

II.
A importação do romance
e suas contradições
em Alencar

O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros.¹ Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de conseqüências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. Seria a forma que não prestava — a mais ilustre do tempo — ou seria o país? Exemplo desta ambivalência, própria de nações de periferia, é dado na época pelo americano Henry James, que acabaria emigrando, atraído pela complexidade social da Inglaterra, que lhe parecia mais propícia à imaginação.² Mas veja-se o caso de mais perto: adotar o romance

¹ Leia-se a este respeito o sugestivo estudo de Marlyse Meyer, “O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 14, São Paulo, 1973.

² Teobaldo, um americano enfático de “The madona of the future” (1873): “Somos os deserdados da arte! Estamos condenados à superficialidade, excluídos do círculo encantado! O solo da percepção americana é um sedimento escasso, estéril, artificial! Sim, estamos destinados à imperfeição. Para atingir a excelência, o americano tem que aprender dez vezes mais que o europeu. Falta-nos o sentido

era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias. Ora, vimos que entre nós elas estão deslocadas, sem prejuízo de guardarem o nome e o prestígio originais, diferença que é involuntária, um efeito prático da nossa formação social. Caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria — por próximo que esteja da lição dos mestres. Esta será a façanha de Machado de Assis. Em suma, a mesma dependência global que nos obriga a pensar em categorias impróprias, nos induzia a uma literatura em que essa impropriedade não tinha como aflorar. Ou por outra, antecipando: em vez de princípio construtivo, a diferença apareceria involuntária e indesejadamente, pelas frestas, como defeito. Uma instância

mais apurado. Não temos gosto, tato ou força. E como haveríamos de ter? Nosso clima rude e mal-encarado, nosso passado silencioso, nosso presente ensurdecedor, a pressão constante das circunstâncias desprovidas de graça — tudo é tão sem estímulo, alimento e inspiração para o artista, quanto é sem amargura o meu coração ao dizê-lo! Nós, pobres aspirantes, deveremos viver em perpétuo exílio”. *The complete tales of Henry James*, vol. III, Londres, Rupert Hart-Davis, 1962, pp. 14-5. De volta à América, em visita a Boston, James anota: “Tenho 37 anos, fiz a minha escolha, e sabe Deus que não tenho tempo a perder. A minha escolha, é o velho mundo — minha escolha, minha necessidade, minha vida. [...] Meu trabalho está lá — *je n'ai que faire* neste vasto novo mundo. Não é possível fazer as duas coisas — é preciso escolher. [...] O peso é necessariamente maior para um americano — pois ele *precisa* lidar, mais ou menos, e ainda que só por implicação, com a Europa; enquanto que europeu algum é obrigado a lidar sequer minimamente com a América. Ninguém vai achá-lo menos completo por causa disto. (Falo naturalmente de pessoas que fazem o meu tipo de trabalho; não de economistas ou do pessoal das ciências sociais.) O pintor de costumes que não se ocupe da América não é incompleto, por enquanto. Mas daqui a cem anos — talvez cinqüenta — ele certamente o será”. F. O. Matthiessen e K. B. Murdock (orgs.), *The notebooks of Henry James*, Nova York, Galaxy Book, 1961, entrada de 25/11/1881, pp. 23-4.

literária do nível intelectual rebaixado a que nos referíamos no capítulo anterior. — Lembrando os anos da sua formação, Alencar fala nos serões da infância, em que lia em voz alta para a mãe e as parentas, até ficar a sala toda em prantos. Os livros eram *Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros. Menciona também os gabinetes de leitura, a biblioteca romântica de seus colegas, nas repúblicas estudantis de São Paulo — Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Byron, Lamartine, Sue, mais tarde Scott e Cooper — e a impressão que então lhe causara o sucesso de *A moreninha*, o primeiro romance de Macedo.³ Por que não tentar, ele também? “Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?”⁴ Não faltavam os grandes modelos, e mais que esse ou aquele havia o prestígio do molde geral, e o desejo patriótico de dotar o país de mais um melhoramento do espírito moderno.⁵ No entanto, a imigração do romance, particularmente de seu veio realista, iria por dificuldades. A ninguém constringia freqüentar em pensamento salões e barricadas de Paris. Mas trazer às nossas ruas e salas o cortejo de sublimes viscondessas, arrivistas fulminantes, ladrões ilustrados, ministros epigramáticos, príncipes imbecis, cientistas visionários, ainda que nos chegassem apenas os seus problemas e o seu tom, não combinava bem. Contudo, haveria romance na sua ausência? Os grandes temas, de que vem ao romance a energia e nos quais se ancora a sua forma — a carreira

³ José de Alencar, *Como e por que sou romancista, Obra completa (OC)*, vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

⁴ *Idem*, p. 138.

