, ainda não totalmente difundido e solidificado, eram escassas. Pode-se afirmar que foi com o escritor cearense que o romance se consolidou no Brasil, pois compreendeu que a poesia, bem como o gênero épico, o qual ainda tinha seus adeptos, não seriam convenientes para representar a

⁹¹ JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 46.

⁹² CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 23.

nossa realidade, já que, no momento, visava-se à autonomia literária, ou talvez pelas suas regras relacionadas à forma e ao tema. O romance, por sua vez, possuía uma flexibilidade tanto formal, quanto temática. Era o gênero tipicamente moderno, que tanto poderia representar estórias idealizadas, seguindo o estilo das novelas de cavalaria, como poderia apresentar enredos mais reais, tratando da vida contemporânea, das problemáticas individuais e, a partir dessa problemática, adentrar nas profundezas do campo psicológico dos personagens.

Esses tipos de ficção foram desenvolvidos por Alencar, inicialmente com romances, tanto os de cunho idealizado, como os de viés mais realista, dando início à abordagem do drama interior, como já foi exemplificado, e que, mais tarde, Machado, utilizando o mesmo gênero, consolidará:

a ficção brasileira foi criada no Romantismo. Mesmo com o predomínio do descritivo e da pintura sobre o narrativo; mesmo a despeito da voga da história romanesca, sentimental e idealizada, as condições peculiares do meio brasileiro favoreceram a formação do gênero, na temática e na estrutura, mediante sobretudo as experiências altamente conscientes de Alencar, que transmite a herança, já configurada, aos seus sucessores, sobretudo Machado de Assis, os quais só terão que aprimorar a técnica, máxime da narrativa, para aperfeiçoá-lo segundo padrão estético. A Alencar, entretanto, deve-se a compreensão de que o romance era o gênero mais adequado à expressão brasileira do que a epopéia.⁹³

Embora se afirme que uma das principais preocupações dos autores do romantismo era fixar a imagem do “homem brasileiro”, Alencar não se restringiu a essa preocupação, pois ainda que o seu projeto literário inicial estivesse voltado para a concretização desse homem, que representasse a nova nação, a maneira com que tratou em seus romances urbanos as problemáticas individuais, mostrando os dramas e os conflitos interiores dos personagens, também pode elevar o autor cearense à universalidade.

Como afirmou Coutinho, Alencar passou aos seus sucessores, sobretudo a Machado de Assis, um modelo já configurado, a que o escritor carioca deu continuidade, aproveitando a forma romanesca já difundida – ainda que tenha produzido com êxito, também, seus contos –, concedendo maior destaque, em sua segunda fase, aos romances de introspecção e à análise psicológica, de modo que, escrevendo à sua maneira, “é um continuador *sui generis* [...] de José de Alencar, quanto ao tipo de sociedade incorporada à ficção”⁹⁴.

⁹³ COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Op. cit.*, v. III, p. 27.

⁹⁴ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 66.

Alencar e Machado realizaram críticas, retrataram o íntimo do homem, fizeram uso da ironia e do diálogo com o leitor; entretanto, os dois autores divergem, quanto ao modo que utilizaram esses artifícios. O criador de *Iracema*, por exemplo, realizou suas críticas de maneira direta, retratou o conflito interior do homem mais seriamente; já Machado realizou uma crítica mais discreta, que fica nas entrelinhas, despistando o leitor, e mostrou os embates íntimos de seus personagens de forma mais intensa ou “debochada” – ao se pensar em Brás Cubas –, refletindo, talvez, o seu pessimismo e descrença no homem.

Assim, se Alencar mostrou seu personagem, por exemplo, Seixas agindo por interesse próprio, tendo sua ação guiada pelas convenções da sociedade e por seus interesses, os quais se chocam com seu pensar, agir e sentir, revelando suas íntimas contradições, Machado também foi por esse mesmo caminho, com a ressalva de que levou essa contradição de maneira mais intensa.

Brás Cubas tem todas as suas ações guiadas por uma espécie de ideia fixa, o reconhecimento, uma posição importante, a importância do seu nome, de modo que também se revela o embate entre seu modo de pensar, agir e sentir, se é que existe sentimento em Brás que não seja o seu egocentrismo. Percebe-se, em ambos os personagens, o sentimento de egoísmo, pois são, Seixas e Brás, arrivistas; mas, no primeiro há uma superação; no segundo, uma espécie de estagnação, no sentido de não haver uma evolução de caráter, mas sempre uma inércia e uma indiferença. Desse modo, pode-se pensar que, em Alencar encontram-se heróis problemáticos que conseguem se desvencilhar dos seus conflitos e, logrando uma redenção, constroem uma atmosfera essencial, que tenha sentido, em um lugar afastado da cidade e suas conturbações e convenções, ou através da morte. Nesse sentido é que está o romantismo de Alencar, nos seus romances urbanos de viés realista, em que aborda a vida da sociedade contemporânea, mas da qual destoa ao apresentar uma solução romântica, idealista, criando uma atmosfera essencial em um mundo inessencial, bem como através da regeneração dos seus personagens; em suma, descrições veristas, um inventário maciço da realidade, com desfechos felizes.

Machado, por sua vez, com seus personagens fadados ao fracasso, também resguarda uma espécie de idealismo, não no sentido de ideal, de perfeição, mas em relação à crença na ideia pessimista de que todos estão destinados à ruína, no sentido de igualar, se não todos os homens, pelo menos, a maioria deles, a certa equidade de fraqueza de caráter, da impossibilidade de mudança, uma vez que todos os personagens estão presos a um narrador descrente na melhoria do homem; portanto, predestinados ao malogro. Nesse sentido é que se nota o caráter idealista do realismo machadiano, que perde em verossimilhança, na medida em

que reduz os homens a um nivelamento, igualando-os, de maneira que quem se colocar no lugar do outro é capaz de afirmar, como verdade, o que o outro pensa e sente, levando em consideração a crença da falta de caráter e de escrúpulo do homem, sem levar em conta as individualidades, a diferença e as inclinações de cada um. Desse modo, o que se vê e o que se pensa dos indivíduos, de suas ações, estão baseados nessa ideia pessimista do nivelamento e na observação; contudo, não se pode ter total certeza dos motivos que impulsionam as ações de outrem com base nesses artifícios. Portanto, é necessário, apresentar ressalvas quanto ao sentido em que o romance de Machado perde em verossimilhança, uma vez que o tipo de sociedade retratada na obra do autor carioca é, sem dúvida, coerente ao real; a perda da verossimilhança centra-se, porém, em outra esfera, voltada para o absurdo, para a unilateralidade com que compreende o homem.

Pensando no que foi exposto acerca dos autores, embora Oscar Mendes afirme que a obra do criador de *Iracema* deva ser “apreciada, compreendida e estudada, dentro do quadro literário e ideológico em que se produziu”⁹⁵ ao invés de ser comparada com a de autores posteriores, como Machado de Assis, percebemos que, se assim fosse, estaríamos com certeza limitando, do ponto de vista crítico, a obra do autor cearense, uma vez que analisada profundamente, podemos fazê-la dialogar tanto com autores anteriores como os que lhe foram posteriores.

A comparação entre Alencar e Machado faz-se possível não somente pelo fato de romantismo e realismo se entrecruzarem e se continuarem, ou por esses autores não se limitarem fielmente a preceitos estéticos, mas principalmente pela singularidade de ambos os escritores no seu fazer literário, uma vez que estes se destacam dos demais. Por esse motivo, no entendimento de alguns críticos, como Gustavo Bernardo, Machado de Assis é “‘Apenas’ machadiano”⁹⁶, de modo que, pela mesma razão, ou seja, por não se limitar a regras e ser singular, Alencar deve ser considerado “apenas” alencarino. Vale salientar, no entanto, que o sentido aferido por Gustavo Bernardo ao “apenas machadiano” não quer dizer que Machado abarcou os estilos romântico e realista, mas que o autor carioca, em verdade, não seguiu o perfil de nenhuma das duas estéticas; o sentido do “apenas” alencarino, por sua vez, confere a noção de que o autor abraçou as duas correntes literárias, resultando no que Wilson Martins chamou de “ambivalência realista-romântica de sua obra”⁹⁷. Desse modo, essa singularidade pode tornar possível uma classificação a parte de Alencar e Machado. Inicialmente, pode

⁹⁵ MENDES, Oscar. José de Alencar - romances urbanos. In: *Alencar 100 anos depois*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p. 115.

⁹⁶ BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 13.

⁹⁷ MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. I, p. 135.

parecer difícil a definição de singularidade desses autores, porém se se pensa em suas obras, a dificuldade é amenizada.

Tanto o autor cearense quanto o carioca foram únicos na maneira de analisar a sociedade do século XIX. Alencar, em pleno romantismo, “denota a capacidade de analisar a personalidade em confronto com as condições sociais [...] com uma força desmistificadora que era novidade na literatura brasileira”⁹⁸. Realizou uma crítica incisiva às contradições da sociedade, com uma descrição pormenorizada a fim de conceder a impressão do real, a qual não surge mais somente para se visualizar e contextualizar o cenário, mas já começa a ter uma função reveladora de caráter, ou do ânimo do personagem. Ademais, os diálogos dos personagens alencarinos apresentam uma forte carga dramática, pois com o debate destes o romance ganha em vivacidade e, vale salientar, por todos esses aspectos é que Alencar é renovador e singular.

Machado de Assis também apresenta suas singularidades marcadas principalmente pelo narrador irônico, que conversa com o leitor e que, de certo modo, o desnorteia, bem como pelo seu modo de analisar a sociedade, pois ainda que não realize críticas à sociedade e às relações entre os indivíduos, direta e claramente, talvez devido à indiferença e à despreocupação de seus personagens, no que concerne a essa problemática social, em Machado, “no subentendido nas cenas, no esforço aparentemente casual da descrição, estão escondidos o interesse lúcido pela realidade social e o sentimentos das suas contradições”⁹⁹. Nesse sentido é que Machado é singular e renovador, ao descrever uma circunstância que parece irrelevante, ao revelar as reflexões espirituosas a partir da descrição dessa circunstância e, principalmente com *Brás Cubas*, seu “herói entediado”¹⁰⁰, classificação que se pode estender aos demais personagens, como Rubião e Bentinho.

É com esse pensamento, portanto, com a compreensão das estéticas romântica e realista como complementares e com o estudo do romance urbano de José de Alencar, *Senhora*, e a obra machadiana *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que se verificam os pontos de convergência e divergência entre ambos os autores e suas singularidades. Dessa forma, a investigação das estéticas romântica e realista, atrelada ao estudo comparativo entre José de Alencar e Machado de Assis, nos auxiliará em uma nova percepção em torno de suas obras, bem como para identificar elementos veristas no uso de cada autor, mostrando como cada um deles se aproxima e se distancia do realismo, uma vez que Alencar, no romantismo brasileiro,

⁹⁸ CANDIDO, 2007. *Op. cit.*, p. 58.

⁹⁹ *Ibidem*. 2007, p. 67.

¹⁰⁰ BAPTISTA, Abel Barros. O romanesco extravagante (prefácio). In: ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 2008, p. 29.

apresenta obras de viés realista, sendo um autor à frente do seu tempo, mas que tem o realismo de suas obras suavizado devido aos desfechos demasiado romântico. Machado, por sua vez, com suas obras da fase dita “madura” tem, sem dúvida, caracteres realistas, porém tem o realismo atenuado em decorrência da relevância concedida à subjetividade, “de uma perspectiva unilateral e pessimista, fria e calculista”¹⁰¹, reverberando um nivelamento exagerado do homem, o que mostra certo idealismo.

2.3 No que concerne à verossimilhança de Alencar e Machado

O conceito de realismo está intimamente ligado ao conceito de verossimilhança. Nas palavras de René Wellek, “o realismo é a representação objetiva da realidade social contemporânea”¹⁰², e pode-se dizer que essa *representação objetiva da realidade* é que concretiza o elo entre a estética realista e a verossimilhança, pois o verossímil é o que “se conforma ao real”¹⁰³ através das descrições dos lugares, dos objetos de um modo geral, bem como por meio das descrições íntimas, das experiências individuais. Em outras palavras, é a identificação, a coerência do que se tem na realidade dada, de fato, das “coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança”¹⁰⁴, com o que se encontra na ficção, de maneira que uma obra literária se torna mais plausível, mais realista na medida em que mais se assemelhe à realidade do indivíduo.

Partindo dessa ideia, da relação dos conceitos de realismo e verossimilhança, e analisando inicialmente os romances *Senhora*, de José de Alencar, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, verifica-se que embora o criador de *Dom Casmurro* seja considerado nosso maior representante da estética realista, logo na sua primeira obra da fase madura rompe com o verossímil; enquanto Alencar, com seu romance de costume, que apresenta e critica uma problemática da sociedade contemporânea, ainda que com seus personagens que se regeneram com o seu desfecho tipicamente romântico, aproxima-se mais da realidade.

Há alguns recursos que concedem à obra uma atmosfera real. Além das descrições fieis, como já foi destacado, tem-se também a dramatização, não somente no sentido de ser

¹⁰¹ CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, V. I, p. 385.

¹⁰² WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 211.

¹⁰³ TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 116.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES. Arte poética. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio e Longino. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

dramático, comovente, mas no sentido de que se realiza uma cena que transmite ao leitor uma impressão de vivacidade, com o embate, o diálogo entre os personagens, de modo que essa estrutura, muito próxima da realidade comum, ganha credibilidade junto ao leitor.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de início, Machado de Assis quebra com o preceito de realidade quando põe o protagonista como o narrador do romance e ainda na condição de um defunto. Pode-se pensar que a escolha de Machado de colocar um narrador defunto foi intencional, pois que no estado em que se encontra, morto, não tinha razões para esconder seus pensamentos, o porquê de suas atitudes, nem o juízo de valor que atribuía aos outros personagens. E nesse ponto é que muitos veem o realismo machadiano; isto é, a realidade em uma perspectiva interna do homem. Contudo, essa linha da estética realista nesse romance é problemática, pois que se tem um narrador defunto apresentando sempre seu ponto de vista acerca dos outros e das circunstâncias. É o que se pode observar na seguinte passagem:

Custou-lhe [a d. Plácida] muito aceitar a casa; farejara a intenção e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes tristes. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não que outros toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses, quem nos visse a todos os três juntos diria que d. Plácida era minha sogra. Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos – os cinco contos achados em Botafogo – como um pão para a velhice. D. Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo.¹⁰⁵

A percepção passada ao leitor revela o caráter de d. Plácida como sendo interesseira, que aceita que uma conduta “censurável” ocorra com o seu consentimento, desde que tenha alguma vantagem. Porém, quem nos passa esse entendimento não é d. Plácida, mas Brás Cubas. O personagem Brás nos concede a sua percepção acerca da mudança de atitude de d. Plácida; ou seja, conforme o autor defunto, a transformação foi ocasionada por uma história inventada – a qual d. Plácida, acredita por uma “*necessidade da consciência*” –, bem como pelo dinheiro a ela doado. Assim, não foi d. Plácida que nos informou o motivo de sua mudança e, nesse ponto, a narrativa torna-se ambígua, uma vez que um personagem atribui verdades e julgamentos a outrem, rompendo as barreiras da interioridade do personagem a

¹⁰⁵ MACHADO. *Op. cit.*, p. 697.

que o narrador se refere, e o leitor acaba por acreditar no que dita o narrador, por não ter a voz de tal personagem do romance revelando o real motivo de suas mudanças.

Ademais, outro aspecto que faz falta nos romances machadianos para confirmar e firmar a estrutura da realidade são as cenas em que os personagens se colocam diante um do outro e se mostrem, falem, ajam, que vivam mais e reflitam menos, de modo que o leitor se sinta diante da cena.

Não é que nos romances de Machado não haja descrições e diálogos, mas estes instrumentos construtores de uma esfera mais real são escassos e, quando surgem, são bastante breves. O narrador não se prende a estes aspectos mencionados – à descrição e ao diálogo – mas tudo o que é externo a ele, como as pessoas e as circunstâncias, está preso à sua maneira de compreender e ao seu estado de ânimo, de modo que essa concepção é um tanto quanto idealista e subjetiva.

Nesse sentido pode-se entender que Alencar, com sua *Senhora*, apresentou um romance mais verossímil, mais próximo da realidade. Ora, embora tachem o autor cearense de demasiado descritivista, não se pode esquecer que a descrição é necessária para que o leitor, bem como a obra, construa uma imagem coerente com a realidade. Alencar utiliza a descrição não só para fornecer um cenário conforme o real, mas também a utiliza com “a finalidade de definir personagens [...] é a arte de descobrir o temperamento e o caráter através do físico”¹⁰⁶, e não só do físico, mas também do modo de agir e da sua atitude. Assim, temos acesso aos pensamentos, aos sentimentos, aos motivos que desencadeiam uma mudança de postura do personagem através de um narrador onisciente e não por meio de um personagem principal que nos fornece apenas a sua percepção de terceiros muito particular. É o que se percebe no trecho do romance em que sabemos o porquê da mudança da escolha de Seixas, ao decidir casar-se com Adelaide Amaral e não com Aurélia, por ele mesmo, como se os leitores fossem instalados na mente do personagem e acompanhassem todo o seu pensamento, ainda que esses pensamentos não sejam contados a partir do próprio Seixas:

Amaral sentou-se ao seu lado; sem preâmbulos, nem rodeios, à queima-roupa, ofereceu-lhe a filha com um dote de trinta contos de réis.
Seixas aceitou. Esse projeto de casamento naquele instante era a prelibação das delícias com que sonhava sua fantasia, excitada menos pelo champanhe, do que pela sedução de Adelaide.¹⁰⁷

¹⁰⁶ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Heróis para as grandezas. In: *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1972, p. 74.

¹⁰⁷ ALENCAR, José de. *Senhora - Romances ilustrados de José de Alencar*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; Brasília INL, 1977, v. VII, p. 246.

Alencar, dessa maneira, tanto realiza descrições, as quais não são gratuitas, mas têm uma finalidade, como a de apresentar um personagem, ou mesmo documentar um costume da época; ademais, também não falta com o viés realista do íntimo do homem, pois traz, já, os indícios de um romance de introspecção ao mostrar o conflito psicológico do personagem, o qual é utilizado para revelar o caráter, uma vez que se mostra a postura (aspecto externo) e o pensamento (aspecto interno), de modo que se sabe das suas contradições, dos seus planos e desejos em uma perspectiva mais ampla.

Quanto aos narradores de *Senhora* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pode-se entender que o narrador onisciente do romance alencarino se torna mais objetivo e imparcial do que o narrador em primeira pessoa do romance machadiano; isto é, o narrador em terceira pessoa se mostra, de certo modo, mais distanciado por não fazer parte do enredo, por não lhe convir fazer julgamentos positivos ou negativos aos demais personagens, embora conte a história e atribua juízo de valor a estes; o narrador em primeira pessoa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por sua vez, parece estar mais próximo, ainda que esteja morto, distante fisicamente, pois esse narrador-personagem conta os fatos, reflete sobre as circunstâncias, emite opiniões sobre os outros personagens a sua maneira e como lhe convém contar, tudo de acordo com a sua observação e entendimento.

Nessa perspectiva, no que concerne à verossimilhança levando em consideração a impressão do real através da descrição, bem como por meio do narrador mais distanciado, o qual é típico do realismo, Alencar acaba por se aproximar da estética verista; com Machado, tem-se um distanciamento da corrente realista no que se refere ao descritivismo dos aspectos exteriores, pouco frequente no autor carioca, e também com o seu narrador em primeira pessoa, totalmente parcial. Assim, por faltar com esses aspectos, o autor carioca perde em verossimilhança. Talvez a intenção de Machado fosse mostrar que a realidade não está na descrição e, nesse ponto, se pode concordar com esse pensamento se se levar em conta o realismo no sentido da introspecção. Contudo, pode-se dizer que esse realismo íntimo tende a ganhar mais credibilidade quando o indivíduo trata de si mesmo, seus sentimentos e experiências, não quando se estende a aventar os sentimentos e os anseios dos demais.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE E SEUS PERSONAGENS

“– E o que há de mais inverossímil que a própria verdade?”

(José de Alencar)

As formas literárias de que se tem conhecimento estão intimamente relacionadas a determinados períodos históricos, bem como a modificações pelas quais passa a sociedade. Georg Lukács, em sua obra *A teoria do romance* (2009), ao abordar os gêneros épico (epopeia e romance) e dramático (tragédia), apresenta o que os diferencia, mostrando a correspondência dos elementos estruturais – personagens, enredo, tempo e espaço – em cada um desses gêneros, conforme o momento histórico-filosófico em que foram produzidos.

Em seu estudo, o crítico húngaro aponta a epopeia como a forma que melhor reflete a Idade de Ouro, utilizando como exemplo a *Odisseia* de Homero, a qual revela um mundo mítico e pleno de sentido, cuja essencialidade se estende a todos os espaços, de modo que o herói épico não apresenta nenhuma dúvida ou questionamento, pois ele comunga do sentido do mundo, que é dado pela presença dos deuses. O personagem que está em cena na epopeia, geralmente, apresentando no seu enredo a vivência de uma aventura sobre-humana, exhibe como virtudes a integridade de caráter, a coragem, a honra, a representatividade – uma vez que no mundo épico prevalece a coletividade, em detrimento da individualidade – e a atitude reta e plana, de vez que não titubeia diante das circunstâncias e das dificuldades pelas quais passa, sem perder tempo, portanto, com lamentações, reflexões e sofrimentos. Isso ocorre pelo fato de os deuses orientarem a todo instante os caminhos trilhados pelo herói, de modo que “o mundo [...] pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério”¹⁰⁸. Em suma, o perigo é só um impedimento a mais a ser vencido e não está no enredo por acaso, mas sim para que ocorra a apoteose, a glorificação do herói.

Vale ressaltar ainda, quanto à epopeia, que o homem épico parece não sofrer nem sentir receios com a prolongada aventura a que está sujeito, pois nessa esfera há uma ausência de uma instância cronológica, no que concerne à marcação da passagem do tempo; pelo contrário, há mesmo uma atemporalidade, de maneira que o tempo é assinalado pela “sequência de acontecimentos [...] num *continuum* de tempo e espaço muito abstrato [e a ficção

¹⁰⁸ LUKÁCS, 2009. *Op. cit.*, p. 79.

mais antiga] atribui bem pouca importância ao tempo como um fator dos relacionamentos humanos”¹⁰⁹.

No gênero dramático, tendo a tragédia como modelo, Lukács mostra o enredo, o tempo, o espaço e os personagens na perspectiva da Antiguidade Clássica. Observa-se, então, que nessa esfera ainda se encontra a essência que se tinha na epopeia, contudo não mais presente a todo instante e em todos os espaços, mas objetivada em determinado momento. Nessa ocasião, a essência que se achava, pode-se dizer, “suspensa”, em decorrência de uma verdade desconhecida, se revela, restabelecendo a atmosfera essencial. É a totalidade intensiva da vida da tragédia em oposição à totalidade extensiva da vida da epopeia¹¹⁰.

Dessa maneira, na tragédia, não se vivencia uma aventura duradoura, como no mundo épico, mas se tem “a representação de uma ação grave”¹¹¹, um jogo de forças opostas, ocasionando uma tensão, a qual se desenvolve “quanto possível, em não passar duma revolução do sol”¹¹², e sem ultrapassar um único e limitado espaço.

Quanto ao herói da tragédia clássica, percebe-se que este ainda é constituído de nobreza de caráter, de integridade e da virtude do cumprimento da palavra; em contrapartida, apresenta como especificidade o transbordamento lírico, as lamentações, as quais antes, com o homem épico, eram suprimidas em razão da certeza e da segurança de que tudo acabaria bem, uma confiança que o personagem trágico já não possui.

A partir do que foi mencionado acerca das formas clássicas e seguindo para o romance – chamado por Lukács de “forma da virilidade madura”¹¹³ –, a qual reflete o mundo moderno, percebe-se que não há mais uma normatização dos elementos estruturais; ou seja, não há mais regras que definam os personagens como planos¹¹⁴, ou o enredo como uma longa aventura de obstáculos a serem vencidos; ou um jogo de tensão, com espaço e tempo definidos e limitados. O gênero romance apresenta, todavia, uma flexibilidade, abarcando a história de um povo, de uma família e mesmo de um indivíduo; os personagens, assim, podem ser superficiais e simples ou aprofundados e complexos, transitando no decorrer da narrativa entre um e outro conceito; e o tempo e o espaço podem se apresentar limitados ou não, dependendo, agora, de um filtro subjetivo – o do autor – e não de leis externas.