⁵ Antonio Candido, “Aparecimento da ficção”, *Formação da literatura brasileira*, vol. II, São Paulo, Martins, 1969.

social, a força dissolvente do dinheiro, o embate de aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, vocação e ganha-pão — como ficavam no Brasil? Modificados, sem dúvida. Mas existiam, além de existirem fortemente na imaginação, com a realidade que tinha para nós o conjunto das idéias européias. Não estavam à mão no entanto o sistema de suas modificações, e muito menos os efeitos deste último sobre a forma literária. Estes deveriam ser descobertos e elaborados. Assim como, aliás, os mencionados temas não estiveram prontos desde sempre, à espera do romance europeu. Surgiram, ou tomaram a sua forma moderna, sobre o solo da transição — continental e secular — da era feudal à do capitalismo. Também na Europa foi preciso explorá-los, isolar, combinar, até que se formasse uma espécie de acervo comum, em que se alimentaram ruínas, medianos e grandes. Diga-se de passagem que é este aspecto cumulativo e coletivo da criação literária, mesmo da individual, que iria permitir a multidão dos romances razoáveis que o Realismo produziu. Na crista das soluções e idéias correntes, ainda se não as aprofundam, estes livros fazem a impressão de complexidade, e logram sustentar o interesse da leitura. Como em nossos dias o bom filme. Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira, cujos estímulos vinham e vêm de fora. Desvantagem, por outro lado, que hoje tem as suas vantagens, convergindo muito naturalmente com a bancarrota da tradição, a que duramente se acostuma o intelectual europeu, a fim de chegar — como a uma expressão-chave de nosso tempo — à descontinuidade e ao arbitrário culturais em que no Brasil, bem contra a vontade, sempre se esteve.

Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas a esta situação. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, algu-

ma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca; alguma coisa do *Grande-Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de Jão Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus livros muito da sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileiraizante da prosa alencarina ainda agora é capaz de inspirar. Isso posto, é preciso reconhecer que a sua obra nunca é propriamente bem-sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem. É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de conseqüência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso. Pontos portanto que são críticos para a nossa literatura e vida, manifestando os desacordos objetivos — as incongruências de ideologia — que resultavam do transplante do romance e da cultura européia para cá. Iremos estudá-los no romance urbano de Alencar, para precisá-los, e ver em seguida a solução que Machado de Assis lhes daria. — Comentário curioso destes impasses encontra-se em Nabuco, o europeizante, que os percebia muito bem, por achá-los horríveis. Ao contrário do que dizem, a sua disputa com Alencar é pobre em reflexão e baixa nos recursos — “um tête à tête de gigantes”, segundo Afrânio Coutinho; brigam até para ver quem sabe mais francês. Mas tem o interesse de reter uma situação. O realismo de Alencar inspirava a Nabuco dupla aversão: uma por não guardar as aparências, e outra por não desrespeitá-las com, digamos, a devassidão escolada e apresentável da literatura francesa. É como um cidadão viajado que voltasse para a sua cidade, onde o mortificam a existência de uma casa de mulheres, e o seu

pouco requinte. As meninas alencarinas, com os seus arrancos de grande dama, lhe pareciam ao mesmo tempo inconvenientes e bobocas, nem românticas nem naturalistas, o que é bem percebido, embora pesando no prato estéril da balança.⁶ As observações sobre o tema escravo e sobre o abasileiramento da língua têm o mesmo teor. Se lhe aceitasse a crítica, Alencar escreveria ou romance edificante, ou romance europeu. Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso da realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro. Ao circunscrevê-las sem as resolver, não faz grande literatura, mas fixa e varia elementos dela — um exemplo a mais de como é tortuoso o andamento da criação literária.

Estudando a obra de Macedo, em que toma pé a tradição de nosso romance, Antonio Candido observa que ela combina o realismo da observação miúda, “sensível às condições sociais do tempo”, e a máquina do enredo romântico. São dois aspectos de um mesmo conformismo, que interessa distinguir: adesão pedestre “ao meio sem relevo social e humano da burguesia carioca”, e outro, “que chamaríamos poético, e vem a ser o emprego dos padrões mais próprios à concepção romântica, segundo acaba de ser sugerido: lágrimas, treva, traição, conflito”. O resultado irá pecar por falta de verossimilhança: “Tanto que nos perguntamos como é possível pessoas tão chás se envolverem nos arrancos a que [Macedo] as submete”⁷. Como veremos, ligeira-

⁶ Cf. *A polémica Alencar-Nabuco*, especialmente as objeções de Nabuco a *Diva*.