¹⁰⁹ WATT. *Op. cit.*, p. 25.

¹¹⁰ Cf. George Lukács.

¹¹¹ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 24.

¹¹² *Ibidem*, p. 24.

¹¹³ LUKÁCS, 2009. *Op. cit.*, p. 71.

¹¹⁴ Cf. FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 91.

Tendo sido apontadas até o momento as modificações dos elementos estruturais das formas literárias, destacaremos, agora, a análise dos personagens, pois que “constituem um dos elementos estruturais basilares do romance”¹¹⁵, apresentando grande importância na narrativa.

É notável a riqueza do personagem do romance em relação aos encontrados na épica e na tragédia. O fato é que esses seres fictícios não se apresentam mais como antes, de forma plana e rasa; mostram-se, agora, complexos, difíceis de definição, portadores de uma profundidade e de uma humanidade que os aproximam dos homens comuns e reais, portadores então de uma problemática inadequação entre o eu e o mundo¹¹⁶, uma vez que “o herói de romance não se confronta apenas com os seus demônios interiores; integra-se numa sociedade e, nela, entra em oposições violentas ou permanece marginalizado¹¹⁷”. Diferente da despreocupação temporal recorrente na epopeia, e de algum modo na tragédia, o personagem romanesco tem consigo o sentimento da urgência; melhor dizendo, tem consigo o sentimento da incompletude e tenta o mais rápido que pode alcançar o seu objetivo, peça chave que falta para dar sentido à sua existência, conquanto logo precise de outro objetivo para ser atingido a fim de se sentir completo, sendo essa sua sorte.

Apresentando esse novo perfil nas narrativas, muitos são os estudos e os conceitos acerca dos personagens de romance. Forster, em *Aspectos do romance*, divide os personagens em planos e redondos [ou esféricos]¹¹⁸, afirmando que os planos são aqueles “construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples”, sendo “inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias”¹¹⁹, ao passo que no segundo “há mais do que um fator”¹²⁰ de definição. É interessante salientar que a divisão feita por Forster parece abrigar uma restrição ao apresentar esses conceitos, de certo modo, como que estanques. Pelo que o crítico expõe, não se mostra positiva a transição de um personagem plano para redondo ou vice-versa, talvez pelo fato de tal passagem, em sua concepção, enfraquecer o romance ou torná-lo incoerente. Por outro lado, sabe-se que a análise de um personagem do romance, que tem como “medida de avaliação [...] o ser humano”¹²¹, em quem é baseado, foge de categorias fixas. Desse modo, embora Anatol Rosenfeld afirme que “a ficção é o único lugar em que os

¹¹⁵ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968, p. 268.

¹¹⁶ Conforme explicação na nota 18.

¹¹⁷ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 238.

¹¹⁸ Utilizaremos os termos esférico ou redondo indistintamente.

¹¹⁹ FORSTER. *Op. cit.*, p. 92.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985, p. 38.

seres humanos se tornam transparentes à nossa visão”¹²² e, sendo transparentes, passíveis de serem classificados em categorias, observa-se que esse ajustamento dos personagens romanescos a conceitos prontos acaba, por sua vez, limitando-os. Ora, há de se entender, no entanto, que a transferência de um personagem da categoria do plano para a do esférico, de um modo sutil, proporciona um ganho de complexidade, em riqueza de detalhes, na medida em que mostra suas várias facetas; mas se a mudança de categoria é repentina, o leitor, sem dúvida, perceberá a ruptura, a qual poderá soar inadequada ou inverossímil. Portanto, a mudança de categoria do personagem é possível, desde que respeitada a coerência interna da obra, e tal transformação pode, ao invés de enfraquecer, enriquecer a narrativa.

Percebe-se ainda uma associação, no estudo das estéticas literárias, dos personagens planos, sem profundidade, como próprios dos romances românticos, e os redondos, mais complexos, sendo particularidades do romance realista. Nas palavras de Afrânio Coutinho, “as personagens do realismo são antes indivíduos concretos [...] seres humanos completos, vivos”¹²³, embora afirme também que “o romântico encara a natureza humana na sua complexidade, construindo tipos multifacetados, mais naturais e mais humanos”¹²⁴, enfraquecendo a ruptura existente entre personagens românticos e realistas.

Pode-se entender que a associação feita entre as personagens planas e o romantismo e as personagens esféricas e o realismo ocorre, talvez, em virtude da rejeição da estética verista acerca

[...] do improvável, do puro acaso e de acontecimentos extravagantes, pois a realidade é concebida claramente naquele tempo, apesar de todas as diferenças locais e individuais, como o mundo ordenado da ciência do século XIX, um mundo de causa e efeito, sem milagre, sem transcendência, mesmo que o indivíduo possa ter preservado uma fé religiosa pessoal.¹²⁵

Assim, por rechaçar o onírico, o abstrato, o que foge à realidade comum, é feita, com frequência, a relação de personagens mais humanos, “verossímeis”, à estética realista. Com efeito, em determinadas características não se pode negar ou rebater de maneira absoluta a classificação que lhes foi acertada; contudo, pode-se, ao menos, apresentar ressalvas. É o caso da associação mencionada acima. O fato de um personagem ser plano – nesse caso, mas afeito ao romantismo –, não anula a possibilidade de ele resguardar em si aspectos humanos,

¹²² ROSENFEL, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 2009, p. 35.

¹²³ COUTINHO, 1986. *Op. cit.*, p. 186.

¹²⁴ COUTINHO, 1986. *Op. cit.*, p. 147.

¹²⁵ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 211.

ainda que não seja profundo como um personagem esférico. Assim, é possível que o leitor depare com figuras que tenham profunda humanidade independente da estética literária em que o romance esteja inserido e do conceito em que esteja enquadrado; em outras palavras, que se verifiquem personagens verossímeis¹²⁶ em uma obra romântica, uma vez que os elementos que os tornam plausíveis, ainda que o principal seja a essência humana, apresentam-se, também, em outros recursos da narrativa, tais como o diálogo, o encontro entre os personagens, que colabora na vivificação das ações, ou mesmo as descrições mais expressivas.

Tem-se ainda uma questão a ser pensada no que se refere aos personagens: a nomenclatura *tipo*. Esse termo pode ser compreendido como o usado por Schelling “no sentido de uma grande figura universal de proporção mítica: Hamlet [...], Dom Quixote, [...] são tipos”¹²⁷, ou mesmo sem proporções míticas, mas como estereótipos, padrões prontos que formam uma galeria, à qual os escritores recorrem para construir seus personagens, estando presentes nessa galeria vários tipos, tais como o avaro, o arrivista, o ingênuo, o lunático, o pródigo, o vaidoso, dentre outros recorrentes nas obras literárias, os quais são, geralmente, planos e, logo, segundo Forster, facilmente reconhecíveis¹²⁸. Desse modo, normalmente se relacionam os tipos com os personagens planos, modelos prontos e identificados mais facilmente nos romances românticos ou de costumes, e que mais se assemelham a bonecos; enquanto os personagens dos romances realistas fugiriam a tal classificação, por não se apresentarem de forma tão pronta, ou plástica.

Todavia, é nesse ponto que reside a contradição ao se pensar no discurso proferido acerca dos personagens da estética realista, como se as características que os tornam mais humanos e profundos lhes estivessem restritas. Tal discurso tem sua parte de razão, uma vez que dificilmente se encontram personagens dos romances realistas sem densidade humana, já que são fundamentados na realidade. Por mais que não sejam baseados em uma figura real, uma “transposição fiel de modelos” conhecida por parte do escritor, mas uma “invenção totalmente imaginária”¹²⁹, os elementos que o compõem partem do que o autor observa na realidade. Pode-se entender, assim, que os personagens que fujam a essa regra constituam tipos, como os do romance romântico; porém, a classificação é perigosa, uma vez que os

¹²⁶ Conceito aristotélico de verossimilhança.

¹²⁷ WELLEK, René *apud* WELLEK, René. 1963. *Op. cit.*, p. 212.

¹²⁸ FORSTER. *Op. cit.*, p. 92.

¹²⁹ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 2009, p. 70.

personagens do romance realista, apesar do que se costuma dizer, não escapam à mesma classificação.

Desse modo, se os personagens são estereotipados porque são planos – não se modificam durante a narrativa, mas se mantêm inalterados e, por essa razão, previsíveis –, pode-se pensar o mesmo acerca dos personagens esféricos, ainda que suas ações não sigam uma lógica externa, de quem os observa, mas uma lógica interior; e se o narrador permitir que o leitor tenha acesso à interioridade do personagem, será possível perceber certa planeza nas suas ações, uma espécie de coerência interna do ser fictício. Ora se um personagem mostra desde o início de uma narrativa que somente age a partir de estratégias e visando a um determinado objetivo, ele se tornará também previsível.

Tomemos, por exemplo, dois personagens, a saber: Seixas, do romance *Senhora*, de José de Alencar, considerado romântico, e Brás, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance de Machado de Assis.

Sabe-se que o primeiro, Fernando Seixas, provinha de uma família em dificuldades financeiras, tanto que precisou abandonar os estudos em São Paulo. Voltando para a Corte, empregou-se como colaborador em uma das folhas diárias, trabalhando apenas para seu sustento próprio e contando ainda com a ajuda da mãe e das irmãs, as quais trabalhavam como costureiras para prover os luxos e os gostos de “Fernandinho”.

Seixas, por ser um homem elegante e inteligente, recebe uma proposta para casar-se com Adelaide Amaral, granjeando um dote de trinta contos de réis – conforme o costume da época – e abandonando, assim, Aurélia, com quem estava comprometido; depois, mediante uma nova proposta, rompe com Adelaide para unir-se a uma mulher desconhecida – que mais tarde se saberá tratar-se de Aurélia –, recebendo um dote de cem contos de réis pelo matrimônio. Percebe-se não só pela mudança repentina de uma para a outra pretendente, mas também pelo que expõe o narrador do romance acerca do que pensa o personagem, que Seixas era um homem gasto, um desses “leões” da sociedade, homens galantes, que visavam nas relações sociais a uma ascensão:

Frequentando assiduamente e com algum brilho a sociedade, adquirindo relações, e cultivando a amizade de pessoas influentes que o acolhiam com distinção, era natural que ele Seixas fizesse uma bonita carreira. [...] Não era difícil também que de repente se lhe abrisse essa estrada real da ambição, que se chama política.

Uma vez rico e ilustre, montaria sua casa com um estado correspondente à sua posição.

Então sua família participaria não só dos gozos materiais desse viver opulento, como do brilho e prestígio de seu nome. O trato da sociedade lhes imprimiria o cunho de distinção de que precisavam para bem se apresentarem. Casaria as duas irmãs

vantajosamente; e faria assim a felicidade de todos esses entes queridos confiados a seu desvelo.¹³⁰

Seixas transita entre as pretendentes, dependendo do dote que lhe fosse ofertado, uma vez que, no início da narrativa, é evidenciado que o personagem visava a ascender socialmente. Não se pode negar, contudo, que o “leão” nutria sentimentos por Aurélia, mas o enlace se apresentava para ele inviável, pois a união com uma moça pobre não lhe traria benefícios e vantagens.

O personagem machadiano, Brás Cubas, ligado então a um romance realista, sendo assim considerado mais humano e complexo, dentro dessa perspectiva, mostra-se, em certos momentos, semelhante ao personagem alencarino.

Brás, durante todo o relato de sua vida, parece se importar apenas com a glória, movido pela ambição de ser reconhecido, de fazer perpetuar o seu nome. É assim que lhe ocorrem as ideias de criar um emplasto, de fundar um jornal, o interesse em um cargo público, visando sempre a essa firmação que lhe traria prestígio e o deixaria bem visto pela sociedade.

Um exemplo a ser apresentado, que comprova de modo claro as intenções desse personagem, é a sua união com Virgília. Brás não tinha interesse em casar-se, mas aceita a condição – a qual se sabe depois que não será concretizada –, uma vez que com o casamento vem uma proposta de tornar-se deputado:

[...] trago comigo uma ideia, um projeto, ou... sim, digo-te tudo; trago dois projetos, um lugar de deputado e um casamento.

[...]

– Aceitas?

– Não entendo de política – disse eu depois de um instante –; quanto à noiva... deixe-me viver como um urso, que sou.

– Mas os ursos casam-se – replicou ele.

– Pois traga-me uma urso. Olhe, a Ursa-maior...

Riu-se meu pai, e depois de rir, tornou a falar sério. Era-me necessária a carreira política, dizia ele, por vinte e tantas razões, que deduziu com singular volubilidade, ilustrando-as com exemplos de pessoas do nosso conhecimento.

Quanto à noiva, bastava que eu a visse; se a visse iria logo pedi-la ao pai, logo, sem demora de um dia. Experimentou assim a fascinação, depois a persuasão, depois a intimidação; eu não dava resposta, afiava a ponta de um palito ou fazia bolas de miolo de pão, a sorrir ou a refletir; e, para tudo dizer, nem dócil nem rebelde à proposta. Sentia-me aturdido. Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como um exemplo da fragilidade das coisas, das afeições, da família...¹³¹

¹³⁰ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 203-204.

¹³¹ ASSIS, *Op. cit.* p. 660.

É interessante observar que a postura de Brás inicialmente é de imediata negação, modificando-se logo depois para uma postura de indiferença, como expressam suas atitudes no momento da conversa, ao fazer *bolas de miolo de pão*, que mostram claramente o seu estado de apatia, muito característico desse “herói entediado”¹³² machadiano, embora ele se diga “aturdido”. Assim, apesar da reação indiferente de Brás, não é imprevisível que ele aceite a proposta de casamento, uma vez que é necessário para lograr o cargo de deputado, pois se sabe que um de seus interesses é o reconhecimento, ser importante perante a sociedade, como uma maneira de realizar o “desejo de colocar o próprio nome para o exterior de si”¹³³.

Dessa maneira, partindo do que foi destacado acerca da problemática de personagens planos estarem associados ao romance romântico por sua pouca densidade humana, por serem mais simples e mais fáceis de identificar, enquanto os personagens redondos estariam relacionados ao romance realista por serem mais concretos e complexos, percebe-se, então, que esses conceitos podem ser relativizados, pois, conforme Croce, “não há natureza nem realidade fora da mente e o artista não necessita preocupar-se com a relação. O ‘realismo’ é (como o romantismo) apenas um pseudoconceito, uma categoria de retórica obsoleta”.¹³⁴

Ademais, a concepção de tipificados também se torna flexível. Ora, se Seixas é um típico leão, um homem gasto, uma “fotografia”, da qual tem na sociedade “vinte originais dessa cópia”¹³⁵ em que basta sair de casa para se deparar com uma figura semelhante, não há por que fazer ideia distinta do personagem machadiano.

Basta recordar das ações (e inações) de Brás Cubas. Torna-se bacharel em Coimbra ainda que fosse “um acadêmico estróina”¹³⁶, retorna ao Brasil, mas não exerce a profissão, vivendo do dinheiro do pai e mais tarde da herança que este lhe deixa. Não apresenta afincos para realizar o seu desejo de reconhecimento, porém toda oportunidade que lhe aparece vem acompanhada de uma tentativa muito lenta, pesada, carregada de indiferença, transparecendo ao leitor que mesmo o seu desejo de nomeada é, ao final, sem relevância. Um típico fanfarrão que gostaria, sem dúvida, de alcançar seu “desejado” reconhecimento, mas o seu cansaço perante a vida e a sociedade, a qual ele despreza, parece refreá-lo, desiludi-lo, ou talvez mostrar que o seu esforço seria demasiado para lograr pouca vantagem, uma vez que considera a humanidade uma miséria, como deixa tão claro no final de suas memórias.

¹³² BAPTISTA, 2008. *Op. cit.*, p. 29.

¹³³ BAPTISTA, 2008. *Op. cit.*, p. 27.

¹³⁴ BENEDETTO, Croce. *Breviário de estética*. Aesthetica in nuce. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 21.

¹³⁵ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 342.

¹³⁶ ASSIS. *Op. cit.*, p. 654.

Assim, embora Alencar seja bastante associado ao romantismo, à ideia de nacionalismo, à localidade, em virtude das suas obras indianistas, é nessa esfera que o autor inicia seu caminho à universalidade.

Primeiramente, porque o cearense cria mitos, como Iracema e Peri, os quais podem se equiparar aos que conhecemos do velho mundo, uma vez que firmam uma identidade. Mais tarde, com seus romances urbanos – conquanto tragam ainda algumas marcas de nacionalidade –, o autor de *Mãe* apresenta, concede maior realce, ao universalismo no sentido do que é humano, ao tratar das paixões do homem, as quais são as molas de suas atitudes e posturas; ou seja, mostra que não trata apenas do homem brasileiro, que se queria firmar, mas coloca em cena o homem de uma nação nova, o qual é guiado pelos sentimentos de qualquer homem, situado em qualquer parte do mundo; contudo, esse seu “universalismo [...] é desvincilhado dos problemas humanos”¹³⁷, de modo que tal aspecto, o universalismo, será um dos motivos para a glorificação de Machado de Assis.

3.1 Uma análise de *Senhora* e seus personagens

Muito se fala e se concede credibilidade a Machado de Assis como sendo o primeiro escritor brasileiro a captar, através de seus personagens, a essência humana, a conseguir exprimir por meio das letras o interior do homem, seus sentimentos e instintos mais profundos. Tal êxito, de fato, não pode ser negado, reconhecendo-se claramente nos romances machadianos esse estudo analítico. Em contrapartida, não se pode negar também o que já vinha sendo realizado antes do escritor carioca.

José de Alencar, por quem Machado de Assis nutria grande admiração, por alguns críticos não é considerado o fundador do romance brasileiro, nem do romance de introspecção, mas, sem dúvida, foi “divulgador e mantenedor”¹³⁸ desse gênero literário, produzindo romances indianistas, históricos, regionais e urbanos, apresentando já em algumas de suas obras uma visão analítica do homem, aspecto que dificilmente reconhecem nos romances alencarinos; porém, é com o autor cearense que a forma romance ganha um caráter

¹³⁷ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e a crítica realista. *Terra roxa e outras terras* – Revista de estudos literários, v.16, set. 2009, p. 6.

¹³⁸ GRIECO, Agrippino. Poetas e prosadores do Brasil. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar – O Guarani, Iracema e Ubirajara*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. VII, p. 111.

mais filosófico, uma vez que “adiciona à cronologia a estrutura da casualidade”¹³⁹, apresentando “uma personagem deteriorando-se ou aperfeiçoando-se em consequência de causas que agem continuamente durante um certo decurso de tempo”¹⁴⁰. Assim, o surgimento de personagens mais aprofundados psicologicamente e complexos ocorria antes de Machado de Assis, como se nota em algumas obras do escritor de *Iracema*, sobretudo nas urbanas. É o que se observa, por exemplo, em *Senhora* (1875), romance que apresenta, além de uma crítica à sociedade e a seus casamentos arranjados, personagens que não podem mais ser chamados apenas de planos, pois oferecem uma maior complexidade em suas estruturas formais. Aurélia e Fernando, o casal principal, oscilam entre a nobreza de caráter e a falha moral, reflexo da sociedade de seu tempo nos salões do Rio de Janeiro.

Roberto Schwarz, em seu livro *Ao vencedor as batatas*, no capítulo “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, tece variadas críticas acerca do romancista cearense, em especial ao romance supracitado.

Conforme o crítico, há em *Senhora* uma “fratura formal”¹⁴¹ em decorrência da inadequação entre forma romanesca, um método europeu, e a matéria, uma realidade que não abarcava as problemáticas representadas, nesse caso se referindo à condição social do Brasil, um país sem uma burguesia consolidada, uma cultura própria, nem mesmo uma independência séria, que oferecesse tema coerente para o mencionado gênero; em suma, como diz o próprio crítico, “importávamos um molde [...] em desacordo com o que a vida brasileira lhe conferia”¹⁴². Essa concepção é um tanto determinista e limitada, uma vez que acredita que somente um país que tem desenvolvimento social, político, cultural e econômico pode produzir romances. Uma problemática que mais tarde será resolvida por Machado de Assis, embora a situação do país não seja muito diferente do que era à época de Alencar, e o gênero literário continuava o mesmo.

Aponta, ainda, Roberto Schwarz, outra falha no romance alencarino. De acordo com o seu pensamento, o escritor cearense comete o erro de apresentar duas realidades, como se houvesse dois núcleos, um que engloba Aurélia, a qual confere um tom romântico à obra, e que parece deslocada, ao ser confrontada com os demais; o outro núcleo, que engloba os personagens de importância secundária, tais como D. Firmina, Sr. Lemos, Eduardo Abreu, Sr.

¹³⁹ Cf. WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Publicações Europa-América: Biblioteca Universitária, 1955, p. 271.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 70.

¹⁴² *Ibidem*, p. 53.

Camargo, Torquato Ribeiro, a família de Seixas, e Adelaide Amaral, para citar alguns, que reflete a cor local¹⁴³, bem como o tom realista. Assim, para Schwarz, Alencar se equivocou, pois se tinha como intuito “nacionalizar o gênero” e firmar a cor local, tal tonalidade deveria ser refletida no núcleo principal do romance, e não designada a um grupo secundário. Desse modo, além de apresentar duas graves falhas, tem um “desfecho [que] estraga o romance”¹⁴⁴.

A censura de Schwarz não se dá em razão somente dessa incongruência nas obras alencarinas, mas também por que o autor de *Til* traz em seus livros personagens abastadas e uma minoria com condições financeiras desfavoráveis, ou tentando uma ascensão, e o problema é que tudo “vícios, virtudes e mazelas admitem-se tranquilamente”¹⁴⁵, ou seja, não há uma recorrência de “relação de assimetrias” e, ainda quando surgem, estes conflitos sociais estão restritos ao grupo secundário. Certo é que não se nota tal conflito em Aurélia, mas não será por esse motivo que a personagem estará limitada a uma simples visão romântica – de personagens planos –, uma vez que traz consigo a complexidade e a densidade humanas.

Assim, para definir um personagem, não se deve estudá-lo apenas em suas generalidades, mas levar em consideração outros aspectos, tais como o caráter, o qual se pode apreender através das ações, em pequenos gestos e a função que esse personagem desempenha na narrativa. Ao se analisar o núcleo secundário do romance de Alencar, conforme Schwarz, é de se concordar, em parte, com as observações do crítico; porém é necessário fazer ressalvas ao se tratar do par protagonista da obra.

3.1.1 O Lemos

Pode-se pensar primeiramente nos personagens secundários, a começar pelo mais rico dentre eles, no sentido de caráter e funcionalidade, bem como por ser um dos que mais aparecem no romance, mas que, geralmente, não lhe é concedida importância: Lemos. O narrador trata de apresentá-lo ao leitor, indicando, com suas características físicas, um pouco de sua personalidade:

Era o senhor Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bonjudo como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa

¹⁴³ Cor local aqui não está relacionada à natureza, à brasilidade, mas a representação de uma espécie, de figuras típicas da sociedade da época, tal como Seixas um “leão”; Lemos, um “oportunista”.

¹⁴⁴ SCHWARZ, 2000. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 42.

vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulância de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azougue.¹⁴⁶

A partir da descrição, algo já se conhece de Lemos, não somente a dimensão física, com seus trejeitos, mas também se tem a noção do seu caráter, declarado pela sua *vivacidade buliçosa* e seus *olhinhos de azougue*, os quais revelam sua inquietude e esperteza, características que se confirmaram durante a narrativa.

Escolhido para ser tutor de Aurélia por falta de opção, uma vez que a menina se encontrava em completa orfandade e ele era o único parente próximo, a relação entre o tio e a sobrinha destoava um pouco da relação que normalmente se esperaria entre um tutor e uma pupila para a época. Lemos de tutor somente tinha o título; Aurélia determinou desde o início que viveria em sua casa e governaria o seu dinheiro; caso Lemos se opusesse, buscaria outro tutor. Diante dessa atitude, o tio resolve aceitar o que impõe a sobrinha, uma vez que “julgou mais prudente não contrariar a vontade da menina [...] Pensava ele que às mulheres ricas e bonitas não faltam protetores de influência”¹⁴⁷.