⁷ Ver na citada *Formação da literatura brasileira* os capítulos que tratam de romance. O seu conjunto compõe uma teoria da formação deste gênero no Bra-

mente ajustada, esta análise vale também para o romance urbano de Alencar. Antes, no entanto, voltemos aos seus elementos. A notação verista, a cor local exigida pelo romance de então, davam estatuto e curso literário às figuras e anedotas de nosso mundo cotidiano. Já o enredo — o verdadeiro princípio da composição — esse tem a sua mola nas ideologias do destino romântico, em versão de folhetim para Macedo e algum Alencar, e em versão realista para o Alencar do romance urbano de mais força. Ora, como já vimos o nosso cotidiano regia-se pelos mecanismos do favor, incompatíveis — num sentido que precisaremos adiante — com as tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica. Submetendo-se ao mesmo tempo à realidade comezinha e à convenção literária, o nosso romance embarcava em duas canoas de percurso divergente, e era inevitável que levasse alguns tombos de estilo próprio, tombos que não levavam os livros franceses, já que a história social de que estes se alimentavam podia ser revolvida a fundo juntamente por aquele mesmo tipo de entrecho. — Vista segundo as *origens*, a disparidade entre enredo e notação realista representa a justaposição de um molde europeu às aparências locais (não importa, no caso, que estas aparências se tenham transformado em matéria literária por influência do próprio romantismo). Segundo passo, troque-se a origem no mapa-múndi pelas idéias que historicamente lhe correspondiam: teremos voltado, com mais clareza agora das razões subjacentes, ao problema próprio da *composição* — em

sil, e pode ser lido como uma introdução a Machado de Assis. Embora não faça parte da fase “formativa” de que trata o livro, e esteja mencionado só umas poucas vezes, Machado é uma das suas figuras centrais, o seu ponto de fuga: a tradição é considerada, ao menos em parte, com vistas no aproveitamento que Machado lhe dará. Para os trechos citados, ver pp. 140-2.

que ideologias românticas, de vertente seja liberal, seja aristocratizante, mas sempre referidas à mercantilização da vida, figuram como chave-mestra do universo do favor. Fiel à realidade observada (brasileira) e ao bom modelo do romance (europeu), o escritor reedita, sem sabê-lo e sem resolvê-la, uma incongruência central em nossa vida pensada. Note-se que não há consequência simples a tirar desta dualidade; em país de cultura dependente, como o Brasil, a sua presença é inevitável, e o seu resultado pode ser bom ou ruim. É questão de analisar caso por caso. Literatura não é juízo, é figuração: os movimentos de uma reputada chave que não abra nada têm possivelmente grande interesse literário. Veremos que em Machado de Assis a chave será aberta pela fechadura.

Senhora é um dos livros mais cuidados de Alencar, a sua composição vai nos servir de ponto de partida. Trata-se de um romance em que o tom varia marcadamente. Digamos que ele é mais desafogado na periferia que no centro: Lemos, pelintra e interesseiro tio da heroína, é gordinho como um vaso chinês e tem ar de pipoca; o velho Camargo é um fazendeiro barbaças, rude mas direito; dona Firmina, mãe-de-encomenda ou conveniência, estala beijos na face da menina a quem serve, e quando senta, acomoda “a sua gordura semi-secular”⁸. Noutras palavras, uma esfera singela e familiar, em que pode haver sofrimento e conflito, sem que ela própria seja posta em questão, legitimada que está pela natural e simpática propensão das pessoas à sobrevivência rotineira. Os negociantes são espertalhões, as irmãszinhas abnegadas, a parentela proveitosa, vícios, virtudes e mazelas admitem-se tranqüilamente, de modo que a prosa, ao descrevê-los, não perde a isenção. Não é conformista, pois não justifica, nem é pro-

⁸ José de Alencar, *Senhora*, OC, vol. I, pp. 958, 966, 969, 1.065-6.