O papel de Lemos no romance não se resume a esse ponto, a uma mera tutoria. Percebe-se no personagem outra funcionalidade importante para o desenvolvimento da narrativa, ele é um agente da ação¹⁴⁸, representando um antagonista, pois “para que haja conflito, para que a ação se forme, é preciso que apareça uma força antagonista, um obstáculo que impeça a força temática¹⁴⁹ de se desdobrar no microcosmos”¹⁵⁰. Porém, Lemos não se mostra um antagonista no sentido mais amplo e simples que o termo traz – de um personagem que apresenta obstáculos a todo o momento para impedir que o desejo do protagonista se realize –, mas no sentido de um propulsor do conflito que certamente contraria a vontade do personagem principal.

A primeira aparição de Lemos ocorreu quando Aurélia ainda se encontrava em condições financeiras e sociais escassas, e a mãe pedia que a menina ficasse à janela para conseguir um pretendente. Apesar de a ideia não agradar, Aurélia obedecia. Lemos, ao saber que a sobrinha agora frequentava a janela para ficar à vista dos rapazes e, talvez, lograr um marido, de imediato pensa em lucrar diante dessa situação, objetivando conseguir um casamento vantajoso para a sobrinha e alguma vantagem para si: “O Lemos que andava sempre metido na roda dos rapazes, veio a saber da bisca da rua de Santa Tereza. Entendeu o

¹⁴⁶ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ BOURNEUF; OUELLET. *Op. cit.*, p. 214.

¹⁴⁹ Definida por Souriau, a nomenclatura “força temática” corresponde ao protagonista do romance. Cf. BOURNEUF; OUELLET, p. 215.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 215.

árdego velhinho, que em sua qualidade de tio, cabia-lhe um certo direito de primazia sobre esse bem de família”.¹⁵¹

As palavras do narrador que traduzem o pensamento de Lemos mostram o que entende o personagem acerca das relações humanas, uma vez que pensa ser a sobrinha *um bem de família* ao qual ele tinha direito, devido ao parentesco, de usufruir para obter vantagens. Contudo, os planos de Lemos não se concretizaram não apenas pela rejeição de Aurélia, mas também por estar acertada, naquele momento, a união entre Seixas e a moça.

À primeira vista, diante da aparição de Lemos, ainda que este chame a atenção pela descrição tipificada, pode-se pensar que o personagem é de pouca importância; todavia, é este que contribuirá para o desenvolvimento do conflito na narrativa. É Lemos que, ao não se dar por vencido e por acreditar que seria possível haver uma afinidade entre Seixas e Adelaide – já que os dois eram afeitos à sociedade moderna e aos seus costumes –, sugere a ideia do matrimônio de ambos para o pai da menina, Tavares Amaral:

Ao saber que estava justo o casamento da sobrinha, considerou-se o Lemos derrotado em seus planos. Como, porém, era homem que não abandonava facilmente uma boa ideia, cogitou no modo de não perder a partida. A única ideia que lhe ocorreu foi de expediente banal; mas acontece que estes são precisamente os que surtem melhor efeito quando se trata de assuntos que se resolvem pelas conveniências sociais.¹⁵²

Assim, Lemos poderia tirar alguma vantagem com a sobrinha, bem como teria a seu favor certa credibilidade junto à família Amaral por haver concebido a ideia do matrimônio de Adelaide com Seixas.

Desse modo, já se sabia que Seixas não firmaria sua união com Aurélia pela simples condição da moça, principalmente pelo surgimento repentino de uma proposta de matrimônio acompanhada de dote, o que, até então, Aurélia não podia ofertar; porém, o ponto central que contribui para o conflito na narrativa não foi o rompimento da palavra de Seixas – empenhada à protagonista pobre –, nem o fato de trocá-la por outra mulher, mas o fato de casar-se com outra moça visando tão somente ao dote. Pode-se dizer que essa é a mais importante funcionalidade do tutor de Aurélia, pois que a partir da sua intervenção, concebendo a ideia de unir Seixas e Adelaide, é que se tem a força propulsora que colabora para o desenvolvimento do conflito narrativo, uma vez que dado esse acontecimento é que Aurélia, após tomar posse de sua herança, determinará a si própria oferecer um dote ainda maior a Seixas, a fim de testá-lo, confirmando que as escolhas do “leão fluminense” são

¹⁵¹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 237.

¹⁵² *Ibidem*, p. 243.

guiadas pelo interesse, dando início, assim, a sua vingança. Conforme as palavras de Muir, “as qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens”¹⁵³. É o que ocorre com os personagens principais do romance, Lemos, Aurélia e Seixas, uma vez que o caráter do tutor direciona a ação, de certo modo, e tal ação acaba por modificar a história do casal.

Assim, a qualidade que se conhece em Lemos, que o define como um tipo do realismo, resume-se em uma palavra: oportunista, ou aproveitador, e essa sua “qualidade” é que o faz agir em busca de vantagens, o que altera, então, a vida de Aurélia e Seixas, bem como, de certa forma, a postura de ambos diante das circunstâncias.

Guiado pela segunda natureza¹⁵⁴, sem mostrar reflexões ou restrições, o caráter de Lemos se revela a todo o momento como o de um arrivista, sempre observando e buscando, no meio social, uma maneira de conseguir vantagens, de obter favores, apresentando uma visão materialista das relações, bem como uma concepção “determinista do homem”, uma concepção de igualdade – sendo a base dessa igualdade ele mesmo, seu olhar, ou seja, sua concepção dos outros é deduzida a partir de si –, acreditando que o momento influencia na escolha do homem. É o que ocorre inicialmente quando propõe à sobrinha que ele se encarregue de realizar um casamento vantajoso para ela e, obviamente, para ele. Rechaçando Aurélia a ideia do tio e afastando-se deste, o futuro tutor da menina pensa ainda não haver chegado a ocasião em que a sobrinha pudesse compreender a grande vantagem que ele oferecia, uma vez que acreditava em uma

Filosofia prática de extrema simplicidade. Tudo para ele tinha um momento fatal, a ocasião; a grande ciência da vida portanto resumia-se nisto: espiar a ocasião e aproveitá-la. [...]

O que lhe cumpria, a ele Lemos, era espreitá-la durante a transformação, para intervir oportunamente; e dessa vez teria certeza que não falharia o alvo.¹⁵⁵

Lemos não hesita em acreditar que no momento certo comprovará sua *filosofia prática* e determinista, não somente em relação a Aurélia, mas também com relação a Seixas. Quando o leão fluminense se nega inicialmente a aceitar a proposta de Lemos, o tutor insiste e, apesar da resistência de Seixas, retira-se pensando que este, mais tarde, o procurará a fim de aceitar a mesma, pois

¹⁵³ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1975, p. 22.

¹⁵⁴ Ver nota 18.

¹⁵⁵ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 238.

era o velho um espírito otimista, mas à sua maneira: confiava no instinto infalível de que a natureza dotou o bípede social para farejar seu interesse e descobri-lo. [...] Tinha pois como impossível que um moço, em seu perfeito juízo, dirigido por conselho de homem experiente, repelisse a fortuna que de repente lhe entrava pela porta de casa, e casa da rua do Hospício a sessenta mil-réis mensais, para tomá-lo pelo braço e conduzi-lo de carruagem, recostado em fofas almofadas, a um palácio nas Laranjeiras.¹⁵⁶

Lemos desacreditava poder existir alguém guiado por bons sentimentos, capaz de negar uma proposta que envolvesse dinheiro e ascensão social, que não tivesse outro intuito além de lograr vantagens e importância. E, portanto, baseado nesse ponto de vista, mesmo sem ter contato com Aurélia, ele propõe ser o “empresário”¹⁵⁷ do matrimônio da sobrinha com algum bom partido da sociedade fluminense. Do mesmo modo, acreditava ser impossível para Seixas manter a postura inflexível diante da proposta de um dote de cem contos de réis por ele apresentada.

A partir do exposto, é que se compreende o caráter de Lemos, o qual é apresentado e comprovado por meio das suas ações, bem como por meio do que o narrador informa ao leitor. Como já foi mencionado, o tutor está sempre na tentativa de obter vantagens ou mesmo favores nas relações sociais. É guiado também por esse intuito que desperta a ideia em Tavares de Amaral para casar a filha Adelaide com Seixas; e, mais tarde, sendo Aurélia já rica, se dispõe a apresentar a proposta dela a Seixas. Dessa maneira, pode-se aferir que os favores que realiza, ou mesmo uma simples ideia que concede ao outro, não são feitos gratuitamente, mas esperando um retorno, sendo assim o modo de pensar e julgar os demais. Mesmo que não receba de imediato algo em troca, tem para si que o seu “favor” pode lhe servir mais tarde como trunfo, visto que, por menor que seja o seu efeito, servirá sempre como um atributo positivo, uma abertura a um retorno.

Nesse sentido, o personagem apresenta a chamada cor local¹⁵⁸, como bem observa Schwarz, no que concerne à reflexão de um tipo recorrente no meio social da época, ou seja, um oportunista, reverberando as contradições e a mesquinhez do homem e da sociedade, como se confirma no romance. Basta recordar que todas as vezes que Lemos buscou aproximar-se de Aurélia, antes de esta receber a herança, não estava ele visando a restabelecer as relações familiares, pois que Lemos e sua família “tinham faltado quando pobre com a mais trivial caridade”¹⁵⁹, o que mostra que sua proximidade visava a obter proveito, confirmando que suas ações sempre foram bastante articuladas.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 207.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁵⁸ Conforme nota 139.

¹⁵⁹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 253.

A sua ação arquitetada é perceptível, por exemplo, na cena em que Seixas vai à casa do tutor para aceitar a proposta feita dias antes. Quando o informaram de que um moço chamado Seixas o procurava, Lemos ordenou que esperasse, pois “era seu costume sempre que ia tratar de negócio importante, ruminá-lo de antemão para não ser tomado de improviso. Foi o que fez nesse momento”¹⁶⁰. Ademais, na continuidade do trecho supracitado, após o narrador onisciente fornecer tal informação sobre Lemos, o foco narrativo é transferido para o tio de Aurélia, e o leitor é instalado em seus pensamentos, tendo um acesso mais direto às suas intenções:

De que disposição virá o sujeito? Querará sondar-me a respeito da noiva, desconfiado de que lhe pretendo impingir alguma carcaça? Ah! ah! por este lado não há perigo. Terá intenção de regatear? A menina não se importa de chegar até os duzentos e aposto que se for preciso vai por aí fora, que isso de mulher, o dinheiro faz-lhe cócegas. Mas eu é que não estou pelos autos! Seguro-me nos cem, que daí não me arrancam. Quando muito uns vinte de quebra para o enxoval e mais nem um real!¹⁶¹

O intuito de Lemos, ao pedir que Seixas o aguardasse, é apenas para poder arquitetar, antes da conversa, o que dizer, e decidir como se posicionar em cada um dos rumos a que a negociação poderia levá-los. Pensa, inicialmente, com qual determinação Seixas vem até ele e, a partir desse pensamento, traça as possibilidades do diálogo e, para cada uma dessas possibilidades, uma resposta já pronta. É interessante observar que em presença de Seixas, Lemos finge não se lembrar do rapaz, a fim de continuar verificando as inclinações do moço, através de sua fisionomia, de seu semblante, bem como para conceder uma falta de importância ao assunto que teria tratado com ele, Seixas, três dias atrás:

- O senhor deseja falar-me? perguntou.
- Já se não recorda de mim? perguntou Seixas inquieto.
- Tenho uma lembrança vaga. O senhor não me é de todo estranho!
- Não há três dias estivemos juntos, tornou Seixas; é verdade que pela primeira vez.
- Há três dias?...

E Lemos fez semblante de recordar-se.

Desde que entrara, Seixas mostrava em sua fisionomia, como em suas maneiras, um constrangimento que não era natural ao seu caráter. Parecia lutar contra uma força interior que o demovia da resolução tomada; mas se não podia subtrair-se a esses rebates, dominava-se bastante para subjugar-los à necessidade.

O esquecimento de Lemos porém veio abalar aquela firmeza momentânea; no semblante do moço pintou-se imediatamente a vacilação do espírito. Não escapou essa alteração ao velho, que recostando-se na cadeira a jeito de olhar seu interlocutor de meio perfil, desfez-se em exclamações de surpresa:

- Ora!... O Sr. Seixas!... Meu amigo, desculpe! [...].¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 208.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 208-209.

Ora, Lemos sabia que se tratava de Fernando Seixas e não estava esquecido do rapaz, pois, como ficou comprovado pelos seus pensamentos, já havia arquitetado inclusive o que dizer durante o diálogo que iriam travar. Desse modo, percebe-se que as atitudes do personagem revelam, mais uma vez, a sua ausência de espontaneidade, de naturalidade, mostrando seu caráter dissimulado, salientado pela sua plasticidade e teor encenativo, o que se observa não somente nas encenações de Lemos, as quais o revelam, mas também nos seus trejeitos teatralizados, melhor dizendo, em seus modos de pessoa caricata, fortalecendo e desvendando, ainda que o personagem tente disfarçar, seu oportunismo:

As “personagens de costume” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio em suma de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve o seu apogeu, e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos.¹⁶³

Assim, mesmo sendo típico, caricato e inalterável, como normalmente encontramos nos romances de costume, não falta a Lemos o caráter humano e verossímil, pois embora seja pouco denso ou raso do ponto de vista psicológico, uma vez que o narrador não o analisa intensamente, o personagem não deixa de se aproximar do homem prosaico, preocupado com sua individualidade, que se costuma encontrar cotidianamente, comprovando que o fato de não ser bastante complexo do ponto de vista da análise, não anula a possibilidade de verossimilhança, pois revela densidade humana por meio de seus pensamentos e atitudes.

3.1.2 Seixas: de personagem oportunista a personagem regenerado

Com o projeto literário e nacionalizador que tinha em mente, era de se esperar que o autor de *Lucíola* trouxesse em seus romances heróis “talhados para as grandezas”¹⁶⁴, como afirmou Cavalcanti Proença, pois a nova nação “não poderia servir de palco a heroizinhos cotidianos, de vidinhas domésticas e sem relevo”¹⁶⁵. Contudo, é necessário fazer ressalvas acerca dessa ideia, uma vez que há em alguns romances alencarinos personagens que se

¹⁶³ CANDIDO, 2009. *Op. cit.*, p. 61-62.

¹⁶⁴ PROENÇA. *Op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

apresentam sem nenhuma característica própria dos heróis; mostram-se antes como homens prosaicos, o que rompe com a concepção de herói generalizada de que trata Cavalcanti Proença. É o que se pode perceber, por exemplo, em Fernando Seixas. Conforme Antonio Candido, Seixas pode ser classificado como personagem simultâneo, pois ele é um dos personagens de Alencar em que o “bem e o mal perdem praticamente esta conotação simplista para darem lugar à humaníssima complexidade com que agem”¹⁶⁶, ou seja, características pouco heroicas. Seixas apresenta aspectos que o aproximam de Lemos, como o caráter oportunista e a aceitação da segunda natureza.

Fernando é um personagem que carrega em si a chamada cor local, tal qual Lemos, representando um tipo da sociedade¹⁶⁷. Nele se reflete o típico leão – como eram conhecidos os mancebos da época, voltados aos luxos e divertimentos da corte –, almejando ascensão social, deixando-se modelar facilmente pelas convenções, agindo de acordo com o que lhe fosse conveniente. Nesse sentido, do começo até meados do romance, há várias passagens da narrativa em que se concede ênfase ao caráter do personagem como esse homem tipicamente maleável, que age de acordo com as convenções, sem refletir sobre as mesmas:

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível de cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.

Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade.

Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite escândalo.¹⁶⁸

Sendo coerente com seu caráter de homem gasto, Seixas é um dos personagens alencarino que enxerga “a sociedade brasileira como um campo de concorrência pela felicidade e bem estar”¹⁶⁹, apresentando uma postura semelhante à de Lemos. Dessa forma, Fernando beira o oportunismo, do qual se tem conhecimento por meio do acesso do leitor aos pensamentos do personagem, acompanhando seus conflitos interiores, sentimentos e intenções, pois “os projetos de Seixas se resumem a fugir de qualquer casamento que possa significar reclusão no espaço doméstico e privação material; e a ambicionar um dote matrimonial que lhe permita arranjar-se financeiramente”¹⁷⁰.

¹⁶⁶ CANDIDO, 1977. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁷ Cf. BALZAC, Honoré. História, sociedade, romance. In: ACÍZELO, Roberto. *Uma ideia moderna de literatura - Textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó, SC: Argos 2011, p. 389.

¹⁶⁸ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁹ CANDIDO, 1977. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁰ PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1988, p. 86.

Pode-se observar, a partir do exposto, que Seixas apresenta características típicas de um aproveitador, uma vez que compreende que as relações sociais, sobretudo o casamento, são uma maneira de ascender socialmente. Assim, é seguindo esse seu modo de entender as relações em sociedade que “transita” entre as pretendentes. Abandona Aurélia para unir-se a Adelaide Amaral, visando ao dote e uma pequena ascensão, bem como para livrar-se da responsabilidade de casar com uma moça pobre; em seguida rompe com Adelaide, comprometendo-se com uma mulher desconhecida, objetivando, agora, o dote de cem contos de réis, e uma ascensão ainda maior. É o que se pode observar e confirmar, quanto aos seus interesses de crescer socialmente, por meio da introspecção do personagem. Ora, Seixas repreende-se a si próprio após refletir sobre sua união com Aurélia, mesmo lhe nutrindo algum sentimento, uma vez que, para ele, o importante e interessante seria uma união que viesse acompanhada da ascensão financeira: “Quando Seixas convenceu-se de que não podia casar-se com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido do casamento”¹⁷¹. Partindo do exposto, percebe-se claramente no romance de Alencar a representação dos “[...] conflitos interiores de suas protagonistas, divididas entre o coração e a consciência, entre as suas inclinações pessoais e as convenções sociais [...], criando uma narrativa essencialmente dramática e psicologicamente realista”¹⁷².

Não somente em relação a Aurélia, Seixas revela seu caráter interesseiro e egocêntrico. Ele se censura pela sua imprudência, em permitir que sua paixão por uma moça pobre, de algum modo, pusesse termo a seus projetos, bem como à vida galante que ostentava, mas também avalia, criticamente, o matrimônio com Adelaide Amaral:

Calculou os encargos materiais a que ia sujeitar-se para montar casa, e mantê-la com decência. Lembrou-se quanto avulta a despesa com o vestuário duma senhora que frequenta a sociedade; e reconheceu que suas posses não lhe permitiam por enquanto o casamento com uma moça bonita e elegante, naturalmente inclinada ao luxo [...]. Encerrar-se no obscuro, mas doce conchego doméstico; viver das afeições plácidas e íntimas; dedicar-se a formar uma família, onde se revivam e multipliquem as almas que uniu o amor conjugal; essa felicidade suprema não a compreendia Seixas. O casamento, visto por este prisma, aparecia-lhe como um degredo, que inspirava-lhe indefinível terror. Jamais poderia viver longe da sociedade, retirado desse mundo elegante que era sua pátria, e o berço de sua alma. As naturezas superiores obedecem a uma força recôndita. É a predestinação. Uns a têm para a glória, outros para o dinheiro; a dele era essa, a galanteria.¹⁷³

¹⁷¹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁷² GUARDINI. *Op. cit.*, p. 72.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 244.

É importante observar que o mundo interior do personagem se mostra como um campo de conflitos íntimos, de contradições psicológicas. Embora nutra sentimentos por Aurélia, deseja livrar-se do enlace matrimonial, ao passo que se revolta com a ideia de romper com a promessa de união. Com Adelaide também se observa o mesmo conflito, ou melhor, uma dubiedade, pois que decide se casar tendo por interesse o dote e o pretexto de isentar-se da obrigação de unir-se a Aurélia. Porém, após avaliar as vantagens e desvantagens, Seixas já busca uma maneira de conseguir livrar-se, também, da nova responsabilidade:

[...] começava a sentir o peso do novo jugo a que se havia submetido. O casamento, desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre. [...] A promessa feita ao pai de Adelaide era explícita e formal. Em caso algum Seixas se animaria a negá-la, e faltar desgarradamente à sua palavra; mas como não se obrigara a realizar o casamento em prazo fixo, esperava do tempo, que é grande resolvente, uma emergência feliz que o libertasse.¹⁷⁴

Observa-se no romance alencarino uma abordagem muito clara de cunho psicológico, uma vez que o leitor tem acesso aos conflitos interiores de Fernando Seixas, aos seus pensamentos, sentimentos, medos, interesses e intenções, os quais são desvendados através do narrador onisciente, permitindo que se conheçam as razões que motivam sua conduta, bem como pelas mudanças de foco, passando da terceira pessoa para a primeira, mostrando que, como se verá mais tarde com os romances realistas de introspecção, “a ação nunca vale por si, pelo que exprime de vontade consciente e firme, mas pelo que exprime das regiões mais subterrâneas do homem, pelo que pode coordenar seu subconsciente”¹⁷⁵.

Nesse sentido, tendo acesso ao interior de Seixas, pode-se dizer que o personagem tem suas relações baseadas na segunda natureza, acatando assim as convenções, que até lhe favorecem, uma vez que estas não se mostram totalmente contrárias às suas volições, mas conferem razoabilidade as suas atitudes. Ademais, como já foi mencionado, o comportamento oportunista de Seixas assemelha-se ao de Lemos, pois ambos os personagens, cada um a seu modo, visam à ascensão através das relações em sociedade. Vale ressaltar, contudo, que Seixas difere do tutor de Aurélia ao sofrer uma regeneração, ao passo que Lemos não se modifica.

Assim, a mudança do comportamento e do caráter de Seixas na narrativa ocasiona uma alteração de conceituação do ser fictício. Não é um grave equívoco que um personagem se desloque da condição de plano para a condição de esférico, todavia, para que não se perca a

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁵ MONTENEGRO, Olívio. O romance psicológico. In: *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953, p. 102.

verossimilhança, é necessário que essa alteração, acompanhada pelo leitor, seja realizada como um processo e não de modo repentino; nesse sentido, em decorrência da condução do narrador ao mostrar a rápida modificação do personagem, o romance alencarino perde sua força realista, bem como o seu personagem perde esse caráter real, uma vez que se divide em dois caracteres bastante distintos.

Seixas se apresenta inicialmente, como já foi mencionado, como um homem gasto da sociedade, que enxerga nas relações sociais uma maneira de ascender socialmente e ajudar sua família, ajuda que ele poderia ter dado, e situação que poderia ser modificada com alguns meses de economia; mas o leão fluminense se nega a realizar essas privações que comprometeriam a galanteria social, pois que seria um “aniquilamento do eu”¹⁷⁶ renunciar a ela, reconhecendo-se, assim, incapaz de realizar tal atitude. A problemática está, portanto, no fato de muita ênfase ser concedida, no início da narrativa, à inclinação do caráter de Seixas para os luxos, para a valorização da aparência e para as galanterias, aspectos importantes para a sociedade, inclinação esta que se confirmava com frequência pelas atitudes e pelos pensamentos do personagem; desse modo, vale salientar, que não seria inverossímil a mudança de Seixas, mas sim a sua súbita mudança.

Com a repentina transformação de seu comportamento, tem-se a impressão de haver no romance dois personagens. Um no início da narrativa, que é o homem gasto e possuidor de traços arrivistas; o outro, que se apresenta do meio para o final do romance, já regenerado, que apesar de ter alcançado todo o luxo que gostaria de ostentar, se nega a usufruí-lo, nem mostra sofrimento com a situação de estar tão próximo de tudo que gostaria de ter e não desfrutar tais bens, concentrando-se apenas em conseguir reaver sua pessoa e sua liberdade vendidas, prescindindo, inclusive, da sua importância perante a sociedade.

Dessa maneira, o personagem se apresenta incongruente para o leitor, pois não há um processo, um decurso regenerativo, uma vez que Seixas mostra-se transformado no dia seguinte à noite de núpcias, dia em que Aurélia revela a real condição de cada um deles. Alencar foge, portanto, do que conceitua Antonio Candido de verossimilhança interna literária:

O que julgamos inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, incoerente, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto o funcionamento das personagens, depende dum

¹⁷⁶ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 244.

critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes.¹⁷⁷

Assim, é complicado para o leitor aceitar como verdadeira a transformação pela qual passa Seixas, pois o rompimento parece contraditório com todo o comportamento e pensamentos do personagem dos quais se tinha conhecimento anteriormente, pois o que “importa é o que haja de unidade espiritual – a verossimilhança íntima”¹⁷⁸, e a alteração do personagem impossibilita que se confirme essa coerência da sua natureza, pois embora o personagem possa “‘reformatar-se’ de subido, violando com isso a forma repetitiva no interesse da progressão silogística”¹⁷⁹, terá geralmente como perda a verossimilhança da obra, rompendo com a lógica dos desenvolvimentos dos fatos.