priamente crítica, pois não quer transformar. O registro sobe quando passamos ao círculo mundano, limitado aliás à mocidade casadoura — o que tem seu interesse, como se verá. Aqui presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor. A hipocrisia, complexa por definição, combina-se à pretensão de exemplaridade própria desta esfera, e à de espontaneidade, própria ao sentimento romântico, saturando a linguagem de implicações morais. Espontaneamente, estas obrigam à reflexão normativa, à custa dos prazeres simples da evocação. A matriz distante são a sala e a prosa de Balzac. Finalmente, no centro deste centro, a voltagem vai ao teto quando está em cena Aurélia, a heroína do livro. Para esta herdeira bonita, inteligente e cortejada, o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico — o alcance do dinheiro, esse “deus moderno” — e um pouco banal; falta complexidade a seus pólos. A riqueza fica reduzida a um problema de virtude e corrupção, que é inflado, até tornar-se a medida de tudo. Resulta um andamento denso de revolta e de profundo conformismo — a indignação do bem-pensante — que não é só de Alencar. É uma das misturas do século, a marca do dramalhão romântico, da futura radionovela, e ainda há pouco podia ser visto no discurso udenista contra a corrupção dos tempos. Mas volte-mos atrás, para corrigir a distinção do princípio, entre o tom das personagens periféricas e das centrais. A questão não é gradual, é qualitativa. No caso das primeiras, trata-se de aproveitar as evidências do consenso, localista e muitas vezes burlesco, tais como a tradição, o hábito, o afeto, em toda a sua irregularidade,

as haviam consolidado. Seu mundo é o que é, não aponta para outro, diferente dele, no qual se devesse transformar, ou por outra ainda, não é problemático: exclui a intenção universalista e normativa, própria da prosa romântico-liberal da faixa de Aurélia. Veremos ainda que esta é a tonalidade de um romance importante em nossa literatura, as *Memórias de um sargento de milícia*. E nada impede, seja dito de passagem, que este consenso traga ele próprio a cunha de tradições literárias. No segundo caso, pelo contrário, procura-se perceber o presente como problema, como estado de coisas a recusar. Esta a razão do peso maior, da “seriedade” destas passagens — ainda que literariamente seja sempre um alívio quando Alencar volta à outra maneira, que lhe dá páginas de muita graça e força narrativa. Entretanto, é neste segundo estilo carregado de princípios, polarizado pela alternância de sublime e infâmia, que ele se filia à linha forte do Realismo de seu tempo, ligada, justamente, ao esforço de figurar o presente em suas contradições; em lugar de dificuldades locais, as cristações universais da civilização burguesa. É este o estilo que irá prevalecer. Resumindo, digamos que em *Senhora* a reflexão toma o alento e a maneira à esfera mundana, do dinheiro, da carreira, dando-lhe por conseguinte a primazia na composição. Como as grandes personagens da *Comédia humana*, Aurélia vive o seu dilaceramento e procura expressá-lo, transformando-o em elemento intelectual da existência comum, e em elemento formal — como se verá, a propósito do enredo — responsável pelo fechamento do romance. No entanto, esse tom reflexivo e problemático, bem realizado em si mesmo, não convence inteiramente, e é infeliz em seu convívio com o outro. Faz efeito pretensioso, tem alguma coisa descabida, que interessa analisar em mais detalhe.

Observe-se, quanto a isto, que predominância formal e peso social em *Senhora* não coincidem. Se é natural, por exemplo, que a cena mundana esteja em oposição à província e à pobreza, é

esquisito que inclua pequenos funcionários e filhas de comerciantes remediados. E é esquisitíssimo que exclua os adultos: nas festas da Corte, as mães nunca são mais que respeitáveis senhoras, que vigiam as filhas e não cansam de criticar os modos desenvoltos de Aurélia, “impróprios de meninas bem educadas”⁹. Como aliás os homens, que são caricaturas, desde que não sejam rapazes. Em suma, o tom da moda é reservado à mocidade núbil e bem-posta, de que é o ornamento, mas não é a síntese da experiência social de uma classe, além de ser mal visto se vai longe. Não tem curso entre as pessoas que já sejam sérias, as quais por sua vez, ficam excluídas do brilho literário, e do movimento de idéias que deve sustentar e arrematar o romance. Por sua composição, portanto, o livro se confina aos limites da frivolidade, a despeito de seu andamento ambicioso, que fica prejudicado. Este desacordo não existe no modelo; para sentir a diferença, basta lembrar a importância que têm o adultério maduro, a política, as arrogâncias do poder, na cena mundana de Balzac. Alencar conserva-lhe o tom e vários procedimentos, porém deslocados pelo quadro local, imposto pela verossimilhança. Adiante, voltaremos à diferença. Agora, vejamos a complexidade, a variedade de aspectos deste empréstimo. Inicialmente é preciso retirar, mas não de todo, o sentido pejorativo a esta noção. Considere-se o que significava, como atualização e desenvoltura, fazer que uma personagem, mulher ainda por luxo, tratasse livremente das questões de que então, ou pouco antes, tratara o Realismo europeu. Em certo sentido muito claro, é um feito, seja qual for o resultado literário. Algo semelhante, para a geração dos que fizeram 20 agora, nos anos 60, ao salto dos manuais de filosofia e sociologia, em

⁹ *Senhora*, p. 952.

língua espanhola, para os livros de Foucault, Althusser, Adorno. Entre uma alienação antiga e outra moderna, o coração bem-formado não hesita. Ficava para trás a imitação miúda e complacente, o romancista obrigava-se a uma concepção das coisas, impunha nível contemporâneo à reflexão. O romance alcançava a seriedade que a poesia romântica já havia alcançado há mais tempo. Finalmente, considere-se o próprio movimento da imitação, que é mais complicado que parece. No prefácio de *Sonhos d'ouro*, escreve Alencar: “Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos, e agora também alemães. / Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?”¹⁰ O primeiro passo portanto é dado pela vida social, e não pela literatura, que vai imitar uma imitação.¹¹ Mas fatalmente o progresso e os atavios parisienses inscreviam-se aqui noutra pauta; retomando o nosso termo do início, são ideologia de segundo grau.¹² Chega o romancista, que é parte ele próprio desse movimento faceiro da sociedade, e não só lhe co-

¹⁰ *Obra completa*, vol. I, p. 699.

¹¹ A situação é comparável à de Caetano Veloso cantando em inglês. Acusado pelos “nacionalistas”, responde que não foi ele quem trouxe os americanos ao Brasil. Sempre quis cantar nesta língua, que ouvia no rádio desde pequeno. E é claro que cantando inglês com pronúncia nortista registra um momento substancial de nossa história e imaginação.

¹² Comentando os hábitos de consumo no Brasil de fins de século, Warren Dean observa que o comércio importador transformava em artigos de luxo os produtos que a industrialização tornara correntes na Europa e Estados Unidos. Cf. *A industrialização de São Paulo*, São Paulo, Difel, 1971, p. 13.

pia as novas feições, copiadas à Europa, como as copia segundo a maneira européia. Ora, esta segunda cópia disfarça, mas não por completo, a natureza da primeira, o que para a literatura é uma infelicidade, e lhe acentua a veia ornamental. Adotando forma e tom do romance realista, Alencar acata a sua apreciação táctica da vida das idéias. Eis o problema: trata como sérias as idéias que entre nós são diferentes; como se fossem de primeiro, ideologias de segundo grau. Soma em consequência do lado empolado e acrítico — a despeito do assunto escandaloso — desprovido da malícia sem a qual o tom moderno entre nós é inconsciência histórica. Ainda uma vez chegamos ao nó que Machado de Assis vai desatar.

Em suma, também nas Letras a dívida externa é inevitável, sempre complicada, e não é parte apenas da obra em que aparece. Faz figura no corpo geral da cultura, com mérito variável, e os empréstimos podem facilmente ser uma audácia moral ou política, e mesmo de gosto, ao mesmo tempo que um desacerto literário. Qual destes contextos importa mais? Nada, a não ser a deformação profissional, obriga ao critério unicamente estético. Assim, procuramos assinalar um momento de desprovincianização, a disposição argumentativa na tonalidade que predomina em *Senhora*, e nem por isso deixaremos de revê-lo adiante em luz desfavorável, nem lhe disfarçaremos a fraqueza, do ponto de vista da construção. Mas voltemos atrás: no gesto, o andamento do livro é audacioso e inconciliável, gostaria de ser uma voz na altura do tempo; já seu lugar na composição, pelo contrário, faz ver neste impulso grave uma prenda de sala. A última palavra no caso é a segunda. Por alguma razão, que o leitor já agora adivinha, a dura dialética moral do dinheiro se presta ao galanteio da mocidade faceira, mas não afeta o fazendeiro rico, o negociante, as mães burguesas, a governanta pobre, que se orientam pelas regras do favor ou da brutalidade simples. Contudo, são estas as