É certo que a vingança de Aurélia, com toda a sua carga de humilhação, poderia sim, ao ferir o orgulho de Fernando, regenerá-lo, o que não soa inverossímil, mas o personagem parece não sofrer ao renunciar aos luxos que tanto lhe apraziam. Por mais que habite uma mansão nas Laranjeiras, tenha a sua disposição um carro, todo um enxoval da mais alta qualidade, não necessitando de trabalho para manter a vida luxuosa que desejara, renega todos esses benefícios de modo um pouco insensível e indiferente. O seu sofrimento está mais relacionado às humilhações que Aurélia o faz passar, ou ao próprio sentimento que nutria por ela. Talvez, a solução para que o romance ganhasse mais em verossimilhança, fazendo-se mais coerente com o seu início, fosse, sim, a regeneração de Seixas, porém sendo apresentado esse processo aos poucos, uma vez que “numa obra de arte literária, a ‘motivação’ deve intensificar a ‘ilusão da realidade’, que vem a ser, afinal, a sua função artística. A motivação ‘realista’ é um artifício artístico. Em arte, parecer é ainda mais importante do que ser”¹⁸⁰.

Seria relevante, pois, para fortalecer a ideia de realidade, que Seixas se regenerasse ou não, ou que sua revivificação fosse mais coerente com o real, ocorrendo aos poucos, mostrando seus sofrimentos e sacrifícios durante sua reparação.

Nesse sentido, é válido abordar em Seixas a sua classificação, conforme a divisão de Forster acerca dos seres fictícios, quanto a ser plano ou redondo. Contudo, é de se ressaltar a dificuldade de aproximar Fernando de um desses conceitos, tendo em vista a sua dubiedade e sua modificação de caráter no romance.

¹⁷⁷ CANDIDO, 2009. *Op. cit.*, p. 76-77.

¹⁷⁸ MONTENEGRO. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁹ BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1931 e 1953, p. 133.

¹⁸⁰ WELLEK; WARREN, 1955. *Op. cit.*, p. 275.

Conforme Forster, o personagem plano não se altera com as circunstâncias¹⁸¹, mas permanece o mesmo, e esse não é o caso de Seixas, uma vez que, como já foi exposto, depois de unir-se a Aurélia, o personagem apresenta uma completa mudança de postura e de caráter, rompendo assim com a definição de personagem plano. Complicada também seria sua classificação quanto à ideia de personagem esférico, pois que, seguindo o pensamento do crítico, tal personagem “é capaz de nos surpreender de maneira convincente”, o que não ocorre com Seixas, pois quando nos surpreende, torna-se inverossímil. Qual o leitor que, tendo acesso ao interior de Seixas, conhecendo as intenções do personagem, se surpreenderia com suas trocas de pretendentes e sua vontade de livrar-se dos encargos matrimoniais ao perceber que teria de renunciar à vida elegante que ele dizia ser a sua pátria? Nesse ponto, Seixas não surpreende. Não surpreende no contexto romanesco, nem apresenta uma atitude que o leitor pensasse ser fora do comum a ponto de causar surpresa. Surpreende a sua mudança repentina, como já foi mencionado; porém, tal surpresa não o respalda como personagem redondo, uma vez que é nesse aspecto que perde em realidade e, conseqüentemente, em densidade humana.

Assim, partindo do que foi mencionado, percebe-se a fragilidade da classificação concedida aos personagens, uma vez que, em alguns romances, as figuras fictícias não se enquadram literalmente em tais classificações, por abarcarem características não apenas de uma categoria, mas de ambas (no caso, a categoria de plano e redondo). Ademais, nota-se, ainda, a fragilidade da condução narrativa que ao apresentar repentinamente a mudança pela qual passa Fernando Seixas, torna o personagem um tanto inverossímil, enfraquecendo a atmosfera realista do romance.

3.1.3 Aurélia: não tão romântica

A frase inicial¹⁸² de *Senhora* é carregada de uma noção bastante romântica acerca da protagonista. A personagem alencarina surge envolta das concepções do ideal de mulher do romantismo, uma vez que Aurélia não é mais uma entre tantas moças bonitas da Corte; é ela “a rainha dos salões”, “a deusa dos bailes”, “a musa dos poetas”, “o ídolo dos noivos”¹⁸³. Sua perfeição abarca não somente o ideal de beleza, mas também de bondade e pureza românticos. O primeiro capítulo da obra é destinado a apresentar Aurélia Camargo não muito

¹⁸¹ Cf. Forster, p. 92.

¹⁸² “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela”. Cf. ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 182.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 182.

em seu aspecto físico, mas principalmente em relação ao seu caráter inconformado e revoltado quanto às práticas sociais. Antes de se tornar a rainha dos salões fluminenses, Aurélia era uma moça pobre, que vivia humildemente com a mãe e o irmão, de modo abnegado, conformado com a sua condição.

Ao tornar-se a mais nova e formosa milionária do Rio de Janeiro, ao receber a herança de seu avô, o narrador informa que

A riqueza, que lhe sobreveio inesperada, erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio, operou em Aurélia rápida transformação; não foi, porém, no caráter, nem nos sentimentos que se deu a revolução; estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude, se assim nos podemos exprimir, dessa alma perante a sociedade.¹⁸⁴

É observando essa não alteração do caráter de Aurélia, o seu tom superior às mesquinhas e à pequenez dos demais personagens, os quais de alguma forma se mostram modeláveis, sem princípios, orientando-se pelas riquezas e pelos jogos de favores, que Schwarz pode mostrar como a protagonista destoa em meio a uma sociedade pautada no interesse, na aparência, na valorização materialista e das posições sociais. Para o crítico, a personagem representa, assim, outra realidade, de modo que a ficção realista de Alencar perde força. Schwarz aponta ainda como falha na personagem alencarina a “falta [de] complexidade a seus polos. A riqueza fica reduzida a um problema de virtude e corrupção”¹⁸⁵. É certo que todo o romance se delimita a abordar a perversão do homem em face da riqueza, mas não se pode negar a ausência de um caráter dúbio e contraditório de Aurélia que não concedesse complexidade à personagem.

Apesar de ter por essência a bondade e a pureza, de acordo com a tendência romântica, a heroína, ao tornar-se milionária, não rejeita a possibilidade de vingar-se de Seixas, e assim “arquiteta e executa seus projetos”¹⁸⁶ de reparação. É válido recordar que não é somente em relação a Fernando que a protagonista revela seu caráter calculista, mas também em relação a Lemos, mais precisamente em razão da carta que o tio lhe enviara, quando Aurélia ainda era uma moça pobre, dispondo-se a empresariar as relações da sobrinha, a fim de obter vantagens. Assim, a protagonista também se vinga, de certo modo, do seu tutor, não de uma forma direta, mas de uma maneira “dissimulada”: “De primeiro impulso, Aurélia pensou em revoltar-se contra essa nomeação, mostrando ao juiz a infame carta que lhe

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹⁸⁵ SCHWARZ, 2000. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁶ DE MARCO, Valéria. As mulheres fundadoras de Alencar. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990, p. 82.

escrevera o tio; mas além de repugnar-lhe o escândalo, sorriu-lhe a ideia de ter um tutor a quem dominasse”¹⁸⁷.

Embora apresente os ideais de beleza, pureza, bondade e sensibilidade das heroínas românticas, Aurélia já mostra traços de uma personagem não tão bem contornada, ou melhor dizendo, que não se limita a uma qualidade como as personagens planas. Ora, encontrando-se rica, Aurélia se utiliza da sua nova condição para comprar o marido que deseja – aderindo a um costume da sociedade que condena –, a fim de vingar-se; com o tio, a personagem não se vale de disfarces, deixando claro que o governo de seus bens pertence somente a ela, de modo que o papel de tutor que Lemos tanto ambicionava é frustrado, cabendo-lhe apenas o título de protetor, sem, no entanto, sê-lo de fato, pois a moça podia dominá-lo, “por entender que [a] carta seria uma prova irrefutável de condenação e que, possuidora de tão importante trunfo, passaria a ter esse senhor como refém e, inevitavelmente, como seu aliado”¹⁸⁸.

Observa-se, assim, que nas circunstâncias mais sinuosas e delicadas em que a sensibilidade, o sentimento e o orgulho ferido de Aurélia poderiam aflorar, dando ênfase ao seu caráter até então romântico, os mesmos não se confirmam, não vêm à tona, mas são suplantados pelo seu desejo de vingança que faz com que esses seus sentimentos sejam abafados. Apresenta assim a personagem uma atitude um tanto diversa, pois não age baseada em sentimentalismos, mas se orienta friamente, sufocando seus ímpetos de revolta – que também a vingariam, mas de modo rápido e imediato –, antepondo uma vingança que tem certa permanência e durabilidade. Nesse sentido, a percepção que se tem de Aurélia como típica heroína romântica, pode-se dizer, ganha novo ângulo, novo relevo, mostrando-a como portadora de maior densidade humana, portadora de uma capacidade para encobrir suas fraquezas e sentimentos, revelando então frieza; em outras palavras, a personagem domina os impulsos, apresentando certa insensibilidade, ainda que seja dissimulada, a qual se nota em suas feições, como se pode aferir na seguinte passagem:

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.¹⁸⁹

¹⁸⁷ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 253.

¹⁸⁸ MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 88.

¹⁸⁹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 191.

É nesse ponto que reside a complexidade de Aurélia, no seu caráter contraditório e dúbio, uma vez que a personagem reúne em si ao mesmo tempo a sensibilidade e, quando a situação exige, a supressão dessa instância, agindo estrategicamente; bem como se porta de forma ambígua ao nutrir intenso sentimento por Seixas, mas não renuncia à oportunidade de humilhá-lo e fazê-lo sofrer, ainda que também padeça com o casamento de aparências por ela articulado, apresentando “um estranho recalque sádico-masquista que dá músculo e relevo”¹⁹⁰ ao romance e, sobretudo, à protagonista. Assim, apesar das variadas críticas dirigidas ao autor cearense e aos seus personagens, Américo Valério surpreende ao afirmar que

Alencar é, antes de tudo, genuíno psicológico freudiano [...] não só devassou, em alto coeficiente psicológico freudiano [...] os caprichos, tiques, segredos e pecados da consciência e espírito femininos, como esquadrinhou os temperamentos humanos, em vários de seus trabalhos. Erram os que encaram, em sua obra definitiva, a imaginação apenas luxuriante.¹⁹¹

Nota-se que Aurélia é uma personagem problemática, com desencontros psicológicos, típica do romance moderno. Seu embate com o mundo se centra na sua posição contrária ao que ditam as convenções sociais, pois, na sua perspectiva, tais convencionalismos rebaixam os homens. Nesse sentido, pode-se pensar que, diante do modo pelo qual a protagonista compreende a sociedade, ela mesma não se rebaixaria, nem se permitiria guiar pelas convenções; contudo, ao tratar de seus interesses, de concretizar seus projetos, Aurélia acata as normas sociais, o que concede importância aos desejos individuais da personagem, os quais mostram força, fazendo com que a protagonista aceite as convenções outrora rejeitadas por ela, não somente por ter cedido ao casamento por conveniência, mas também no sentido de portar-se, vestir-se, segundo as regras que uma pessoa de sua classe deve obedecer:

- A riqueza também tem sua decência. Casou-se com uma milionária, é preciso sujeitar-se aos ônus da posição. Os pobres pensam que só temos gozos e delícias; e mal sabem a servidão que nos impõe esta gleba dourada. Incomoda-lhe andar de carro? E a mim não me tortura este luxo que me cerca? Há cilício de clina que se compare a estes cilícios de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembra, que aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos que esses trapos?¹⁹²

¹⁹⁰ CANDIDO, 1977. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁹¹ VALÉRIO, Américo. *José de Alencar (freudiano)*. Rio de Janeiro: Tipografia Aurora – H. Santiago, 1931, p. 94 e 189.

¹⁹² ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 276.

É revelado, dessa maneira, um princípio de dualidade da personagem, uma vez que repudia, escarnece e ironiza, frequentemente, os demais por se deixarem governar por essas normas, que subvertem os valores, mas ao tratar dos seus interesses pessoais, Aurélia se adequa às convenções, ainda que as utilize apenas como um meio temporário para realizar seus planos. É, pode-se dizer, um conflito entre a primeira e a segunda natureza, em que aquela, representando a essência e a vontade pura do homem se rende a esta última, a fim de realizar seus objetivos, uma vez que o mundo se tornou indiferente às suas vontades. Desse modo, essa ambiguidade mostra que Aurélia se distancia do conceito de personagem plano, aproximando-se do conceito de personagem esférico, pois que foge aos seus princípios, a fim de alcançar seus interesses, mostrando-se capaz de surpreender.

À luz de seu desejo particular, a protagonista sustenta um casamento de aparência, com o qual o casal sofre, embora na visão das pessoas, a união de Aurélia e Seixas se configure perfeita. Vale ressaltar que essa ilusão muito colabora para que ambos suportem a situação em que se encontram, pois somente o casal protagonista sabe que por trás dessa configuração apolínea, do casamento exemplar e harmônico, que “não houve quem não invejasse a felicidade do par formoso que Deus havia acumulado de todos os dons”¹⁹³, reina uma tensão entre uma mulher que deseja vingar-se e um homem que, já resignado ao seu papel de propriedade, de objeto, mostra-se obediente como um escravo e apático diante das atitudes humilhantes de sua dona.

Pode-se dizer que Aurélia também é uma representante da cor local, embora Schwarz afirme que a mesma no romance alencarino é introduzida pelos personagens secundários. Ora a heroína apresenta inicialmente a realidade de uma família pobre; em seguida, a realidade no outro extremo, o da riqueza, de modo que não é coerente dizer que a personagem não traz em si a cor local por não mostrar contradições, assimetrias sociais, uma vez que esses conceitos não estão obrigatoriamente conectados. Desse modo, é possível aproximar Aurélia do conceito de cor local por ser, também, um tipo da sociedade, pois representa a nova milionária da corte, que é cobiçada por todos.

Partindo do exposto, é notável que o surgimento de personagens mais humanos ocorrera já no romantismo com José de Alencar. Aurélia e Seixas, ou mesmo Lemos, são mais verossímeis, se mostram passíveis de certa análise psicológica, em razão da profundidade e da densidade humana que apresentam. Não são personagens marcadamente bons ou maus; ainda que se mostrem como tipos, representando uma espécie social, fogem à concepção plana, no

¹⁹³ *Ibidem*, p. 295.

sentido de apresentarem durante toda a narrativa uma só postura; em suma, mostram densidade humana por agirem como à situação convém, guiados por interesses íntimos e pessoais, de modo que “[...] a concepção psicológica, subjacente às personagens de Alencar, apresenta uma surpreendente complexidade, muito distante de sua esquematização superficial¹⁹⁴”.

Assim, os personagens do romance alencarino analisado não são tão românticos, a ponto de estarem um pouco acima do homem comum e sendo quase incomparáveis com esse homem; mas são, antes, portadores de vícios, virtudes, angústia, medo, rancor e orgulho, sentimentos comuns a todos.

3.2 Considerações acerca do narrador alencarino no romance *Senhora*

Um dos preceitos estabelecidos pela estética realista para que uma obra literária seja verossímil é a utilização de uma narrativa objetiva e imparcial, sem atribuições de valores e julgamentos, buscando a ausência de intromissões do narrador e do autor, os quais devem funcionar como “cientistas sociais”, a fim de garantir uma maior veracidade à obra. Atribui-se, então, autonomia à narrativa, como se o romance fosse narrado por si mesmo, pois o realismo

[...] deveria dar uma representação verdadeira do mundo real; deveria, portanto, estudar a vida contemporânea e seus costumes pela observação meticulosa e pela análise profunda. E deveria fazê-la desapaixonadamente, impessoalmente, objetivamente.¹⁹⁵

Uma das vantagens da narrativa objetiva preconizada pela estética realista é a possibilidade de o personagem se apresentar, de ir se desvendando, à medida que se põem em cena suas ações, livres da supremacia do narrador. Conforme Bourneuf e Ouellet,

Desde a Antiguidade, nos encontramos em presença de duas concepções da narrativa que se confrontarão no decurso do século XX: num caso, o narrador, conhecendo tudo, o interior e o exterior, o ausente e o presente, não hesita em invadir a narrativa, pregando sermões, formulando juízos, resumindo uma parte da história, em suma, dizendo o que se deve pensar de tudo; no segundo caso, esforça-se por não aparecer, por fazer esquecer que se trata de uma narrativa. No primeiro caso, ele conta; no segundo, mostra.¹⁹⁶

¹⁹⁴ LEITE. *Op. cit.*, p. 159.

¹⁹⁵ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 201.

¹⁹⁶ BOURNEUF; OUELLET. *Op. cit.*, p. 108-109.

Nesse contexto, pensando em *Senhora*, percebe-se que a narrativa presente no romance une os dois métodos de narrar apontados por Bourneuf e Ouellet. O narrador da obra alencarina não é de todo imparcial durante o enredo, uma vez que atribui, em alguns momentos, juízo de valor aos personagens e sabe de seus sentimentos e pensamentos; todavia, a narrativa também não está totalmente presa à sua perspectiva, não estando o leitor refém do seu olhar, nem do olhar de determinado personagem, de modo que esse leitor do romance usufrui uma liberdade interpretativa dos fatos e das circunstâncias, pois que estes são mostrados de forma objetiva.

Tal afirmativa pode suscitar dúvidas e questionamentos, uma vez que o narrador conta a história do modo como ele a vê e a compreende, estando o leitor, dessa maneira, tolhido a esse ponto de vista; contudo, o romance de Alencar não se limita a narrar os acontecimentos, já que enriquece o percurso narrativo com dramatização. Assim, tal artifício empregado pelo autor cearense se coaduna com o pensamento de Percy Lubbock, segundo o qual,

na história que é declaradamente a narrativa de alguém, existe uma fraqueza inerente, a saber, a impossibilidade de uma cena de verdadeiro drama. No drama verdadeiro, ninguém relata a cena, ela *aparece*, é constituída pelo da ocasião, pelas falas e pelo procedimento das pessoas. Quando uma dessas pessoas se põe a narrar a cena, os efeitos logo se misturam e confundem, pois sua contribuição à cena tem uma qualidade diferente da do resto; carece da mesma nitidez e do mesmo viço; não intervém com uma nota nova e inesperada. É possível disfarçar essa falha e, como tudo o mais em todo ofício, é possível transformá-la num efeito certo e positivo conforme a história e conforme a sua intenção; mas ela está sempre lá, e significa que o efeito pleno e sem mistura do drama é negado à história rigidamente contada do ponto de vista de um dos atores. Quando, porém, esse ponto de vista é mantido da maneira que descrevi, quando se permite ao autor afastar-se dele em silêncio, deixando o ator desempenhar o seu papel, o drama verdadeiro – ou qualquer coisa tão parecida com ele que passe por um drama verdadeiro – é sempre possível; nele se juntam todas as figuras da cena, e nenhuma se encontra mais perto do que a outra.
197

Sabe-se que a história de Aurélia e Seixas é uma narração que “vem de pessoa que recebeu diretamente [...] a confiança dos principais atores”¹⁹⁸ e a transformou em romance. No livro, porém, não há somente um narrador que conta a história do casal, que oferece ao leitor o resumo dos acontecimentos passados, concedendo maior importância e certa supremacia ao seu ponto de vista; mas, como bem nota Percy Lubbock, o autor, ou melhor, o narrador do romance analisado, se afasta, silencia, pondo em cena diretamente os

¹⁹⁷ LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 161.

¹⁹⁸ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 181.

personagens, os quais falam por si, de modo que se concede credibilidade ao ponto de vista do leitor, bem como ao do narrador, que comprova o que conta por meio da cena. Vale ressaltar ainda que há momentos de encenação em que a voz do narrador aparece para informar acerca do semblante, do gesto, do tom de voz dos personagens, ou mesmo do que se passa na interioridade destes – lembrando-se aqui da onisciência do narrador, da sua perspectiva interna e externa –, mas esses esclarecimentos não limitam a perspectiva do leitor, pois que este volta sua atenção para o diálogo vivo, como no exemplo:

- Porventura, pergunto-lhe eu, será agradável a uma senhora ter um marido que serve de tema à risota dos criados, e passa por trancar o sabonete? E veja quanto se desmandam, que já chegaram aos meus ouvidos os chascos dessa gente.

- Compreendo que se ofenda com isso o seu orgulho. Mas há um remédio; deixar que roubem esses objetos, ou dá-los a qualquer pretexto, contanto que eu não me sirva deles.

Aurélia fez um gesto de impaciência.

- Não contesto-lhe o direito que pretende haver sobre o que chama sua alma e seu caráter. Ideou este meio engenhoso de contrariar-me; não lhe roubarei o prazer; mas se deseja saber o que penso...

- Tenho até o maior empenho. Sua opinião é para mim como um farol; indica-me o parcel.

- O que não impediu seu naufrágio. Mas não gastemos o tempo com epigramas. Que necessidades temos nós destes trocadilhos de palavras, quando somos a sátira viva um do outro? Há neste mundo certos pecadores que depois de obtidos os meios de gozar da vida, arranjam umas duas virtudes de aparato, com que negociam a absolvição e se dispensam assim de restituir a alma a Deus.

O aspecto de Seixas denunciava a cólera que sublevava-se em sua alma e não tardava a prorromper. Mas desta vez ainda conseguiu domar a revolta de seus brios:

- Acabe.

- Já tinha acabado. Mas, para satisfazê-lo, aí vai o ponto do *i*; sua economia e sobriedade são do número daquelas virtudes oficiais dos pecadores timoratos.

- A senhora tem uma sagacidade prodigiosa! Bem mostra que é sobrinha do Sr. Lemos.

Aurélia que seguira adiante voltou-se como se uma víbora a tivesse picado na calcanhar. Tão eloquente foi o assomo de dignidade ofendida que vibrou a frente a formosa moça, e tal o império do seu olhar de rainha, que Seixas arrependeu-se.¹⁹⁹

Percebe-se, no trecho do romance, a voz do narrador ao falar da impaciência de Aurélia, ou da cólera de Seixas; contudo, tais observações não exercem grande influência na interpretação do leitor, não mostrando um intuito de direcioná-lo. Ora a cena do romance é contextualizada, já se conhece a situação dos personagens – um casamento de aparências, em que ambos nutrem rancor e orgulho ferido, em que vivem para um contrariar o outro –, sendo, então, natural que o leitor faça conjeturas acerca dos sentimentos desses personagens, que imagine as expressões destes, sobretudo pelo fato de os personagens se desenharem

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 281.

humanamente, tornando possível, portanto, a identificação de suas sensações e de seus semblantes, de modo que o narrador ganha credibilidade junto ao leitor.

Seguindo o pensamento de Jean Pouillon, pode-se dizer que o narrador de *Senhora* se aproxima do que o crítico conceitua de “visão por detrás”, uma vez que o narrador não está situado em nenhum dos personagens, mas é exterior a narrativa, resguardando certo distanciamento para considerar de maneira mais objetiva e direta a vida psíquica de seus tipos²⁰⁰, não havendo um envolvimento profundo de sua parte. Assim, aquilo que se sabe de Aurélia, de Seixas e de Lemos não parte sempre do olhar de um deles sobre o outro, pois o que se conhece acerca de cada um é informado ao leitor por meio de suas ações, posturas, pensamentos e circunstâncias passadas pelo narrador, os quais ganham veracidade por haver frequentemente tensão, embate, diálogo, entre esses personagens que aparecem e vivem uns diante dos outros. Nesse sentido, o narrador alencarino se aproxima do narrador almejado pela estética realista, por apresentar certa objetividade. É o que se pode observar, por exemplo, no conhecido capítulo em que é revelado ao leitor a dupla existência de Seixas, quando o narrador apresenta sua casa simples, contrastando com os pertences do moço:

[...] o aspecto da casa revelava, bem como seu interior, a pobreza da habitação. A mobília da casa consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel de parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos. O gabinete oferecia a mesma aparência. O papel que fora primitivamente azul tomara cor de folha seca.

[...]

Tudo isto, se tinha o mesmo ar de velhice dos móveis da sala, era como aqueles cuidadosamente limpo e espanejado, respirando o mais escrupuloso asseio [...].

Outra singularidade apresentava essa parte da habitação; era o frisante contraste que faziam com a pobreza carranxa dos dois aposentos certos objetos, aí colocados, e de uso do morador.

Assim, no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda.

Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claqué do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o Campas só fazia para os fregueses prediletos.

Sobre um dos aparadores tinham posto uma caixa de charutos de Havana, da marca mais estimada que então havia no mercado. Eram regalias como talvez só saboreavam nesse tempo os dez mais puros fumistas do império.²⁰¹

O caráter do personagem é compreendido pelo leitor a partir da descrição da sua casa e do seu aposento, não por meio de outro personagem que o julga, ou o atribui um valor.

²⁰⁰ Cf. POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974, p. 62.

²⁰¹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 196.

Desse modo, com essa compreensão acerca do narrador preconizado pelo realismo, objetivo e distante, é de se tomar por curioso ou no mínimo esquisito o fato de que Machado de Assis seja considerado o precursor do realismo brasileiro, com a publicação de suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), uma vez que a obra rompe com o preceito realista.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, contudo, tem-se um narrador que é defunto, imagem que já por si é capaz de causar forte estranhamento no leitor, estando contrária aos ideais de objetividade realista.

Ora o narrador nesse romance, bem como em *Dom Casmurro*, por exemplo, não se mostra imparcial e objetivo, mas, muito pelo contrário, permite o transbordamento subjetivo – tratando-se o primeiro de suas memórias e o segundo de uma biografia –, em que os demais personagens e os acontecimentos estão totalmente presos ao ponto de vista de seus narradores-personagens, de modo que somente a perspectiva destes prevalece. Os narradores apresentam, assim, juízos de valor acerca dos demais tipos, e tal juízo ou opiniões não se apresentam confiáveis, pois que partem apenas de uma perspectiva singular, sem que as outras figuras narrativas tenham voz, e sem que haja cena a que se possa conceder maior credibilidade, uma vez que esta também está reclusa à percepção do narrador-personagem, de modo que se mostra ao leitor apenas um ponto de vista.

Analisando os elementos estruturais, como personagem e narrador, e mesmo ao que se refere ao conteúdo, como a problemática relação entre indivíduo e sociedade, pode-se afirmar que muito do que foi realizado na estética realista já vinha sendo desenvolvido, aos poucos, pelo autor que mais colaborou para solidificar o romance no Brasil, José de Alencar.

São com os romances urbanos do cearense que surgem personagens mais densos, complexos, portadores de sentimentos bons e ruins, apresentando dubiedade de caráter, rompendo com a concepção maniqueísta, tornando-se propensos à análise psicológica, sendo de definição difícil, como é o caso de Fernando Seixas. Ademais, o autor de *Lucíola* não deixou de expor as contradições sociais, com críticas bastante enfáticas em seus romances, de modo que apresentou um

Romantismo socialmente crítico [...] e até político, que se antecipou, a seu modo, na crítica ao sistema sócio-econômico e social em vigor, ao antipatriarcalismo às vezes demagógico que se reflete nas páginas dos “realistas” do feitio de Aluísio Azevedo; e aparece nas de Machado como pura e quase análise acadêmica. Sem nenhuma

“intenção reformista”, como inteligentemente acentua da crítica social de Machado [...]. Sem nenhuma ênfase messiânica. Sem nenhuma ênfase revolucionária.²⁰²

É nesse ponto que reside um dos aspectos que aproximam José de Alencar e Machado de Assis. Ambos trabalham com os sentimentos íntimos dos homens, mostrando como funcionam interiormente, como guiam e impulsionam suas ações, diferindo, apenas, o modo como Machado levou a fundo o “declínio” ou estagnação de seus personagens, pois que não nutria intenções pedagógicas e reformistas; Alencar, por sua vez, romantiza, perdendo em aspecto realista, em virtude da regeneração tipicamente romântica, uma vez que o escritor de *Diva* objetivava orientar os leitores.

Vale destacar, por fim, que José de Alencar e Machado de Assis se aproximam quanto ao posicionamento literário, uma vez que não se limitam a normas de estéticas, as quais reduzem a liberdade artística; mas ambos, cearense e carioca, utilizaram o que convinha a seus romances, de modo que a categorização dos escritores não está bem delineada, definida e talvez não esteja jamais.

²⁰² FREYRE, Gilberto. José de Alencar renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar – Til, O sertanejo*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. V, p. 15.

4 MACHADO DE ASSIS E A ESTÉTICA REALISTA

“[...] se não reconheço Machado de Assis em mim, em compensação sou Brás Cubas, noutros momentos sou dom Casmurro, noutros o velho Aires. Tenho encontrado dezenas de Virgílias e de Capitus. E qualquer um de nós traz um bocado de alienista em si...”
(Mário de Andrade).

Machado de Assis é um dos autores brasileiros a quem a crítica literária mais tem se dedicado. Tal dedicação parece se justificar não apenas pela vasta produção escrita do pai de Capitu, mas também pela publicação de suas obras mais relevantes a partir de 1880, principalmente *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), que se apresentavam diferentes não só no tom das leituras que tínhamos até então no Brasil, mas também na estrutura narrativa às quais estávamos acostumados. Assim, em virtude dessa produção literária diferenciada, ressalta-se uma problemática em torno do escritor carioca que se arrasta até os dias atuais: a sua classificação estética.

Em geral, o que se percebe é um discurso quase unânime e, vale ressaltar, demasiado repetitivo, dos críticos literários em apontar Machado de Assis como autor realista, senão literalmente, pelo menos acrescentando um termo especificativo para o seu estilo de realismo, o que não o exclui de todo da estética verista.

É o que observa Gustavo Bernardo em *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011), ao apresentar uma estatística das classificações que os estudiosos da literatura atribuem ao escritor. Dividindo a produção machadiana em duas fases, romântica e realista, a maioria dos críticos – ao se referir à segunda fase como madura – reconhece em Machado não um realista em plena concordância com os preceitos da corrente, mas um escritor a quem se deve atribuir uma particularidade realista. Ao que parece, para não deixar de enquadrá-lo em algum estilo de época, ou na estética em voga, em razão do momento da sua produção escrita, atribuem um especificativo ao realismo machadiano. Nesse sentido Gustavo Bernardo acrescenta:

Por todas essas razões é que suponho que: Alfredo Bosi entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “superior”, porque de “sondagem moral”; John Gledson entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “enganoso”, porque a *deceptive realism*; Patrick Pessoa entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “fenomenológico”, porque “não ingênuo”; Eugênio Gomes entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “microscópico” e “psicológico”, porque voltado ao detalhe da condição humana; Massaud Moisés entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo

“interior”, justamente por combater o realismo “exterior” do naturalismo; Sérgio Paulo Rouanet entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “autoral”, porque singular e também porque cria personagens-autores, representando a própria representação [...].²⁰³

Adotando um posicionamento distinto, Bernardo afirma que “a obra literária do escritor Joaquim Maria Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo”²⁰⁴. Desse modo, a postura do crítico pode parecer radical, sugerindo uma amortização das correntes literárias, uma vez que nem sempre os escritores seguem fielmente as características estéticas em que parecem enquadrados e, por esse motivo, talvez merecessem ser postos à parte, já que cada um seria pertencente ao seu próprio estilo; no entanto, Machado não diverge apenas de uns poucos aspectos realistas, mas de sua grande parte, tomando para sua obra recursos literários de outras escolas, conferindo, sim, outro estilo às suas produções, que não o realista, nem outra corrente.

De uma maneira geral, o conceito de realismo, entendido como estética literária, exige que uma obra, para ser considerada realista, ofereça “a representação objetiva da realidade contemporânea”²⁰⁵ do autor, através de uma narrativa imparcial, valorizando a descrição de pormenores, pondo em cena personagens mais próximos do homem prosaico, concreto, constituído de vícios e virtudes, preocupado com as suas problemáticas e experiências individuais. Em outra perspectiva, segundo o viés filosófico, José Ferrater Mora coloca que

“realismo” é o nome da atitude que se limita aos fatos “tal como são”, sem pretender sobrepor-lhes interpretações que o falseiam ou sem aspirar a violentá-los por meio dos próprios desejos. No primeiro caso, o realismo equivale a uma certa forma de positivismo, já que os fatos a que se faz referência são concebidos como “fatos positivos” – em contraste com as imaginações, as teorias, etc.²⁰⁶

Levando em consideração os conceitos de realismo destacados, observa-se que Machado se afasta do realismo estético. O escritor, como se percebe em suas obras, não faz uso da narrativa imparcial, neutra, mas tanto seu narrador-personagem como seu narrador em terceira pessoa estão presentes e envolvidos no enredo; não adere ao descritivismo da maneira como propunha a corrente, no sentido de intensificar os detalhes a fim de construir uma

²⁰³ BERNARDO. *Op. cit.*, 109-110.

²⁰⁴ BERNARDO. *Op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ WELLEK, 1963. *Op. cit.*, p. 211.

²⁰⁶ MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 619.

imagem que se postasse à frente do leitor, construindo um inventário, mas preferiu, o autor de *Helena*, utilizar a descrição, quando a usa, com outra finalidade, isto é, como um impulso para desencadear reflexões acerca das relações humanas e da vida, conforme analisaremos mais adiante; no entanto, ao que concerne aos personagens concretos, como homens comuns, pode-se dizer que já não eram uma característica tão própria do realismo, pois já no romantismo é possível verificar personagens que não são compreendidos de modo maniqueísta, mas portadores de bondade e de maldade.

Quanto à definição filosófica, apontada por Mora, o realismo exige uma atitude que se limite ao objeto, à circunstância ou mesmo à figura fictícia “tal e qual”, sem interpretações que os distorçam, o que talvez não ocorra por meio do narrador machadiano; não que este promova distorções e omissões, mas em seus romances narrados em primeira pessoa, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, ao não se ter outro ângulo de visão, a não ser o dos narradores-personagens, a narrativa fica comprometida sob perspectivas destes, enfraquecendo, assim, essa fidelidade e objetividade necessárias ao realismo, como se observa, em *Memórias póstumas*, no capítulo “A carta anônima”:

Senti tocar-me no ombro; era Lobo Neves. Encaramo-nos alguns instantes, mudos, inconsoláveis. Indaguei de Virgília, depois ficamos a conversar uma meia hora. No fim desse tempo, vieram trazer-lhe uma carta; ele leu-a, empalideceu muito, e fechou-a com a mão trêmula. Creio que lhe vi fazer um gesto como se quisesse atirar-se sobre mim; não me lembra bem. O que me lembra claramente é que durante os dias seguintes recebeu-me frio e taciturno. Enfim, Virgília contou-me tudo, daí a dias, na Gamboa.

O marido mostrou-lhe a carta, logo que ela se restabeleceu. Era anônima e denunciava-nos. Não dizia tudo; não falava, por exemplo, das nossas entrevistas externas; limitava-se a precavê-lo contra a minha intimidade, e acrescentava que a suspeita era pública. Virgília leu a carta e disse que com indignação que era uma calúnia infame.

– Calúnia? – perguntou Lobo Neves.

– Infame.

O marido respirou; mas, tornando à carta, parece que cada palavra dela lhe fazia com o dedo um sinal negativo, cada letra brada contra a indignação da mulher. Esse homem, aliás intrépido, era agora o mais frágil das criaturas. Talvez, a imaginação lhe mostrou, ao longe, o famoso olho da opinião, a fitá-lo sarcasticamente, com um ar de pulha; talvez uma boca invisível lhe repetiu ao ouvido as chufas que ele escutara ou dissera outrora. Instou com a mulher que lhe confessasse tudo, porque tudo lhe perdoaria. Virgília compreendeu que estava salva; mostrou-se irritada com a insistência, jurou que da minha parte só ouvira palavras de gracejo e cortesia. A carta havia de ser de algum namorado sem ventura. E citou alguns – um que a galanteara francamente, durante três semanas, outro que lhe escrevera uma carta, e ainda outros e outros. Citava-os pelo nome, com circunstâncias, estudando os olhos do marido, e concluiu dizendo que, para não dar margem à calúnia, tratar-me-ia de maneira que eu não voltaria lá.

Ouvi tudo isso um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa do Lobo

Neves, mas pela tranquilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades e até de remorsos.²⁰⁷

O narrador Brás parece expor o acontecimento como se fosse um narrador onisciente que estivesse presente no momento da discussão entre Lobo Neves e a esposa, fazendo menção a gestos e semblantes, porém, essa passagem de suas memórias é um fato contado a ele por outrem, isto é, por Virgília, que narra para Brás conforme a interpretação e as vivências dela; mas Brás conta a nós, leitores, de acordo com a interpretação *dele*; portanto, a visão do leitor fica comprometida em razão das diversas perspectivas entre ele e o acontecimento narrado; e, embora o leitor possa formar sua interpretação, está não terá respaldo na narrativa. Ademais, o narrador ao fim, conclui sobre a postura da esposa de Lobo Neves pelo seu modo de negar a verdade sobre seu relacionamento com ele, Brás; mas é certo que, apesar da dissimulação, da qual não podemos desacreditar, a postura de tranquilidade e de ausência de susto são características que se confirmam e se percebem com mais evidência quando presenciadas, não quando contadas indiretamente, pois a forma como coloca o narrador essa conclusão acerca da conduta de Virgília pode ser entendida como uma verdade sua, quando não passaria de uma impressão da própria Virgília.

Não se pode negar, no entanto, que Machado de Assis nos tenha oferecido em seus romances um quadro da sociedade brasileira do século XIX, com seus assuntos, seus costumes e seus interesses, conferindo, desse modo, verossimilhança e realismo à sua narrativa, aproximando-se, nesse sentido, do romantismo, que já apresentava traços realistas, como aponta José Aderaldo Castello

Com relação às coordenadas principais da nossa ficção, Machado de Assis retoma a linha de continuidade proveniente do Romantismo, ou seja, a do romance social urbano com ambientação no Rio de Janeiro. Através da ficção, esboça a sociedade da época, a ascensão da classe burguesa e, à semelhança dos românticos, o poder do dinheiro nessa sociedade, delimitada do segundo império à implantação da república.²⁰⁸

Partindo do exposto, cabe questionar se uma obra pode *não* ser entendida como realista quando é verossímil, levando em consideração o seu momento histórico, o seu espaço e as suas relações individuais retratadas; ou, apenas por ser verossímil, estaria em concordância com o que seria possível e coerente com a realidade? ou, se o que se retratasse

²⁰⁷ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 718.

²⁰⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, v. I. p. 393.

não fosse possível no mundo empírico, sua organização e unidade lhe conferissem uma coerência interna²⁰⁹, de modo a não causar uma inquietação ou estranhamento no leitor.

Baumgarten, na sua *Estética* (1993), diz que “a verdade estética exige possibilidade absoluta e hipotética dos seus objetos”²¹⁰, logo, exigindo destes uma unidade estética, “que consiste na unidade dos limites internos, e, portanto, é a unidade da ação [...] ou na unidade de limites externos das relações e das circunstâncias e é, portanto, a unidade de lugar e de tempo”²¹¹, os quais parecem ser critérios indispensáveis para que o objeto seja harmônico e uno. Desse modo, relacionando a obra de Machado às palavras de Baumgarten, compreende-se que o escritor carioca sustenta a unidade externa; no entanto, a unidade interna, a ação, por mais que estejam de acordo com a normalidade, por se tratar de modos de agir comuns ao real, por outro lado são repassados de modo irreal, isto é, a ação de contar não sustenta a verdade estética interna, por se tratar de um discurso do além.

É nesse ponto, parecendo levar em consideração a coerência interna da obra, que alguns críticos, como Merquior, afirmam que “não convém levar tão a sério esse ar sobrenatural, pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico”²¹²; e Roberto Schwarz diz que, apesar da quebra da verossimilhança, “o efeito do conjunto é de realismo poderoso”²¹³; mas, é no mínimo inusitado uma narrativa contada por um defunto autor, mesmo considerando ser isto um estratagema humorístico, pois há uma quebra da verossimilhança que distancia o romance do mundo real, ou seja, do realismo externo e da própria estética realista que preconizava o registros dos fatos de forma fiel e orientado pela teoria objetivista.

Nessa perspectiva, podemos analisar o romance inaugural da segunda fase de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), pensando em que aspectos essa obra comporta o realismo, levando em consideração seus critérios, incluindo a verossimilhança, bem como a presença de traços da escola romântica, e de que maneira o livro rompe com a estética verista.

²⁰⁹ Conceito de coerência interna de Antonio Candido. Cf. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 2009, p. 74-75.

²¹⁰ Cf. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 128.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - I. 2. ed.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 167.

²¹³ SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 118.

4.1 Uma obra que destoa

Memórias póstumas de Brás Cubas (1880) é, no conjunto da literatura nacional, uma obra que destoa não só das ficções de outros autores brasileiros, mas também dos romances da primeira fase de Machado de Assis.

O romance se destaca por apresentar a narrativa da vida e da morte do narrador-personagem Brás, que conta as suas vivências, experiências, inovando ao por em cena, no período em que a estética realista estava em voga, uma obra memorialista, narrada por um defunto-autor, com um “estilo zigue-zagueante”²¹⁴, no sentido de que, embora seguindo a ordem cronológica, a exemplo dos enredos de obras anteriores, o narrador não apresenta os acontecimentos de um modo encadeado, ou sequencial, em uma progressão lógica, contando um evento e depois outro que se segue; mas escolheu retratar determinadas circunstâncias que, por meio delas, abordaria a sensibilidade e o comportamento humano, as relações em sociedade, as conveniências, mostrando os tipos sociais – os quais são revelados de forma mais superficial –, desvendando assim o homem com um tom de ironia e indiferença, de maneira que, os assuntos, as situações e a realidade retratadas conferem ao seu romance uma atmosfera realista.

Dentre as várias situações com as quais nos deparamos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as que mais se destacam, permitindo que se observem aspectos do realismo, estão nos capítulos “O almocreve”, em que se pode analisar a postura de Brás, e “O vergalho”, em que é analisado o caráter do ex-escravo Prudêncio; vale ressaltar, todavia, que por meio da análise da conduta destes personagens, pode-se retirar outros entendimentos, mais abrangentes, os quais se estendem ao homem de uma forma geral.

No primeiro capítulo mencionado, Brás Cubas descreve a cena em que foi salvo por um almocreve. O protagonista se revela pouco heróico ao se mostrar hesitante em uma decisão de pouca importância: a quantia de esmola que deveria dar ao almocreve que recém lhe salvara a vida, de modo que, ao final da cena – embora dê uma moeda de prata ao “pobre diabo” –, o personagem conclui que este, ao acudi-lo, não fizera mais que responder a um instinto natural e, se estava naquele lugar e momento durante o incidente, fora para ser um “simples instrumento da Providência”²¹⁵:

²¹⁴ MIGUEL PEREIRA. *Op. cit.*, p. 70.

²¹⁵ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 655.

[...] meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do feito da pratinha. Mas a algumas braçadas de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu deveria ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício, acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com essa reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos.²¹⁶

É quase inevitável que passemos desse capítulo do romance sem gracejar da dúvida e da atitude do protagonista. A passagem, tão envolta de um tom humorístico, pode despistar o leitor, deixando de atentar para o que de mais importante se revela: a postura e a contraversão de princípios de Brás. O personagem inverte a situação, de maneira que uma atitude que deveria ser admirável e nobre, pois se trata de salvar uma vida, passa a ser vista sem nenhum valor; e sua conduta reprovável, por hesitar com tal bagatela, passa a ser exageradamente boa a seus olhos, a ponto de torná-lo um pródigo. Observa-se, assim, que Machado, por meio de um trecho tomado de humor, ironicamente inverte os papéis: a postura mesquinha de Brás e a atitude louvável do almocreve, se analisadas cuidadosamente, revelam o caráter do protagonista, que se mostra sem grandiosidade de espírito e sem nobreza, incapaz de reconhecer uma boa ação para não ter que recompensá-la.

Partindo de algo circunstancial, em que não se narra nenhum feito nobre ou decisivo, de importância para o desenvolvimento do enredo – e o que não há durante todo romance –, o narrador-personagem revela indícios do seu perfil de “herói rasteiro”, demasiado trivial, manifestando um desajustamento de conduta, pois ao analisar o ocorrido, vai, em um sentido “regressivo”, desmerecendo o feito do almocreve à medida que engrandece o próprio – embora apresente uma hesitação diante de uma escolha insignificante, dar moedas de ouro, prata e por fim acreditando que deveria ter retribuído com as de bronze, diminuindo o valor da recompensa – entendendo, ao fim, ter sido demasiado pródigo a ponto de ter sentimentos de remorso pelo esbanjamento de dinheiro.

Seguindo essa linha de situações aparentemente despretensiosas, no capítulo intitulado “O vergalho”, o narrador-personagem desenvolve reflexões e intui conclusões acerca do caráter humano, além de revelar um fato social. Brás retrata um escravo liberto – Prudêncio, que fora propriedade sua –, que então adquire outro escravo, talvez com a intenção

²¹⁶ *Ibidem*, p. 655.

de investir neste as pancadas que levara de Brás, quando na condição de escravo. De tal circunstância pode-se depreender que Machado retratou um fato comum àquela época à realidade do país, apontando a ausência de um sentimento de unidade entre os homens independente de qualquer fator. Ora a atitude de Prudêncio, que sofrera na condição de escravizado, ao invés de ser de repulsa aos atos que sustentariam a escravidão, confere, na verdade, continuidade a uma hierarquia entre ex-escravo e escravo²¹⁷. Parece, assim, que o escritor carioca, de uma maneira muito sutil, mostra que os sentimentos de superioridade por meio da hierarquização, do sentimento de ser diferenciado, de ser melhor do que o outro e de possuir alguma propriedade que revele uma importância social independente da origem, de instrução e de vivências: a necessidade do sentimento de superioridade é própria do homem. Vale ressaltar ainda, que a atitude de Prudêncio pode ser compreendida não apenas como um modo de satisfazer seu anseio de se distinguir dos demais escravos, mas também pode ser interpretada como uma espécie de recalque, de poder “se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro”²¹⁸, sentimento que colabora para a sustentação da escravatura.

Assim, percebe-se que os capítulos do romance destacados revelam, de fato, aspectos do realismo, no sentido de que o primeiro dilata a compreensão de um caráter comum e mesquinho, hesitante em situações medíocres; o segundo mostraria o apreço pela hierarquização que, embora destacada em um caso específico – o conflito entre escravo e ex-escravo –, remete, em verdade, para a estima pela superioridade e distinção independente de origem e das experiências vividas.

Dentre os vários “retalhos de situações”²¹⁹ que Machado retrata em sua obra, podemos assinalar ainda dois de interessante estudo no que concerne à reverberação social brasileira no âmbito da valorização do homem: a influência e a conveniência. É válido recordar que tais aspectos foram retratados em romances anteriores, como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), de José de Alencar.

No interessante capítulo “Contanto que...” observa-se nas palavras do pai de Brás Cubas uma clara revelação do pensamento social quanto ao que é relevante para se obter valor

²¹⁷ É interessante destacar que José de Alencar no seu romance *Til*, no capítulo intitulado “O samba”, apresenta uma circunstância semelhante ao retratar o conflito entre os escravos que trabalhavam na casa, como as mucamas e os pajens, com os escravos que trabalhavam na lavoura, mostrando, desse modo, a hierarquização entre os escravos, e, no mesmo sentido que Machado, o prazer do sentimento de diferenciação e superioridade comum a todos os homens. Cf. ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012, p. 245.

²¹⁸ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 696.