personagens que tornam povoado o romance. Embora secundárias, compõem o traçado social em que circulam as figuras centrais, de cuja importância serão a medida. Noutras palavras, nosso procedimento foi o seguinte: filiamos o andamento do romance — depois de caracterizá-lo — ao círculo restrito que exprime, tudo sempre nos termos que o próprio romance propõe. Em seguida vimos como fica este círculo, se considerado relativamente, no lugar que lhe cabe no espaço social, também ele de ficção. Qual a autoridade do seu discurso? O que decide é o refluxo desta segunda vista: diante dela, o tom do livro e a pretensão que o anima fazem efeito infundado. A sua dicção desdiz da sua composição. O oposto justamente do que se observa no modelo: a maneira sensacionalista e generalizante de Balzac, tão construída e forçada, liga-se a extraordinário esforço de *condensação*, e de fato vai se tornando menos incômoda à medida que nos convencemos de sua continuidade profunda com os inúmeros perfis ocasionais, de “periferia”, que deslocam, refletem, invertem, modificam — em suma, trabalham — o conflito central, que numa forma ou doutra é o de todos.¹³ Seja por exemplo o discurso desabusado e “centralíssimo” dalguma de suas grandes damas: é

¹³ “Comparada a outras formas de representação, a multiplicidade de Balzac é a que mais se aproxima da realidade objetiva. Contudo, quanto mais se aproxima desta, mais se afasta da maneira habitual, cotidiana ou média de espelhá-la diretamente. De fato, o método balzaquiano abole os limites estreitos, costumeiros, rotineiros desta *reprodução imediata*. Contrária assim as facilidades habituais na maneira de considerar a realidade, e por isso mesmo é sentido por muitos como sendo ‘exagerado’, ‘sobrecarregado’ etc. [...] Aliás o seu engenho não se limita às formulações brilhantes e picantes; antes manifesta-se na revelação bem marcada do essencial, na tensão extrema dos elementos contrários que o compõem.” G. Lukács, *Balzac und der Franzoesische Realismus*, Werke, vol. VI, p. 483.

revoltoso, futriqueiro, vulnerável, calculista, destemido, como o serão, quando aparecerem “casualmente”, o criminoso, a costureira, o pederasta, o banqueiro, o soldado. O andamento vertiginoso afasta-se do natural, beira bastante o ridículo, mas avaliza esta distância — o seu nível de abstração — com grande lastro de conhecimentos e experiência, que ultrapassa de muito a latitude individual, e não é fato apenas literário: é a soma de um processo social de reflexão, na perspectiva, digamos, do homem de espírito. É este o cinquentão vivido e sociável que segundo Sartre é o narrador do realismo francês.¹⁴ Dos pressupostos históricos desta forma falaremos adiante. Por agora basta-nos dizer que esta reflexão se alimentava de um processo real, novo, também ele vertiginoso e pouco “natural”, que revirava de alto a baixo a sociedade européia, freqüentando igualmente a brasileira, cuja medula no entanto não chegava a transformar: trata-se da generalização — com seus infinitos efeitos — da forma-mercadoria, do dinheiro como nexos elementar do conjunto da vida social. É a dimensão gigantesca, ao mesmo tempo global e celular deste movimento, que irá sustentar a variedade, a mobilidade tão teatral da composição balzaquiana — permitindo o livre trânsito entre áreas sociais e de experiência aparentemente incomensuráveis. Em resumo, herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não assentavam nas circunstâncias locais, e destoavam delas. Machado de Assis iria tirar muito par-

¹⁴ J.-P. Sartre, “Qu’est-ce-que la littérature?”, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 176 ss. Para um condensado cômico dos tiques balzaquianos, ver a incomparável imitação que deles faz Proust, em *Pastiches et mélanges*. O aspecto desfrutável e sedativo das generalizações de Balzac é mencionado por Walter Benjamin, no estudo sobre o *Flâneur*, in *Charles Baudelaire*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969, pp. 39-40.

tido deste desajuste, naturalmente cômico. Para indicar duma vez a linha de nosso raciocínio: o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos “europeus”, a grandiloquência séria e central da obra alencarina, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca. Estará resolvida a questão. Mas voltemos a *Senhora*. Nosso argumento parece talvez arbitrário: como podem umas poucas personagens secundárias, ocupando uma parte pequena de um romance, qualificar-lhe decisivamente o tom? De fato, se fossem eliminadas, desaparecia a dissonância. Mas restaria um romance francês. Não é a intenção do Autor, que pelo contrário queria nacionalizar o gênero. Entretanto, o pequeno mundo secundário, introduzido como cor local, e não como elemento ativo, de estrutura — uma franja, mas sem a qual o livro não se passa no Brasil — desloca o perfil e o peso do andamento de primeiro plano. Eis o que importa: se o traço local deve ter força bastante para enraizar o romance, tem-na também para não lhe deixar inconstrastada a dicção. Pelas razões que vimos e por outras que veremos, esta passa a girar em falso. Noutras palavras, o problema artístico, da unidade formal, tem fundamento na singularidade de nosso chão ideológico e finalmente, através dele, em nossa posição dependente-independente no concerto das nações — ainda que o livro não trate de nada disso. Expressa literariamente a dificuldade de integrar as tonalidades localista e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e liberal. Não que o romance pudesse eliminar de fato esta oposição: mas teria de achar um arranjo, em que estes elementos não compusessem uma incongruência, e sim um sistema regulado, com sua lógica própria e seus — nossos — problemas, tratados na sua dimensão viável.