²¹⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira – seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 500.

perante os demais, de maneira a se entender que essa valorização é oca e vazia, mas ainda assim é sustentada e apreciada:

- Virgília? – interrompi eu.
 – Sim, senhor; é o nome da noiva. Um anjo, meu pateta, um anjo sem asas. Imagina uma moça assim, desta altura, viva como um azougue e uns olhos... filha do Dutra...
 – Que Dutra?
 – O conselheiro Dutra, não conheces; uma influência política. Vamos lá, aceitas?
 Não respondi logo; fitei por alguns segundos a ponta do botim; declarei depois que estava disposto a examinar as duas coisas, a candidatura e o casamento, contanto que...
 – Contanto que?
 – Contanto que não fique obrigado a aceitar as duas; creio que posso ser separadamente homem casado ou homem público...
 – Todo o homem público deve ser casado – interrompeu sentenciosamente meu pai.
 – Mas seja como queres; estou por tudo, fico certo de que a vista fará fé! Demais, a noiva e o parlamento são a mesma coisa... isto é, não... saberás depois... Vá; aceito a dilação, contanto que...
 – Contanto que?... – interrompi eu, imitando-lhe a voz.
 – Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, pata te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...
 E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas.²²⁰

Na passagem destacada notam-se aspectos que apontam para certos valores da sociedade. Percebe-se inicialmente que a caracterização de Virgília, futura noiva de Brás, se resume ao seu físico, não se fazendo menção ao seu caráter e à sua personalidade, mostrando, talvez, a falta de importância de tais aspectos frente ao que de fato tem valor em sociedade: ser filha do Dutra, com tudo o que essa posição significa. Ora, Virgília não era qualquer noiva; era a filha de um homem influente na política, não sendo considerado, desse modo, os sentimentos que Brás pudesse nutrir por ela (embora saibamos que nenhum), e nem mesmo a índole da moça, a qual não é mencionada; mas, se tal fosse, seria abafada pela posição e pela influência social de seu pai. Obedecendo a essa convenção, Brás não tem a opção de casar-se ou ser parlamentar, pois se quiser exercer esse cargo público terá que casar, por duas razões: a primeira é que, conforme o pai, “todo homem público deve ser casado” e a outra, pelo que nos parece, é que Brás só conseguiria ascender ao meio parlamentar mediante as relações que

²²⁰ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 662.

travasse com Virgília e o pai da moça, pois é este quem possui a “chave”, isto é, o poder e a influência política.

É interessante observar também que o conselho do pai de Brás Cubas reflete de modo bastante claro o critério de valorização social, isto é, “valer pela opinião dos outros homens”, demonstrando, talvez, que esse juízo está acima de toda verdade, pois a opinião corrente e sustentada, dita por todos é o que importa, comprovando, assim, que “a sociedade compõe o homem pela opinião, pelos juízos das relações externas. Nenhuma virtude superior o distingue, modera ou diferencia”, ou seja, “a propaganda substitui a verdade, a opinião desbanca a realidade”²²¹. Assim, pode-se dizer que as personagens de Machado de Assis estão sujeitas à “segunda natureza”, mas não mostram conflito quanto a essa rendição:

O universo de Machado de Assis é, em grande parte, uma expressão do egoísmo. Egoísmo da natureza, que sacrifica o indivíduo à espécie; egoísmo da sociedade que, para manter os seus estatutos, não hesita em acorrentar as criaturas a situações desgraçadas; egoísmo da família, tudo subordinando às suas conveniências; egoísmo de cada ser, exigindo sempre dos outros muito mais do que lhes dá.²²²

É também no capítulo “Marquesa, porque eu serei marquês”, que se nota uma perspectiva semelhante no âmbito da importância perante a sociedade, revelando a razão pela qual um indivíduo prevalece em detrimento de outro:

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. [...]
Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera.²²³

Compreende-se que Brás perde a noiva e a candidatura em virtude da influência e do poder que Lobo Neves tinha a seu favor, que o respaldavam e lhe conferiam preferência, obviamente, por parte de Dutra e da própria Virgília, interessados em reconhecimento e destaque social, comprovando, assim, como destaca Aderaldo Castello, que “dessa maneira, transfere para as relações sociais a frieza seletiva da eliminação do fraco [no caso Brás Cubas,

²²¹ FAORO, Raymundo. A pirâmide e o trapézio. In: Machado de Assis. *Obra completa*, em quatro volumes: volume I; organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 158.

²²² MIGUEL PEREIRA. *Op. cit.*, p. 77-78.

²²³ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 674.

o qual não tinha influência política], que não merece usufruir os bens matérias da glória”²²⁴. Ou seja, na esfera social representada por Machado, na qual vive Brás Cubas, prevalecerá aquele que possuir certa ascendência.

Outro trecho no qual se pode verificar a mesma importância concedida à opinião e ao interesse de reconhecimento social é o desprezioso capítulo intitulado “Um primo de Virgília”, em que notamos a prática da “convenção do julgamento público” por parte de Brás Cubas, mas nesse caso, o protagonista faz uso de tal convenção com o declarado intuito de prejudicar, eliminar o outro, o seu “concorrente”, o qual se mostrava dependente da opinião dos demais:

Luís Dutra era um primo de Virgília, que também privava as musas. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus; mas ele tinha necessidade da sanção de alguns, que lhe confirmasse o aplauso dos outros. Como fosse acanhado, não interrogava a ninguém; mas deleitava-se com ouvir algumas palavras de apreço; então criava novas forças e arremetia juvenilmente ao trabalho. Pobre Luís Dutra! Apenas publicava alguma coisa, corria à minha casa e entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção, e eu falava-lhe de mil coisas diferentes – do último baile do Catete, da discussão das câmaras, de berlindas e cavalos –, de tudo, menos dos seus versos ou prosas. Ele respondia-me, a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dele, abria um livro, perguntava-me se tinha algum trabalho novo, e eu dizia-lhe que sim ou que não, mas torcia a rédea para o outro lado, e lá ia ele atrás de mim, até que empacava de todo e saía triste. Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isso a olhar para a ponta do nariz...²²⁵

Sabendo que o importante é a opinião pública, Brás, como se evidencia na passagem supracitada, faz proveito da situação, não colaborando para o bom juízo que fazem dos versos de Luís Dutra, pois, não concedendo sua opinião, confirmando a dos demais, estaria, assim, contribuindo para que o reconhecimento dos versos do primo de Virgília, que eram superiores aos seus, não se difundisse e, conseqüentemente, não se tornasse uma realidade. Ou seja, fica evidente que a opinião pública corrente dita o que é de qualidade ou não, se um indivíduo tem ou não influência e importância, independente da verdade, do que é fato, pois “as suas criaturas [as de Machado] são acima de tudo ciosas da opinião alheia, possuem muito nítido o sentimento da hierarquia social”²²⁶. Desse modo, nutrindo esse sentimento de superioridade é que Prudêncio, ex-escravo, possui um escravo; Virgília desfaz o noivado com Brás para unir-se a Lobo Neves; e Brás não confirma que os versos de Luís Dutra são realmente bons.

²²⁴ CASTELLO, 2004. *Op. cit.*, p. 385.

²²⁵ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 677-678.

²²⁶ MIGUEL PEREIRA. *Op. cit.*, p. 98.

Partindo dos estudos dos capítulos destacados, pode-se compreender o sentido do realismo machadiano apontado pelos autores que Gustavo Bernardo apresentou. O criador de Bentinho trata em *Memórias póstumas de Brás Cubas* do comportamento do homem burguês, seus interesses, suas intenções e as convenções que o guiavam sem adornar com romantismos, mas mostrando, por meio do seu narrador, que ocupa um posicionamento estratégico, com uma “participação calculada e cínica”²²⁷, as molas que impulsionam as ações do homem, e nesse sentido realçando o realismo psicológico ou interior, como classificam Eugênio Gomes e Massaud Moisés; todavia, o protagonista não se limitou a revelar somente essas molas, as quais ele poderia apresentar, já que cuidaria dos seus sentimentos e intenções depois de morto, sem nenhum comprometimento e responsabilidade sobre seus atos revelados; mas vai revelar, também, sem respeitar a interioridade dos demais, os sentimentos dos outros e nesse aspecto seu discurso soa ambíguo.

Todavia, é necessário ressaltar e contrapor a forma pela qual o narrador machadiano retrata os intuitos e interesses dos outros personagens; ou seja, um memorial pós-morte, que lhe concedia, praticamente, poderes divinos, rompendo com o que se pode conceber no mundo empírico, com uma concepção objetivista, destoando, portanto, do realismo estético, do que se pode compreender como plausível em decorrência da “absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança”²²⁸, o que fez José Guilherme Merquior atribuir a característica do gênero cômico-fantástico ao romance machadiano.

Desse modo, nota-se que os estudiosos compreendiam a face dupla da obra de Machado, mas, ainda assim, não o dissociavam do realismo – talvez pela importância que tal estética representava, ou talvez para não fugir a uma classificação literária tão didática. É como se entrasse em cena o artifício da verossimilhança interna para respaldar a obra no sentido da sua coerência e unidade, a ponto de torná-la aceitável como realista, ou mesmo apontar o sentido final que o romance seria capaz de oferecer, isto é, a visão da sociedade burguesa que começava a se consolidar, no Brasil, no final do século XIX. Analisemos, pois, alguns aspectos no romance que rompem com o verossímil e com os preceitos estéticos do realismo, a fim de o vermos por outra perspectiva.

²²⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 133.

²²⁸ MERQUIOR. *Op. cit.*, p. 167.

4.2 Aspectos que fogem ao realismo estético

Como já foi mencionado neste trabalho, Machado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, utilizando um narrador em primeira pessoa, na condição de morto, pressupondo, assim, uma subjetividade que deveria ser evitada, parece ironizar com o que preconizava a estética realista.

Analisando outros capítulos do romance é perceptível algumas características que o distanciam do realismo, como as atitudes do narrador que ora se porta como vivo, ora nos recorda a sua posição de cadáver, rompendo, assim, com a esfera real que ele mesmo cria, de modo que se torna incongruente a afirmação de José Veríssimo ao defender que “nunca a ficção de Machado afronta nosso censo de íntima realidade”²²⁹; neste sentido, é que Gustavo Bernardo parece contestar essa linha de pensamento, afirmando que “não incomoda [...] que um livro com o título de *Memórias póstumas de Brás Cubas* seja considerado realista, como se fizesse parte da realidade corrente que um morto redigisse da tumba suas próprias memórias”²³⁰.

Não é difícil encontrarmos, no romance, momentos em que Brás, confessadamente, revela que o seu posicionamento e a sua análise dos homens e da vida é de alguém que não tem razões para temer o que diz, utilizando meias-palavras, de maneira que tudo que expõe pode ser aceito como verdade, embora seja necessário ressaltar o que ele afirme como verdade ao tratar da intimidade dos demais personagens.

É o que se nota na introdução da obra intitulada “ao leitor” e no primeiro capítulo, “Óbito do autor”: Brás Cubas nos revela as condições em que redigiu suas memórias, isto é: “obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”²³¹; reforçando ainda tal ideia, acrescenta ser não um autor defunto, mas um “defunto autor” que escreve um livro “[...] com pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século”²³².

Em outro momento, o protagonista narra os acontecimentos como se estes tivessem ocorrido há pouco tempo; como se ele mesmo estivesse presente naqueles, para então contar a nós leitores; no entanto, nesses momentos, em meio a uma atmosfera aparentemente real e aceitável, em que relata um acontecimento plausível, o narrador parece

²²⁹ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 284.

²³⁰ BERNARDO. *Op. cit.*, p. 39.

²³¹ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 625.

²³² *Ibidem*, p. 629.

querer relembrar que é um cadáver que nos conta um fato, quebrando, assim, o pacto com a realidade. É o que ocorre no Capítulo “Curto, mas alegre”, ao confessar a sua condição de estudante mediano na universidade, tratando de aprender somente o mínimo, ou seja o suficiente para lhe conferir aparente erudição, o que, até então, não rompe com o aceitável no mundo empírico; todavia, as últimas palavras que encerram a passagem reforçam no leitor a condição de defunto de Brás:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue, mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.²³³

Partindo do exposto, percebe-se que o personagem relata fatos, aborda assuntos em total acordo com a realidade, com os sentimentos do homem; porém, não podemos deixar de entender que esses aspectos em concordância com o real e com a estética realista distanciam-se quando nos deparamos com a forma com que eles estão organizados e proferidos, isto é, por meio de um discurso biográfico de um defunto. Desse modo, a verossimilhança da obra é abalada a cada vez que o narrador fizer referência a sua situação, bem como a cada vez que o leitor recordar-se disso, pois “[...] o morto escrevendo as suas memórias configura uma situação narrativa artificiosa, na qual o estatuto da ficção e do leitor ficam privados de sua “naturalidade” ou verossimilhança, e são elementos de uma constante provocação”²³⁴.

É válido apontar ainda que não apenas nesse aspecto a narrativa machadiana enfraquece seu realismo. O narrador adota na obra um ponto de vista extremamente pessimista acerca do homem e da vida, compreendendo que toda atitude, aparentemente boa, encobre, em verdade, um interesse muito pessoal que a justifique; assim, tal maneira de agir vem do próprio narrador que, talvez, por ser justamente essa a sua essência, enxerga o mesmo em todos os homens. Ou seja, o personagem estende a sua perspectiva e modo de ser aos

²³³ *Ibid*, p. 657-658.

²³⁴ SCHWARZ, 1987. *Op. cit.*, p. 120-121.

demais, e nós leitores não temos acesso ao que de fato esses personagens pensam e sentem, pois “quem aprende a ver de preferência a face negativa das coisas, a si mesmo se impõe limitações negativas de ação e compreensão”²³⁵.

Talvez, partindo dessa perspectiva, Brás Cubas entenda que, em sua breve paixão e interesse por Eugênia, d. Eusébia, a qual era, segundo o narrador, uma “velha patusca”, os vigiasse, mas pouco, pois “temperava a necessidade com a conveniência”²³⁶, deixando subentendido que a uma mãe solteira muito conviria casar a filha com alguém de posses, para que esta não ficasse desamparada; e que d. Plácida aceitasse ao fim guardar segredo e ajeitar, às escondidas, o local de encontros do próprio Brás com Virgília em troca de uma pecúnia e umas histórias com “toques de novelas”, aliviando, ou livrando-se, do seu remorso.

É certo que Machado tenta retratar a realidade da burguesia brasileira e para fazer isso aciona o seu defunto autor para contar da maneira mais simulada possível os motivos que impulsionam as ações dos homens, então em conformidade com os seus interesses; todavia, acaba concebendo por uma perspectiva bastante unilateral a realidade, pois, embora se compreenda que os personagens machadianos são constituídos de inclinações boas e más, apenas se revela e se esmiuça o lado negativo do indivíduo, de modo que confere ao romance uma espécie de realismo idealista.

Vale salientar que o termo idealista, aqui apresentado, está empregado não no sentido platônico, das ideias, da perfeição mesma; ou no sentido de um objetivo a ser alcançado, pelo qual se supõe “que as ações humanas devem ser conduzidas”²³⁷; mas no sentido de enxergar a realidade por uma mesma e única maneira e praticamente igualitária, em que todos os homens são postos em um mesmo patamar, isto é, enxergando-os somente a partir de um ponto de vista pessimista, afastando-se, desse modo, do realismo estético em decorrência de um viés que se aproxima do idealismo.

Assim, a partir do apresentado, entende-se que Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, analisou a sociedade contemporânea, apontou costumes, os interesses sociais, estando assim, conforme essas características, coerente com o realismo estético ou mesmo com o realismo formal de Ian Watt, isto é, de acordo com “a visão circunstancial da vida”, com “o relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, [tendo] a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade

²³⁵ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. In: Machado de Assis. Obra completa, em quatro volumes: volume I; organização Aluizio Leite Neto, Ana lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 76.

²³⁶ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 667.

²³⁷ MORA. *Op. cit.*, p. 344.

dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações”²³⁸; todavia, a condição narrativa de *Brás Cubas* não pode ser compreendida como natural e justificável a ponto de se classificar o romance machadiano como realista.

É certo que autor carioca não produziria um romance em perfeita concordância com os moldes do realismo, nem pretendia seguir tal estética. Isso podemos afirmar em virtude de uma crítica de Machado, de 1878 – em que se revela contrário à estética realista –, feita ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queiros, dois anos antes da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, censurando, por exemplo, o critério do inventário e a subserviência de Eça ao realismo, o que se estende aos demais escritores, por fim, adotando uma postura extremista em relação a qualquer estética:

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma cousa há no Realismo que pode ser acolhido em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção.²³⁹

Percebe-se, pelo trecho destacado, que Machado não estava em concordância com a adoção cega de critérios estéticos, mas em fazer uso do que conviria para realizar a arte, independente da corrente à qual o que conviria “fizesse parte”.

Nesse sentido, podemos melhor compreender o estilo machadiano. Ora, o criador de *Quincas Borba* era contrário à estética do inventário, mas não à realidade; podia ser contrário aos exageros românticos, mas não ao romantismo.

Assim, para produzir suas obras, Machado, que não se apresentou adepto às escolas de época, parece valer-se de uma postura dialética, dosando aspectos ditos contrários das estéticas literárias, como o romantismo e o realismo – uma vez que aderiu à utilização do que convinha para ser produzido –, e da junção desses contrários parece resultar sua orientação artística. Pois ao se aproximar da estética verista ao retratar a sociedade contemporânea, mostra que as relações humanas são pautadas pelo interesse, pela conveniência e influência e, conseqüentemente, corrompidas por esses fatores; por outro lado, adotou uma visão unilateral e pessimista, apresentando capítulos incoerentes com a realidade exterior, daí que, conforme Augusto Meyer, temos com *Brás Cubas* “um fantasma de sabor ultrarromântico”²⁴⁰.

²³⁸ WATT. *Op. cit.*, p. 34.

²³⁹ ASSIS, Machado de. *Crítica & variedade* (obras completas de Machado de Assis). São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 146.

²⁴⁰ MEYER, Augusto. O romance machadiano. In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, p. 161.

Talvez, em razão dessa postura dialética, é que o autor seja tão aclamado e considerado superior, um realista a sua maneira, apresentando uma orientação – não em um sentido proposital, mas em um sentido espontâneo – dialética, utilizando aspectos românticos e realistas, resultando dessa união de contrários uma unidade de criação e tal unidade seria o seu estilo ou a sua maneira de produzir a sua arte literária, que sem dúvida se mostrou mais autêntica e firme a partir das suas publicações de 1880.

4.2.1 A fusão do real e do irreal

A obra analisada neste estudo nos remete a assuntos e a esferas reais, mas de forma irreal. Desse modo, encontramos em sua narrativa a presença de um biógrafo que trata de suas experiências, de sua vida e de seus sentimentos, isto é, aspectos em coerência com a realidade; todavia, a sua condição cadavérica e extremamente pessimista rompe com a esfera da realidade construída. É nesse sentido que Gustavo Bernardo destaca que

[...] é óbvio que [...] Machado fala criticamente sobre a realidade brasileira do seu tempo, mas o mesmo se pode dizer de todo e qualquer texto literário naquele ou em qualquer tempo. O que caracteriza um texto como realista não pode ser sua intenção final – falar sobre a realidade – mas sim seu modo de fazê-lo, a saber: sua forma. Logo, o suposto realismo machadiano “deve ser entendido enquanto efeito e não enquanto procedimento”.²⁴¹

Dessa maneira, o que Gustavo Bernardo aponta é justamente a fusão de conteúdo verdadeiro e plausível abordado no romance, surtindo um efeito e um sentido de realismo; mas o artifício engenhoso e original por que a obra foi proferida, a sua forma, distancia do que pode ser compreendido como realidade. Ou seja, o narrador mostra às relações à luz dos interesses humanos, a corrupção dos princípios em razão da conveniência e “o legado de nossa miséria”²⁴² com o intuito de revelar a sociedade tal como ela é; mas a presença de um narrador-personagem defunto em primeira pessoa, que pressupõe sem dúvida a presença da subjetividade não contribui para a objetividade dos fatos, para retratar a realidade social e as relações de maneira imparcial conforme o preconizado pelo realismo.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* chama a atenção também do leitor pelo seu tom romântico, por conta do onírico, o capítulo “O delírio”. Apesar do próprio título e do narrador nos informar que se trata de um delírio, não é comum uma cena em uma obra

²⁴¹ BERNARDO. *Op. cit.*, p. 64.

²⁴² ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 758.

considerada por muitos como realista em que o personagem passeie sobre um hipopótamo falante e voador, além de travar um diálogo com a Natureza ou Pandora.

A realidade desse delírio pode estar no fato de que o pensamento é livre para realizar os mais inusitados acontecimentos; mas, ainda assim, o uso da imaginação, sem estar presa a amarras não era do feitio do realismo, de modo que “não há nesse capítulo a descrição mais ou menos exata de um delirante no sentido de ficção realista”²⁴³, que exigiria uma cena mais palpável, com um delírio que partisse, talvez, não apenas da imaginação, mas que mostrasse os sinais da alucinação também no aspecto físico do personagem. Ademais, é curioso observar que nessa circunstância onírica o narrador retrata algo real – as paixões humanas, mostrando, desse modo, uma mescla de características, pois se o resultado da sua alucinação é realista, a forma dessa alucinação está dissociada de tal estética, como podemos observar na seguinte passagem do capítulo:

Isso dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a umas das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longo, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acero e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.²⁴⁴

Nessa atmosfera delirante e nebulosa são abordados, com uma perspectiva pessimista, as paixões que movem o homem, a ponto de torná-lo um objeto manipulável; e, tais paixões, “as várias formas de um mal”, são personificadas na imaginação delirante do

²⁴³ MEYER, Augusto. O delírio. In: *Machado de Assis (1935-1958)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008, p. 27.

²⁴⁴ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 634-635.

narrador, parecendo zombar de toda a humanidade, de sua tentativa frustrada de alcançar a felicidade, algo que lhe satisfaça. Assim, em meio a um confuso delírio, o narrador aborda o homem moderno, a sua postura problemática, de não encontrar no mundo respostas que correspondam perfeitamente aos seus anseios, mantendo-o acorrentado a uma busca incessante. É válido recordar que esse homem insatisfeito, retratado no delírio de Brás, se destaca inicialmente no romance romântico, que já traz como assunto o conflito entre as volições particulares e as convenções da sociedade.

Dessa maneira, compreendemos o estilo de Machado de Assis no sentido mesmo de um movimento dialético, de vez que sentimos que a sua maneira de fazer literatura parece resultar da fusão de aspectos contrários, os quais pertenceriam a estéticas que estavam em voga: o romantismo, já em decadência, e o realismo em seu ápice. Talvez, nesse sentido, é que Silvio Romero entenda que o escritor carioca fosse “meio clássico, meio romântico, meio realista [...], um homem de meias-tintas, de meias-palavras, de meias ideias, de meios sistemas²⁴⁵”, sendo ao mesmo tempo o seu estilo a fusão de estéticas.

Partindo do exposto, percebe-se que o escritor carioca tratou de assuntos coerentes com a sua época, como as relações e os costumes da sociedade; no entanto, à medida que criava uma esfera coerente com o realismo, a rompia com sua forma narrativa, com a mudança de tom do seu narrador – ora parece vivo, quando está morto –, retratando, mediante um hipopótamo que voa e fala, por exemplo, a perspectiva unilateral da realidade – não que seja equivocado focar uma parte desta, todavia, a incongruência está em apresentar apenas um lado da fatia que escolheu retratar; ou se distanciando ainda do realismo pelo seu psicologismo que, se para alguns é fator do mais singular realismo, para outros, como Silvio Romero, “prende-se, por mais de uma raiz, ao romantismo comedido e sóbrio²⁴⁶”.

É importante apontar também que na acepção do realismo, de retratar a sociedade e as relações humanas, Machado não foi tão inovador, uma vez que, como abordamos no capítulo anterior, José de Alencar, com seus romances urbanos, em especial com *Senhora*, já destaca as relações baseadas no interesse, mostrando os fatores que impulsionam as ações e as relações em sociedade, os quais são pautados pela conveniência, mostrando o cearense uma perspectiva realista em seu romance.

Percebe-se, desse modo, que tanto Alencar quanto Machado revelam uma maleabilidade estética que, se ora os distanciam, ora os aproximam. O criador de Peri foi,

²⁴⁵ ROMERO, Silvio. Machado de Assis. In: *História da literatura brasileira: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960, tomo V, p. 1510-1511.

²⁴⁶ ROMERO. *Op. cit.*, p. 1501.

ainda que com seu romantismo, regenerações e *happy end* de algumas obras, realista no sentido de retratar a sociedade contemporânea, denunciar os interesses e convenções sociais, mostrando os costumes e colocando em cena caracteres complexos, vivenciando conflitos interiores, bem como realizando verdadeiros inventários. Desse modo, Alencar uniu, ao mesmo tempo, em *Senhora*, e em outros romances urbanos, características de ambas as estéticas, resultando daí seu estilo romântico-realista. Machado, por sua vez, ao unir as correntes contrárias, não se classifica nem como romântico, nem como realista, nem em ambas a um tempo. Não pende para nenhuma das duas correntes literárias.

Embora um seja romântico-realista e o outro nem romântico nem realista, ainda assim estes se aproximam, de modo que é possível compará-los com um terceiro escritor, uma vez que, se Alencar é considerado o Balzac brasileiro, também é possível estabelecer uma relação do escritor francês com o carioca. Conforme aponta Lúcia Miguel Pereira, Machado

Representou, sob certos aspectos e em menor escala, para o Brasil de sua época, algo de semelhante ao papel de Balzac para a França da primeira metade do século passado: mostrou como as condições especiais da sociedade que aqui se formou no Império repercutiram sobre os elementos constitutivos da personalidade.²⁴⁷

Dessa maneira, Alencar e Machado se aproximam, no modo de abordar a sociedade, pois o cearense, ainda que com as tintas do estilo romântico, já oferecia uma abordagem realista da sociedade; o escritor carioca, mais tarde, do mesmo modo, retratou a sociedade contemporânea, mas em suas obras mesclou estilos sem extremismos, não adotando, por fim, nenhum.

Pensando no contexto brasileiro, diferem, entretanto, esses autores na forma como realizaram essa abordagem do homem e da sociedade, levando em consideração os romances analisados; o escritor carioca escolheu um romance memorialista, em que se narra em primeira pessoa algumas circunstâncias vividas e partindo delas revela como as convenções influenciam e interferem nas relações sociais; Alencar, mais tradicional, elegeu o romance narrado em terceira pessoa, seguindo uma ordem mais linear dos fatos para abordar as mesmas relações que Machado analisaria mais tarde. Ademais, o autor de *Iracema* apesar de apresentar a faceta real da sociedade contemporânea, conclui seus romances com a regeneração do homem, enquanto o criador de *Dom Casmurro* não crê em uma revivificação do indivíduo, que parece estar fadado à corrupção de princípios, e sem demonstrar, por vezes, nenhum remorso ou preocupação quanto a isso.

²⁴⁷ MIGUEL PEREIRA. *Op. cit.*, p. 75.

Por fim, podemos dizer, a partir do mencionado, que Machado de Assis, por não ter adotado confessadamente nenhuma estética de modo específico, mas ao mesmo tempo fazendo uso de várias, revela um estilo que não o do realismo superior, ou o do realismo a sua maneira. Seu estilo pode ser compreendido como dialético, uma vez que resulta da combinação de características pertencentes a correntes que se colocam como contrárias.

4.3 A postura do narrador-personagem machadiano quanto à construção de tipos sociais

Já foi bastante mencionado que o narrador machadiano distancia-se da típica postura narrativa que o realismo preconizava, isto é, distante, imparcial, objetiva e sem intromissões. O escritor carioca, com seu estilo dialético, preferiu adotar um narrador que conviesse aos seus interesses e não ao que o ligava necessariamente ao realismo; desse modo, o personagem “Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance²⁴⁸”.

Podemos dizer que é uma narrativa sem precedentes por se tratar de um narrador do *além* que resolve contar a sua trajetória, em primeira pessoa, sendo, assim, bastante subjetiva e pessoal, cuidando de seus sentimentos, intenções e anseios, bem como apresentando alguns personagens que frequentou em vida, atribuindo juízos de valor a estas.

Em virtude dos aspectos apontados – a narrativa de teor subjetivo e a figura de um narrador irreal –, compreende-se que a forma da narrativa machadiana se afasta do realismo estético.

Alfredo Bosi, no ensaio *Brás Cubas em três versões*, afirma que “em princípio, o *eu* fala só do que viu e do que sabe ou lhe parece e, nesse sentido, a sua percepção seria mais realista que a do narrador onisciente que afeta conhecer tudo o que se passa fora e dentro das personagens²⁴⁹”. De fato, talvez fosse mais realista se não se tratasse de um defunto e principalmente se respeitasse os limites da interioridade dos demais personagens, o que não ocorre.

No que concerne ao narrador onisciente, é válido salientar que, embora saiba tudo (talvez, por isso, Bosi diminua o seu teor de realismo), é relevante recordar que ele não faz parte da narração e por esse motivo não alimenta interesses intrínsecos ao enredo e às personagens envolvidas; o narrador de *Brás Cubas* é personagem e na condição de defunto

²⁴⁸ BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 22.

²⁴⁹ BOSI, 2006. *Op. cit.*, p. 7.

que conta as suas memórias tem mais razões para querer camuflar ou omitir os fatos e as ações; ou, caso não omita, relata os fatos conforme seu entendimento. É válido considerar que o narrador onisciente esteja livre para camuflar ou omitir, mas parece ter menos motivos para conduzir desse modo – camuflando e omitindo – a sua narrativa.

Por mais estranho que possa parecer o uso da terminologia, o protagonista machadiano parece que intenta ser um narrador “digno de confiança”, pois de acordo com Ricoeur esse narrador “assegura a seu leitor que ele não empreenderá a viagem da leitura com esperanças vãs e falsas crenças no que concerne não só aos fatos relatos, mas às avaliações explícitas ou implícitas dos personagens”²⁵⁰. Desse modo, Brás guia o enredo apresentando sua perspectiva como verdade pela condição em que narra suas memórias – afinal, que razão um defunto teria para contar inverdades acerca de si e dos outros? Assim, não haveria motivos para não se acreditar no que diz respeito a ele mesmo, Brás, nem às outras figuras do livro; no entanto, apresenta opiniões e juízos de valor sobre os demais personagens, e embora possamos não tomar como verdades o que diz o narrador, somos limitados a sua perspectiva, uma vez que a variação do foco narrativo, mudando de um personagem para outro, é bastante sucinta, sem conceder resquícios que nos levem a outro ponto de vista, até pelo fato de ser desenvolvido conforme o entendimento do narrador.

Apesar do termo “digno de confiança”, podemos dizer que o narrador é digno da mesma não por ser confiável, pois dele duvidamos constantemente em razão de sua postura irônica e indiferente; mas a confiança que lhe depositamos (ou melhor, pseudoconfiança) está relacionada ao único discurso que temos como guia, que é o dele, Brás.

Nesse sentido é que Augusto Meyer afirma que o narrador Brás Cubas encerra uma espécie de “supereu romanesco”²⁵¹, pois é o seu ângulo de visão que abarca e se estende a tudo, sejam circunstâncias, sejam personagens. O narrador não nos concede outra perspectiva para interpretamos as situações e as outras figuras do romance; e ainda que nós, leitores, percebendo o tom irônico e gracejador do personagem do *além*, duvidemos do seu ponto de vista, nossa interpretação não passará de uma conjectura, uma vez que o enredo apenas comprova o que o narrador intenciona mostrar.

Assim, a tática narrativa escolhida por Machado coloca Brás Cubas como o único ângulo de visão sobre os demais. Tal postura pode ser melhor compreendida na descrição que Jean Pouillon faz da “visão com”:

²⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 278.

²⁵¹ MEYER, 1964. *Op. cit.*, p. 161.

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é com que ele vivemos os acontecimentos narrados.²⁵²

Considerando a postura de Brás, a partir da citação de Pouillon, é perceptível que a forma narrativa do romance é menos realista do que a de um romance cujo narrador é onisciente, pois o tal narrador, além de não participar da narrativa, pode exibir os personagens agindo por si mesmos, ou seja, não em função do que o narrador disse, mas este apenas retratando a ação; todavia, Brás parece tomar, às vezes, uma postura onisciente quando ele mesmo é personagem, pois

Existe uma diferença técnica básica entre as narrativas de primeira e de terceira pessoas: nesse último caso, o narrador mantém certo distanciamento e discernimento com relação aos eventos e personagens; no primeiro, o narrador se interpõe entre os personagens e entre esses e os eventos que os motivam. Ou seja, na narrativa em primeira pessoa, o narrador narra e dramatiza a si mesmo na medida em que narra e dramatiza os fatos e os personagens, intercalando ou misturando as duas instâncias numa unidade formal indissolúvel. Nesse caso, porém, força é destacar o fato de que se trata de uma ilusão mimética, pois o narrador-personagem sendo um e o mesmo, possui, no entanto, duas funções distintas, correspondendo a duas estruturas diferentes e justapostas.²⁵³

É o que se pode observar, por exemplo, em alguns capítulos de *Memórias póstumas* em que o narrador-personagem apresenta seu juízo de valor em relação às demais figuras da obra, emitindo opiniões acerca das mesmas, contribuindo para que o leitor identifique e de certo modo julgue essas mesmas figuras a partir de determinados tipos sociais; isto é, a noção de tipo social, aqui, está pautada em um narrador que, embora “digno de confiança”, não é confiável.

Começamos, pois, a analisar, conforme o ângulo de visão do narrador, uma das personagens mais destacadas do romance, a quem Brás se refere como seu “grão pecado da juventude”²⁵⁴: Virgília, a qual é construída por meio de um conjunto de ações que o

²⁵² POUILLON, Jean. *Op. cit.*, p. 54.

²⁵³ CORDEIRO, Marcos Rogério. O conflito de caracteres na obra de Machado de Assis. *Anais do SILEL - Simpósio Internacional de Letras e Linguística*, v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf>.

²⁵⁴ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 637.

protagonista conta e, a partir destas, delinea o carácter da personagem para nós, leitores, conforme pode se observado no capítulo intitulado “Virgília?”:

Naquele tempo: contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo isto que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção – devoção, ou talvez medo; creio que medo.

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida [...].²⁵⁵

Nota-se que a personagem é toda ela construída pela perspectiva de Brás, que ao lhe atribuir características, de certa maneira, a rotula; e, mesmo ao levantar dúvidas acerca de sua religiosidade, sem saber se realmente é “devoção, ou talvez medo”, sua conclusão tende a influenciar os leitores. O “carácter” de Virgília, no entanto, não se apreende apenas nessas passagens. Ao correr da narrativa, Brás faz, aqui e ali, outras afirmações que ajudam a compor a personagem.

É o que ocorre, por exemplo, nos capítulos “Geologia” e o “O enfermo”, em que, segundo nos informa o narrador, a esposa de Lobo Neves sustentava esperanças de angariar alguma recompensa testamentária do parente Viegas, que se achava então no leito de morte e, assim, rodeava-o de extremos cuidados e atenção. Essa perspectiva interesseira de Virgília é passada ao leitor conforme a interpretação de Brás: pois não nos deparamos com qualquer confissão da esposa de Lobo Neves ao protagonista, de sorte que se revele a intenção de herdar algo do parente moribundo. Dessa maneira, Brás, ao dizer que “Virgília nutria grandes esperanças em que esse velho parente, avaro como um sepulcro, lhe amparasse o futuro do filho com algum legado”²⁵⁶, e mais adiante acrescentar, que “ela [Virgília] era menos escrupulosa que o marido: manifestava claramente as esperanças que trazia no legado, cumulava o parente de todas as cortesias, atenções e afagos que poderiam render, pelo menos, um codicilo”²⁵⁷, contribui, significativamente, para a construção da imagem da personagem. Tomemos ainda como exemplo o capítulo intitulado “A casinha”, apresentando o narrador mais uma nota que seria característica da personalidade de Virgília:

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 661.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 710.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 711.

A baronesa disse-lhe francamente que se falara muito, no teatro, na noite anterior, a propósito de minha ausência do camarote do Lobo Neves; tinham comentado as minhas relações na casa; em suma, éramos objeto da suspeita pública. Concluiu dizendo que não sabia que fazer.

– O melhor é fugirmos – insinuei.

– Nunca – respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dois dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranжемos a casinha.²⁵⁸

As perspectivas de Brás acerca de Virgília, que vão aparecendo à solta no decorrer dos capítulos, contribuem então para compor o caráter da personagem de modo que podemos classificá-la como um tipo, isto é, como uma mulher adúltera e ambiciosa. É certo que quanto ao adultério não há como negá-lo, mas os outros juízos insinuados, como o perfil calculista e a dissimulação perfeita, não seriam mais que interpretações do narrador – inclusive as falas curtas de Virgília não teriam como revelar indícios que comprovassem as assertivas de Brás, nem o contrário.

Desse modo, a construção da personagem Virgília a partir de Brás Cubas nos mostra um tipo; e o que a torna tipificada é justamente a visão superficial do narrador que, não respeitando a interioridade dos demais ao apresentar juízos que os classificam, não pode agir como um narrador onisciente que adentra no íntimo dos personagens, retratando os conflitos entre a razão e a vontade, conferindo-lhes, pois, a complexidade psicológica própria de um personagem esférico²⁵⁹.

Além de Virgília, outras figuras são delineadas pelo narrador Brás Cubas, a saber: Viegas, d. Eusébia, Cotrim, Cubas pai, Lobo Neves, d. Plácida. Mas a descrição destas é sempre superficial, embora Brás pareça querer se aproximar da postura de um narrador onisciente, que vai ao íntimo da personagem, descobre os seus sentimentos e intenções e relata essas verdades; no entanto, a sua perspectiva não passa de um ângulo exterior.

Tomemos o capítulo “*In extremis*” como exemplo para a apresentação de mais um personagem, Viegas:

Viegas tossia com tal força que me fazia arder o peito; no intervalo dos acessos debatia o preço de uma casa, com um sujeito magro. O sujeito oferecia trinta contos. Viegas exigia quarenta. O comprador instava como quem receia perder o trem da estrada de ferro, mas Viegas não cedia; recusou primeiro os trinta contos, depois mais dois, depois mais três, enfim teve um forte acesso, que lhe tolheu a fala durante

²⁵⁸ *Ibid*, p. 695.

²⁵⁹ Os conceitos de personagem plano e redondo/esférico são utilizados cf. FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

quinze minutos. O comprador acarinhou-o muito, arranhou-lhe os travesseiros, ofereceu-lhe trinta e seis contos.

– Nunca! – gemeu o enfermo.

Mandou buscar um maço de papéis à escrivãinha; não tendo forças para tirar a fita de borracha que prendia os papéis, pediu-me que os deslaçasse: fi-lo. Eram as contas das despesas com a construção da casa: contas de pedreiro, de carpinteiro, de pintor; contas do papel da sala de visitas, da sala de jantar, das alcovas, dos gabinetes; contas das ferragens; custo do terreno. Ele abria-as, uma por uma, com a mão trêmula, e pedia-me que as lesse, e eu lia-as.

– Veja, é de graça – concluiu ele depois de lida a última conta.

– Pois bem... mas...

– Quarenta contos; não lhe dou por menos. Só os juros... faça a conta dos juros...

[...]

– Então? Disse o sujeito magro.

[...]

– Trinta e oito contos – disse ele.

– Am?... – gemeu o enfermo.

O sujeito magro aproximou-se da cama, pegou-lhe na mão, e sentiu-a fria. Eu achei-me ao doente, perguntei-lhe se sentia alguma coisa, se queria tomar um cálice de vinho.

– Não... não... quar... quaren... quar... quar...

Teve um acesso de tosse, e foi o último; daí a pouco expirava ele [...].²⁶⁰

A partir da maneira como Brás narra a situação e apresenta a conduta de Viegas, que, em pleno leitor de morte, recusa-se a vender a casa por um valor de pouca monta, cria-se com isso, sem dúvida, a imagem de um homem avarento, ou melhor, de um tipo social avarento. E, a exemplo de Virgília, Viegas não nos explica o porquê da sua recusa tão obstinada quanto à diminuição do valor da propriedade à venda; se existe alguma razão para isso ou se a recusa não passa de pura mesquinhez. O personagem, que pouco aparece no romance, se delinea como tipicamente avarento, porque assim nos faz compreender Brás Cubas ante a maneira como desenvolve a cena, isto é, Viegas não se recusava a diminuir o valor da casa em um momento qualquer, mas estava prestes a morrer; desse modo a situação parece reforçar o discurso unilateral do narrador que sempre prevalece, uma vez que é *a partir* dele e *com* ele que enxergamos os demais e assim formamos a ideia de que, no exemplo colhido, o personagem é um avaro, servindo de “verdade” para o seu caráter, que pode não passar de uma interpretação equivocada ou maldosa do narrador.

É interessante recordar que o protagonista parece estender a sua maneira de compreender a vida e as situações às outras personagens, pois com que respaldo poderia julgar Viegas como avarento quando ele (Brás) apresentou postura semelhante ao diminuir o valor da recompensa que daria ao almocreve que lhe salvara a vida?

O modo como o ângulo de visão de Brás atravessa toda a narrativa, sempre único, e sem permitir que o leitor se engane acerca das situações e dos homens é que o torna “digno

²⁶⁰ ASSIS, 2008. *Op. cit.*, p. 713.

de confiança”; isto ocorre pelo fato de o narrador conceber a realidade de maneira pessimista e por não reservar nenhuma perspectiva ou ponto de vista positivo acerca da humanidade.

Outros personagens também são “vítimas” do narrador Brás Cubas e de sua perspectiva da vida. D. Plácida e d. Eusébia são interpretadas pelo narrador de maneira semelhante, como interesseiras e sem princípios rígidos, uma vez que a primeira se corrompe por um *caso com toques de novelas*, aceitando-o por uma *necessidade da consciência*, somado ao dinheiro que lhe recompensa o desvio de caráter; a segunda, por sua vez, recebe Brás sempre de muito bom grado e o permite ficar à vontade com a filha, Eugênia, vigiando-os, às vezes, para equilibrar a *necessidade* e a *conveniência*. Seriam esses os motores que moveriam os homens a partir do ponto de vista do narrador: necessidade e conveniência, principalmente esta última.

Nessa mesma forma em que foram delineadas as personagens Virgília, Viegas, d. Plácida e d. Eusébia, é apresento o cunhado de Brás Cubas. A personalidade de Cotrim nos é revelada conforme a perspectiva do narrador nos capítulos “A herança” e “O verdadeiro Cotrim”.

No primeiro capítulo supracitado, discutem e se desentendem Brás, seu cunhado e Sabina acerca da repartição dos bens deixados por Cubas pai:

- Mas afinal – disse Cotrim –; esta casa pouco mais pode valer que trinta contos; demos que valha trinta e cinco...
- Vale cinquenta – ponderei –; Sabina sabe que custou cinquenta e oito...
- Podia custar até sessenta – tornou Cotrim –; mas não se segue que os valesse, e menos ainda que os valha hoje. [...] Olhe, se esta vale cinquenta contos, quantos não vale a que você deseja para si, a do Campo?
- Não fale nisso! Uma casa velha.
- Velha! – exclamou Sabina, levantando as mãos ao teto.
- Parece-lhe nova, aposto?
- Ora, mano, deixe-se dessas coisas – disse Sabina, erguendo-se do sofá –; podemos arranjar tudo em boa amizade, e com lisura. Por exemplo, Cotrim não aceita os pretos, quer só o boleiro de papai e o Paulo...
- O boleiro não – acudi eu –; fico com o a sege e não hei de ir comprar outro.
- Bem, fico com o Paulo e o Prudêncio.
- O Prudêncio está livre.
- [...]
- Livre? Como seu pai arranjava essas coisas cá por casa, sem dar parte a ninguém! Está direito. Quanto à prata... creio que não libertou a prata?
- Tínhamos falado na prata, a velha prataria do tempo de d. José I, a porção mais grava da herança, já pelo labor, já pela vetustez, já pela origem da propriedade; dizia meu pai que o conde da Cunha, quando vice-rei do Brasil, a dera de presente a meu bisavô Luís Cubas.
- Quanto à prata – continuo Cotrim –, eu não faria questão nenhuma, se não fosse o desejo que sua irmã tem de ficar com ela; e acho-lhe razão. Sabina é casada, e precisa de uma copa digna, apresentável. Você é solteiro, não recebe, não...
- Mas posso casar.
- Para quê? – interrompeu Sabina.
- [...]

– Que é lá? – redargüi. – Não cedi coisa nenhuma, nem cedo.
 – Nem cede?
 Abanei a cabeça.
 – Deixa, Cotrim – disse minha irmã ao marido –; vê se ele quer ficar também com a nossa roupa do corpo; é só o que falta.²⁶¹

Percebe-se a partir do trecho que Cotrim, assim como as demais figuras do universo machadiano, é igualmente interesseiro e ajusta-se à conveniência – tudo conforme o ponto de vista do narrador –, desejando apropriar-se do que havia de mais vantajoso na herança: a casa, o boleeiro, dois escravos em particular (Prudêncio e Paulo, que traziam provavelmente alguma qualidade especial, já que não fazia questão dos demais negros, pois que tinha muitos) e a prataria. É o que ocorre também no capítulo “O verdadeiro Cotrim”, em que, mais uma vez, Brás deita juízos muito próprios sobre o cunhado, a saber: o de avaro, o de ser autoritário e vaidoso, sem que este faça suas próprias confissões de caráter. Assim, da mesma maneira que os outros personagens retratados, Cotrim não tem voz própria, uma voz que revele suas verdadeiras razões. Suas palavras são vazias de um conteúdo que denuncie sua essência, de modo que a sua essência, a de Virgília, a de Viegas, a de d. Plácida e a de d. Eusébia afloram conforme o olhar do personagem-narrador.

É interessante observar, ainda, a audácia e a indiferença do narrador machadiano que, em certos momentos, não se atém a julgar as figuras conforme entende a realidade e a vida, mas prefere especular sobre a razão de ser de determinadas personagens, como Eugênia, Virgília e d. Plácida; desse modo, diz o protagonista não saber se a existência da primeira era muito necessária ao século; quanto à segunda, lhe resume o ser ao travesseiro sobre o qual repousa as “sensações más”; e a utilidade de d. Plácida foi lhe arranjar os encontros com Virgília²⁶².

Nota-se, partindo do estudo das cenas, que o protagonista machadiano deseja portar-se como um narrador digno de confiança, “não sendo seu costume dissimular ou fingir nada”, como ele próprio afirma. Para isso, serve-se de um posicionamento estratégico, a sua condição de defunto, e, assim, apresenta de forma contundente ou significativa o seu ponto de vista; no entanto, a maneira pela qual o narrador expõe os fatos e delinea as personagens com seu tom irônico e indiferente o distancia do que deseja (ou finge que deseja) parecer: um narrador que relata apenas verdades. Em suma, opera-se aí uma faca de dois gumes, pois que devemos confiar em um narrador defunto que não tem razões para temer aquilo que afirma, o

²⁶¹ *Ibidem*, p. 675- 676.

²⁶² Ver capítulos XXXVI, LXII, e CXLIV, respectivamente. Cf. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

que parece erigir uma esfera de confiabilidade; todavia, constitui também um narrador cínico, que controla todo o discurso, transmitindo juízo e opiniões acerca dos personagens e das circunstâncias, o que dissolve a esfera de confiança erigida.

4.3.1 *Personagens tipos*

Partindo do exposto no tópico anterior, pode-se dizer que os personagens machadianos, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não são submetidos a uma análise interior apropriada que lhe desvende os conflitos íntimos e o caráter. Este último é aferido por um narrador que nos transmite seu ponto de vista como verdade, uma vez que o seu discurso é o único a que temos acesso de maneira mais concreta.

Desse modo, a impressão que se tem é que, em meio ao retrato da realidade brasileira do século XIX, Brás Cubas nos revela tipos sociais, pois a maneira como esses personagens são expostos, por vezes sucintamente, aparecendo apenas em um único capítulo do romance, e sem espaço para que se manifestem por si mesmos, não permite que comportem, assim, uma complexidade digna dos personagens esféricos. Ademais, se os personagens esféricos são compreendidos como aqueles que não portariam uma integridade interior, opondo-se aos planos que são assim caracterizados, isto é, portadores dessa unidade íntima, a perspectiva do narrador machadiano que expõe grande parte das demais figuras como norteadas sempre pela conveniência e pelo interesse, como características marcantes, passam, assim, a serem de fato tipos, ou planos – já que essas duas ideias parecem estar relacionadas –, uma vez que, no decorrer da narrativa, sempre se orientam conforme a conveniência e o interesse.

Nesse sentido, não procede o esquema que Alfredo Bosi desenvolve em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, com o crítico apresentando três maneiras de configuração dos personagens machadianos, a saber: tipo, indivíduo e pessoa.

Conforme a classificação de Bosi, o *tipo* corresponde “àquela galeria de tipos locais”, em que “cada tipo guardaria em si a ideologia correspondente à sua particularidade social”; o *indivíduo* seria guiado tão-somente por seus próprios caprichos, os quais são “barrados” pelas convenções sociais; já a *pessoa* seria uma espécie de superioridade atingida, a ponto de o homem alcançar aí uma autoconsciência de si²⁶³.

²⁶³ Cf. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 160-161.