Menos que explicar, o que fizemos até aqui foram atribuições: um tom para cá, outro para lá, o enredo para a Europa, as

anedotas para o Brasil etc. Para escapar aos acasos da paternidade, contudo, é preciso substituir a contingência da origem geográfica pelos pressupostos sociológicos das formas, estes sim atuais e indescartáveis. Mais precisamente, digamos que do conjunto mais ou menos contingente de condições em que uma forma nasce, esta retém e reproduz algumas — sem as quais não teria sentido — que *passam a ser o seu efeito literário*, o seu “efeito de realidade”¹⁵, o mundo que significam. Eis o que interessa: passando a pressuposto sociológico uma parte das condições históricas originais reaparece, com sua mesma lógica, mas agora no plano da ficção e como resultado formal. Neste sentido, formas são o abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa, ao menos a meu ver, a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição — que são de lógica interna e não de origem. Dizíamos por exemplo que em *Senhora* há duas dicções, e que uma prevalece indevidamente sobre a outra. O leitor cordato provavelmente reconheça, porque acha também a semelhança, que uma delas vem do Realismo europeu, enquanto a outra é mais presa a uma oralidade familiar e localista. Como explicação, porém, este reconhecimento não chega ao problema. Por que razão não seriam compatíveis as duas maneiras, se incompatibilidade é um fato formal, e não geográfico? E por que não pode ser brasileira a forma do Realismo europeu? Questão esta última que tem o mérito de inverter a perspectiva: depois de vermos que origem não é argumento, fica indicado quanto é decisivo o seu peso real. Enfim, uns tantos empréstimos formais importantes, indicados os pressupostos da forma emprestada, que vieram a ser o seu efeito; descrição das matérias a que esta forma esteja sendo aplicada; e por

¹⁵ Expressão de Althusser, mas com outra filosofia.

fim os resultados literários deste deslocamento — serão estes os nossos tópicos.

Para começar, vejamos o desenrolar da história. — Aurélia, moça muito pobre e virtuosa, ama a Seixas, rapaz modesto e um pouco fraco. Seixas pede-a em casamento, mas depois desmancha, em favor de outra que tem um dote. Aurélia herda de repente. Teria perdoado a Seixas a inconstância, mas não lhe perdoa o motivo pecuniário. Sem dizer quem é, manda oferecer ao antigo noivo um casamento no escuro, com dote grande, mas contra recibo. O rapaz, que está endividado, aceita. É onde começa propriamente o enredo principal. Para humilhar o amado e vingar-se, mas também para pô-lo em brios e finalmente por sadismo — de tudo isso há um pouco — Aurélia passa a tratar o marido recém-comprado como a uma propriedade: reduz o casamento de conveniência a seu aspecto mercantil, cujas implicações por suprema ofensa vão comandar a trama. A tal ponto, que as quatro etapas da história são chamadas “O Preço”, “Quitação”, “Posse”, “Resgate”. Como indica este rigorismo na condução do conflito, enredo e figura são de linhagem balzaquiana. Com abundância de reflexão e sofrimento levam à improvável consequência última (embora haja uma conciliação no final, de que ainda falaremos) um grande tema da ideologia contemporânea. Aurélia é da família férrea e absoluta dos vingadores, alquimistas, usurários, artistas, ambiciosos etc., da *Comédia humana*; como eles, agarra-se a uma questão — dessas que haviam cativado a imaginação do século — fora da qual a vida passa a lhe parecer vazia. Em consequência, lógica e destino histórico dalguma idéia reputada tornam-se elementos determinantes na organização do entrecho, ganham força de princípio formal — entre outros. Não que as personagens encarnem uma noção abstrata, como Harpagão encarnara a avareza. Mas uma abstração — que vai combinar-se a toda sorte de particularidades de bio-