Seguindo outra perspectiva, entendemos que os personagens machadianos na obra analisada se configuram apenas como tipos/indivíduos; ou seja, sem dissociar tais configurações, uma vez que o tipo é marcado por uma particularidade social que se reflete no modo de ser do personagem (o que percebemos na narrativa de *Brás Cubas*, em que há senhoras honestas que equilibram a decência com a conveniência, além do avarento, do vaidoso etc.); podemos observar também nesses mesmos tipos as características que o definem como indivíduo, isto é, os impulsos de suas volições barradas pelas normas da convenção social, de maneira que todos agem, segundo informa o narrador, de acordo com seus interesses e intenções, sendo, por vezes, impedidos pela sociedade, mas sem ao mesmo tempo deixar de ser um tipo, pois como aponta Merquior

Sente-se que o romancista se detém, curioso e sagaz, ante uma verdadeira galeria de caracteres: Cubas pai, Vilaça, Marcela, o capitão do navio, Cotrim ou Lobo Neves são emblemas vivos da vaidade genealógica, do exibicionismo oratório, da avaria feminina, do furor literário, da cupidez, da ambição política, etc.... Todos encarnam diversas “ligas” ou compostos morais que apresentam uma qualidade (isto é, um defeito) predominante [...].²⁶⁴

Assim, com esse posicionamento, pode-se dizer que a forma da narrativa adotada por Machado em *Memórias póstumas*, ao destacar determinadas situações contadas por um narrador-personagem, apresenta de maneira superficial as figuras da obra, pois o narrador não se detém especificamente em nenhuma delas a fim de desvendar seu íntimo: apresenta apenas uma postura mais marcante que as define.

Claramente influenciado por autores ingleses, ainda que o mais destacado seja Laurence Sterne, é possível notar também a presença de Henry Fielding no romance machadiano – este analisado quanto aos personagens tipos. Ian Watt apresenta uma observação acerca do *Tom Jones* que podemos aproximar do escritor carioca:

[...] Fielding tem um objetivo analítico: não está interessado na configuração exata dos motivos na mente de qualquer pessoa particular num momento particular, mas apenas naquelas características do indivíduo necessárias para incluí-lo em sua espécie moral e social. Assim, estuda cada personagem à luz de seu conhecimento geral do comportamento humano, dos “costumes”, e qualquer coisa puramente individual não tem valor taxonômico.²⁶⁵

O narrador onisciente em terceira pessoa do *Tom Jones*, por mais que tivesse liberdade para aprofundar o íntimo das personagens, não se detém em nenhuma delas. O

²⁶⁴ MERQUIOR. *Op. cit.*, p. 174.

²⁶⁵ WATT. *Op. cit.*, p. 291.

narrador apresenta, por exemplo, o fidalgo Allworthy, a sua irmã Bridget, a empregada Debora Wilkins, a aproveitadora Molly e a perfeita Sofia Western e mesmo o personagem que dá nome à obra sem realizar intensos mergulhos na interioridade destes, revelando complexidades de caráter. Os personagens de Fielding, que “têm uma evolução psicológica limitada”²⁶⁶, entram em cena como tipos/indivíduos, cada qual cumprindo o seu papel e agindo conforme o que convém, obedecendo a intenção do narrador de oferecer um panorama da sociedade inglesa de meados do século XVIII.

É nesse aspecto que Machado se assemelha a Fielding. Não que o autor de *Helena* tenha nos apresentado um panorama da sociedade carioca tão extenso e com um enredo intricado: isso ele não fez; mas realizou, através das *Memórias* do protagonista, a exposição de tipos sociais que ultrapassam o localismo, abarcando também o universalismo, uma vez que observamos no romance “criaturas humanas [...] de essência igual a todas as criaturas humanas de todas as épocas e de todos os quadrantes da terra, mas ao mesmo tempo criaturas brasileiras que viveram durante um determinado período da história brasileira”²⁶⁷.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 293.

²⁶⁷ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 18.

5 CONCLUSÃO

A estética romântica e a realista, embora compreendidas como opostas em alguns manuais de literatura, sendo a segunda uma reação à primeira, comportam, todavia, fatores em comum. A narrativa que se centra nas experiências, conflitos e sentimentos de um indivíduo, o qual não sustenta uma preocupação e uma responsabilidade com o coletivo, nem apresenta uma importância para um povo, mas apenas consigo, buscando satisfazer apenas seus interesses pessoais é o ponto que realiza maior ligação entre as duas correntes. Essa característica, ainda que não seja própria das estéticas literárias, mas sim da forma romanesca, principia com o romantismo e segue no realismo apresentando semelhanças que por vezes aproximam as escolas, permitindo uma continuidade, pois “romantismo e realismo são no fundo e na forma o mesmo estilo burguês”²⁶⁸.

Assim, com o entendimento de que as correntes literárias supracitadas têm uma raiz incomum, foi possível realizar uma comparação literária entre os “autores sínteses”²⁶⁹, que representam respectivamente as estéticas estudadas: José de Alencar e Machado de Assis.

Com um projeto literário que não se limitava a produzir romances históricos e indianistas que criassem no imaginário popular um símbolo nacional e um passado digno para a nova nação que se constituía, Alencar com seus romances urbanos e suas peças teatrais, as quais eram consideradas realistas, retratou a sociedade contemporânea brasileira. Desse modo, o criador de *Iracema*, ao produzir obras urbanas, pintando-lhe a época, aderiu a características estéticas próprias da corrente vindoura, não se restringindo ao romantismo em voga, produzindo, assim,

[...] romance de dramas passionais intensos, com um pouco de arrepio ou frisson e com austera crítica da sociedade, tomada agora não mais como “pitoresca” sociedade carioca, mas como classe social elevada pelo dinheiro e por ele corrompida. De outro lado, “perfis femininos” mais bem delineados, e já agora não mais de mocinhas “interessantes”, atraentes, adoráveis, com seu caráterzinho voluntarioso, mas de moças e jovens casadas, de caráter “singular” e forte, vistas pelo romancista [...] à luz de uma psicologia mais moderna e exigente de análise. Estavam assim definidas, com Alencar, em 1856-1857, as novas fórmulas para o romance de “perfis femininos” e “quadros da sociedade”.²⁷⁰

²⁶⁸ BERNARDO. *Op. cit.*, 2011, p. 18.

²⁶⁹ Cf. CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, v. I, p. 392.

²⁷⁰ AMORA. *Op. cit.*, p. 198.

No que concerne à postura alencarina e aos seus romances urbanos, principalmente *Senhora*, que analisamos neste trabalho, podemos dizer que o autor cearense une o que é próprio da estética realista sem abandonar o que é próprio do romantismo.

O romance mencionado narra a história do casal Aurélia Camargo e Fernando Seixas, findando com o típico *happy end* romântico alencarino, como ocorre na maioria de suas ficções. É certo que, se a história se resumisse ao final feliz de um casal burguês estaria, sem dúvida, em total conformidade com o romantismo, tratando ainda do sentimento amoroso tão comum a tal estética. O escritor cearense, no entanto, avança no que é típico a esta. Alencar aborda, com um olhar crítico, a norma social do casamento que se realiza por meio do pagamento de um dote, isto é, o casamento por conveniência; porém, a crítica não é pontual, dirigindo-se para esse fato da sociedade: prefere estender-se às relações humanas, pautadas em valores materiais, como tão bem mostrou Alencar: pois se o que movia as escolhas de Seixas era um dote de maior valor, o tio da protagonista, Lemos, somente buscou contato com a sobrinha duas vezes: inicialmente para lhe arranjar um casamento vantajoso; e, em um segundo momento, com o intuito de se lhe tornar tutor, uma vez que a sobrinha havia recebido uma herança.

Não há apenas esse aspecto realista no romance alencarino. Podemos apontar ainda o aparecimento de personagens complexas, marcadas por conflitos interiores próprios do romance de introspecção, bem como as descrições minuciosas dos ambientes, semblantes e ações das personagens, o que confere às obras vida e concretude, algo bem ao gosto realista.

Ademais, o narrador do romance alencarino apresenta uma postura um tanto distanciada, primeiramente por não ser um narrador-personagem, por não reter todo o discurso para si, e por focar em todos os personagens, isto é, ora nas suas ações, ora nos seus monólogos interiores, ora nas suas feições. Dessa maneira, com a mudança de ponto de vista, os personagens vivem e agem, são mais livres, mais verdadeiros; assim, pode-se dizer que estes não se revelam de acordo apenas com os intuitos do narrador, mas também conforme suas próprias ações, tornando a narrativa, pois, mais verdadeira.

Talvez, tais traços de realismo em seus romances tenham advindo das suas peças teatrais, pois, como aponta Antonio Candido, depois de ocupar-se com o teatro “voltando ao romance apenas em 62” nota-se “a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico”²⁷¹ e havendo essa aglutinação de

²⁷¹ CANDIDO, 1977. *Op. cit.*, p. 12.

características, não é compreensível o fato de as peças alencarinas serem consideradas realistas, diferente de seus romances, compreendidos apenas como românticos.

Nesse sentido, percebe-se que muito do que seria desenvolvido posteriormente quanto à estética realista já aparecia nos romances alencarinos, seja mediante o conflito entre herói e sociedade, mostrando a corrupção de caráter, seja também com as descrições detalhadas dos ambientes e trajes, bem como mediante alguns tipos já portadores de certa densidade humana e que, embora apresentem, em alguns momentos, um caráter heróico, em outros, se mostram prosaicos; mas sempre, ao final, Alencar opta, em concordância com sua crença, por apresentar

[...] homens capazes de ampliar a dimensão humana, no sentido da sabedoria, da heroicidade e da santidade. Ele [Alencar] acreditou no homem, atribuindo-lhe reservas estranhas de energia. Nada mais útil para a educação, porque nos propõe modelos que o mundo medíocre não costuma oferecer-nos.²⁷²

Observa-se a partir do exposto que Alencar reúne em sua obra tanto romantismo como realismo, resultando dessa sua maneira peculiar de produzir um estilo romântico/realista, isto é, o uso de elementos de uma e outra corrente, embora muitos críticos destaquem apenas o Alencar de estilo “alambicado”, negando-se a enxergar algo para além desse aspecto em suas produções. Assim, seguindo essa perspectiva, pode-se dizer que o autor de *Til* esteve à frente do seu tempo com abordagens realizadas em seus romances que não se restringiam à estética literária em voga, dando a entender que sua “morte o impediu de desenvolver do romantismo para o realismo”²⁷³.

Por outro lado, pensando em Machado de Assis, notamos uma classificação quase atípica acerca do seu posicionamento literário; isto é, sua classificação como um realista *sui generis*, ou senão considerado superior, pela maioria dos críticos, havendo raras exceções que o tomem apenas por realista.

Traçando um paralelo com José de Alencar, podemos dizer que o escritor carioca também transita entre as correntes romântica e realista, apresentando, contudo, um resultado distinto daquele do autor de *O guarani*.

²⁷² CASASANTA, Mário. Alencar: um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar – *O gaúcho, Tronco do Ipê*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, Brasília, 1977, v. IV, p. 10.

²⁷³ Cf. GRIECO, Agrippino. Poetas e prosadores do Brasil. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar – *O Guarani, Iracema e Ubirajara*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. VII, p. 38.

Conforme a análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis faz uso de aspectos próprios do realismo, bem como de aspectos que rompem com a estética verista, valendo-se ainda de recursos da estética romântica.

É o que podemos observar quanto à realidade e às personagens representadas em sua narrativa. Temos, nesta, um retrato da sociedade brasileira do século XIX, com seus costumes, como os jantares em família ou entre amigos, as idas ao teatro, e mais as ambições políticas ou outro interesse, e homens revestidos de um conhecimento ocioso, de pura aparência. Vale recordar que, além do “bacharel vazio”, outros tipos são recorrentes no romance machadiano, como o vaidoso e o avaro. Esses elementos destacados, ainda que sejam considerados “realistas” por conta da representação da realidade social contemporânea, são recorrentes, se não próprios, da estética anterior, baseada nos “romances de costumes”, o que não respalda o realismo machadiano.

Em razão dessas características, o autor entra em acordo com o que preconizava a corrente realista; todavia, o enredo tem sua verossimilhança abalada em razão do narrador-personagem, o qual não está em consonância com a postura da narrativa objetiva, imparcial e sem intromissões, que deveria ser seguida a fim de mantê-lo distante para, assim, conceder maior veracidade ao enredo. Dessa maneira, o narrador cadáver em primeira pessoa, detentor de todo o discurso, que traça para o leitor o curso mesmo da narrativa, além de querer ser digno de confiança, acaba por se tornar, por isso mesmo, não confiável. Tal postura destoa muito fortemente do realismo estético, uma vez que a veracidade do discurso era imprescindível para a narrativa realista.

Assim, além das características apontadas acerca do que “foge” à corrente verista, destacamos ainda o subjetivismo e o estado sobrenatural do narrador. A narrativa não passa de uma perspectiva pessoal e íntima sobre o mundo e as pessoas que convinha apresentar e que o protagonista conheceu ao longo da vida, sendo então expressos conforme os sentimentos e a personalidade deste; portanto, o que se tem é um enredo puramente afetado pela interioridade do protagonista.

Ainda quanto à outra característica romântica do romance machadiano, podemos destacar a condição sobrenatural do narrador, pois, ainda que seja um artifício humorístico, ou uma estratégia que lhe proporcione uma visão mais ampla da realidade, livrando-o também das responsabilidades sobre o que diz, pois estando morto não precisa prestar contas à opinião pública, tal postura está em total desacordo com o que pregava o realismo estético.

Partindo do exposto, nota-se que Machado de Assis utiliza características próprias da corrente verista, como do romantismo, e na união de aspectos de ambas as escolas resulta seu estilo literário, que parece ser a junção de contrários, ou seja, de um concurso dialético verificado em sua produção.

Os dois escritores apresentam ainda posturas semelhantes quanto à “composição” do romantismo e do realismo, uma vez que parecem compreender a interdependência destas escolas, pois Alencar entendia que “a realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida no romance” não estava restrita a “uma escola ou estilo de época; mas o único elemento da literatura: a sua alma”²⁷⁴; Machado, no artigo crítico “A nova geração”, ao tratar do “desdém e da ingratidão dos moços da nova escola [realista]”, afirma que “se é a musa nova que os amamenta [referindo-se ao realismo], foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico”²⁷⁵. Desse modo, se Alencar não concebia a ideia da representação direta da realidade como escola, mas como elemento essencial da produção literária de qualquer período, sendo esse fator imprescindível, Machado, por sua vez, reconhecia que os realistas tinham muito dos românticos.

Não somente na compreensão das estéticas o escritor cearense e o carioca compartilham pensamentos próximos, mas também apresentam “caminhos cruzados”²⁷⁶ na crítica literária, no que concerne ao nacionalismo literário, como aponta Eduardo Luz em *O quebra-nozes de Machado de Assis: crítica e nacionalismo*, destacando que Alencar, em seus textos críticos iniciais, apresentava uma postura mais aberta quanto aos elementos estrangeiros inseridos nas produções literárias brasileiras, mostrando-se, no entanto, mais fechado, posteriormente, quanto a esses artifícios do Velho Mundo na sua crítica. Machado de Assis defendeu ideias semelhantes, mas em momentos contrários, pois, inicialmente, seus textos críticos mostravam-se mais resistentes à presença do elemento estrangeiro em nossa literatura, todavia, mostra, depois, uma mudança clara de pensamento, revelando já uma maior aceitação, relativizando “alguns de seus posicionamentos mais rígidos, próprios da primeira hora de sua crítica”²⁷⁷.

É relevante notar que, embora sejam compreendidos como opostos, em virtude dos momentos de suas produções literárias, Alencar e Machado têm, sim, seus pontos de contato e, vale salientar, a maneira desse contato é um tanto diferenciada.

²⁷⁴ ALENCAR, José de. As asas de um anjo (Advertência e prólogo da 1ª edição). In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americanas, 1974, vol. I, p. 93.

²⁷⁵ ASSIS, 1997. *Op. cit.*, p. 30.

²⁷⁶ LUZ, Eduardo. *O quebra-nozes de Machado de Assis: crítica e nacionalismo*. Fortaleza: Edições UFC, 2012, p. 91.

²⁷⁷ LUZ. *Op. cit.*, p. 92.

O autor de *Lucíola*, como já mencionamos, ainda que considerado romântico pela maioria dos críticos, exibiu aspectos do realismo estético em seus romances; dessa maneira, vinculou características românticas e realistas, atingindo as duas perspectivas em sua obra – embora a segunda não seja reconhecida –, de modo que se deve considerar, portanto, esse caráter romântico/realista, como já afirmara Wilson Martins²⁷⁸, pois esses dois caracteres coexistem de maneira harmônica, sem que o aspecto que torna a obra romântica exclua aquele que a faz realista. Basta recordarmos, por exemplo, dos personagens e da postura do narrador alencarino. Se, por um lado, Aurélia nutria pensamentos românticos acerca dos relacionamentos amorosos, se a sua caracterização era envolta em perfeição – quanto aos seus traços físicos e em alguns pontos do seu caráter –, por outro lado, as suas atitudes são dignas de um personagem realista, quando mostrava agir estrategicamente, de modo que essa dubiedade não impossibilita a obra, isto é, a personagem, de concentrar esse caráter duplo de forma harmônica. E o narrador que, em alguns momentos se lança em descrições idílicas, ou estabelece comparações entre a beleza de Aurélia e a da natureza, com toda a sua cor, delicadeza e esmero, em outros momentos, coloca-se à distância, permitindo que estes ganhem vida, espaço e voz, e que sejam desvendados por si mesmos.

Com Machado de Assis a situação é outra. O autor de *Memorial de Aires* ao elaborar sua obra com aspectos do realismo e do romantismo – ainda que o classifiquem como um realista superior, ou algum outro especificativo –, não pende para nenhuma das correntes, de modo que não se encontra atado nem à romântica nem à realista. Assim, parece que, ao mesmo tempo que é realista, Machado não o é; e esse jogo de ser e não-ser se estende a outros aspectos do seu romance, como analisados neste estudo. Um exemplo é o seu narrador que se posiciona como “digno de confiança”, uma vez que guia a nossa leitura; todavia, a sua forma de guiar o afasta dessa posição de confiabilidade, em razão da sua ironia e do seu cinismo, perdendo, assim, a credibilidade do leitor; o que é confirmado, portanto, pela relação excludente que encontramos no romance de Machado de Assis, pois embora tenhamos, como em Alencar, “uma harmoniosa conjugação de contrastes”²⁷⁹, a definição naquele é escorregadia, não podemos fixar, mas tão-somente relativizar.

Desse modo, com os estudos dos romances *Senhora*, de José de Alencar, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é plausível dizer que, não obstante o impasse quanto à comparação desses autores, em razão das classificações que lhes foram atribuídas, o cearense e o carioca têm pontos expressivos de consonância, sejam eles em

²⁷⁸ MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. I, p. 135.

²⁷⁹ PEREIRA. *Op. cit.*, p. 18.

relação à adesão ou não de elementos do Velho Mundo, ainda que o posicionamento de ambos tenha se dado em momentos diferentes, seja quanto à insubordinação a estilos de época, o que conferiu a um e outro o destaque merecido. Assim, produziram obras que retratam o período de sua produção, mas também o tempo vindouro, ou mesmo a nossa atualidade; assim, assemelham-se, ainda, quanto à universalidade que abarcaram, na medida em que trataram das paixões humanas, o que as movem, vivificando-as, unindo nestas o local e o universal.

Nesse sentido é que José de Alencar e Machado de Assis se irmanam, na maneira original e grandiosa de sua produção literária, valendo-se das influências estrangeiras sem serem subservientes, fazendo uso do que conviesse aos seus romances e de acordo com suas crenças, de modo que problematizaram as estéticas literárias, gerando, assim, reflexões e novas perspectivas de compreensão destas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas – SP: Pontes Editora, 1993.
- _____. **Senhora** - Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; Brasília INL, 1977, v. VII.
- _____. As asas de um anjo (Advertência e prólogo da 1ª edição). In: COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Ed. Americanas, 1974, vol. I.
- _____. **Til**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012.
- AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira – O romantismo (1833-1838 / 1878-1881)**. São Paulo: Editora Cultrix. 1967, v. II.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. **Crítica & variedade** (obras completas de Machado de Assis). São Paulo: Editora Globo, 1997.
- AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: **Mimeses: a representação da realidade na literatura Ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BALZAC, Honoré. História, sociedade, romance. In: ACÍZELO, Roberto. **Uma ideia moderna de literatura - Textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó, SC: Argos 2011.
- BAPTISTA, Abel Barros. Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos**. Porto Alegre: EDIPICURS 2005.
- _____. O romanesco extravagante (prefácio). In: ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BENEDETTO, Croce. **Breviário de estética**. Aesthetica in nuce. Trad. de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOILEAU, Nicolas Despréaux. **Arte poética**. Trad. de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BORNHEIM, Gerd. **Aspectos filosóficos do romantismo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1931 e 1953.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 2009.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, SP, 2004.

_____. Os três alencares. In: ALENCAR, José de. **Lucíola; Diva; Senhora** - Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. VII.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira** - das origens ao realismo - história e antologia. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

CASASANTA, Mário. Alencar: um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar – **O gaúcho, Tronco do Ipê**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, Brasília, 1977, v. IV.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: Origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, v. I.

_____. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CORDEIRO, Marcos Rogério. O conflito de caracteres na obra de Machado de Assis. **Anais do SILEL** - Simpósio Internacional de Letras e Linguística, v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf>.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 32. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Introdução à literatura no Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). **A literatura no Brasil – Era Romântica**. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. III.

_____. **A literatura no Brasil – Era realista/Era de transição**. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. IV.

DE MARCO, Valéria. As mulheres fundadoras de Alencar. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

DURANT, Will. Uma nota sobre Hegel. In: **A história da filosofia**. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

FAORO, Raymundo. A pirâmide e o trapézio. In: Machado de Assis. **Obra completa**, em quatro volumes: volume I; organização Aluizio Leite Neto, Ana lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2004.

FREYRE, Gilberto. José de Alencar renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. **Romances ilustrados de José de Alencar – Til, O sertanejo**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. V.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes e Duílio Colombini. Fragmentos sobre o romantismo. In: **A estética romântica – Textos doutrinários comentados**. São Paulo: Atlas, 1992.

GOMES, Eugênio. **Aspectos do romance brasileiro**. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1958.

GRIECO, Agrippino. Poetas e prosadores do Brasil. In: ALENCAR, José de. **Romances ilustrados de José de Alencar – O Guarani, Iracema e Ubirajara**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977, v. VII.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. **Estética. Poesia**. Lisboa, Guimarães, 1980, v. VII.

HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano; ensaios morais políticos e literários**. Trad. de Anoar Aiex. São Paulo: Nova cultural, 1989.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. Arte y verdad objetiva. In: **Problemas del realismo**. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

LYRA, Pedro. **O real no poético – II**; textos de jornalismo literário. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, Instituto Nacional do Livro, 1986.

LUZ, Eduardo. **O quebra nozes de Machado de Assis**: crítica e nacionalismo. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. I.

MAUPASSANT, Henri-René-Albert-Guy. Estudo sobre o romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura – textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Trad. de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, SC: Argos, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira - I. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MEYER, Augusto. O delírio. In: **Machado de Assis (1935-1958)**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

_____. O romance machadiano. In: **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

_____. De Machadinho a Brás Cubas. In: Machado de Assis. **Obra completa, em quatro volumes: volume I**; organização Aluizio Leite Neto, Ana lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MENDES, Oscar. José de Alencar - romances urbanos. In: ACL. **Alencar 100 anos depois**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção. De 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.

MONTENEGRO, Olívio. O romance psicológico. In: **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar**. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1975.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte: uma introdução histórica**. Trad. de Octavio Mendes Cajado. 2. ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e a crítica realista. **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários, v.16, set. 2009.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1988.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ EdUSP, 1974.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Heróis para as grandezas. In: **José de Alencar na literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1972.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: **Tempo e narrativa**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, v. III.

ROMERO, Silvio. Machado de Assis. In: **História da literatura brasileira: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960, tomo V.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 2009.

_____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2006.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira** – seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. História [in: à história da literatura inglesa]. In: SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Trad. de Cláudia Neiva de Matos. Chapecó, SC: Argos, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VALÉRIO, Américo. **José de Alencar (freudiano)**. Rio de Janeiro: Tipografia Aurora – H. Santiago, 1931.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. de José Palla e Carmo. 2. ed. Publicações Europa-América: Biblioteca Universitária, 1955.