logia, de psicologia e posição na sociedade — é elemento voluntário e problemático de sua equação pessoal: decide-lhes o destino. Como um clarão em céu noturno, estas figuras reflexivas e enfáticas riscam a paisagem social, e deixam, além da vertigem de seu movimento, o traçado implacável das contradições que opõem a sociedade a seus ideais. Retomando nosso fio, trata-se dum modelo narrativo em cuja matéria entram necessariamente as ideologias de primeiro grau — certezas tais como a igualdade, a república, a força redentora de ciência e arte, o amor romântico, mérito e carreira pessoal, idéias enfim que na Europa oitocentista sustentam sem despropósito o valor da existência.¹⁶ Neste sentido, o romance realista foi uma grande máquina de desfazer ilusões. Para compreender-lhe a importância é preciso vê-lo em conjunto, em movimento, atravessando fronteiras nacionais, desrespeitando a hierarquia dos assuntos: uma a uma vai desdobrando as convicções mais caras ao seu tempo, as combina às figuras mais fortes e dotadas, e deixa que se quebrem — ao longo do enredo — contra a mecânica sem perdão da economia e das classes sociais. Daí o peso intelectual deste movimento, sua postura audaciosa, amiga de verdade — retomada por Alencar. Eis o nosso problema que torna: importávamos um molde, cujo efeito involuntário é de dar às idéias estatuto e horizonte — timbre, energia, crise — em desacordo com o que a vida brasileira lhes conferia. Ou, do ponto de vista da composição: sem correspondência na construção das personagens secundárias, respon-

¹⁶ Para exemplo leiam-se as páginas de Lukács sobre o papel do Romantismo no romance realista. Sendo uma ideologia espontânea do inconformismo anticapitalista do séc. XIX, a visão romântica era matéria de romance por assim dizer obrigatória; ideologia de personagens e clima literário, que o enredo destroça. Cf. “Balzac, crítico de Stendhal”, *op. cit.*.

sáveis pela cor local. Que diria a estas figuras, interessadas sobretudo em arranjar a sobrevivência, o discurso universalizante e polêmico de Aurélia? Veremos como a própria audácia realista, nestas circunstâncias, terá transformado o seu sentido.

Para outro exemplo, considere-se o “maquiavelismo” de Aurélia, a desenvoltura com que ela se beneficia da engrenagem social. A moça, que tivera a sorte de herdar, enoja-se a princípio com a venalidade dos rapazes. Depois, pensando bem, faz um plano e compra o marido de seu coração. A vítima do dinheiro vai à sua escola, e confia-lhe finalmente — aos seus mecanismos odiosos — a obtenção da felicidade. Alinha assim no campo ilustre das criaturas “superiores”, que escapam ao império de fortuna e carreira na medida em que alcançaram compreendê-lo e manobrar em proveito próprio. A seu tempo e em seu lugar estas personagens, de que está cheia a ficção realista, foram figuras da verdade. Livravam-se de tradições envelhecidas, não eram enganadas pela moral, e pagavam a sua clarividência com o endurecimento do coração. Trata-se de uma situação básica do romance oitocentista: as veleidades amorosas e de posição social, propiciadas pela revolução burguesa, chocam-se contra a desigualdade, que embora transformada continua um fato; é preciso adí-las, calcular, instrumentalizar a si e aos outros... para afinal descobrir, quando riqueza e poder tiverem chegado, que não está mais inteiro o jovem esperançoso dos capítulos iniciais. Com mil variações, esta fórmula em três tempos será capital. Entre os ardores do princípio e a desilusão do fim, sempre o mesmo interlúdio, de vigência irrestrita dos princípios da vida moderna: a engrenagem do dinheiro e do interesse “racional” faz o seu trabalho, anônimo e determinante, e imprime o selo contemporâneo à travessia de provações que é o destino imemorial dos heróis. São as conseqüências, na perspectiva do individualismo burguês, da generalizada precedência do valor-de-troca sobre o valor-de-

uso — também chamada alienação — a qual se transforma em pedra de toque para a interpretação dos tempos. Efeito literário e pressuposto social desse enredo, do momento de cálculo que é a sua alavanca, estão na autonomia — sentida como coisificação, como esfriamento — das esferas econômica e política, as quais parecem funcionar separadas do resto, segundo uma racionalidade “desumana”, de tipo mecânico. Para a economia a causa está no automatismo do mercado, a que objetos e força de trabalho estão subordinados ao mesmo título, e que do ponto de vista do mérito pessoal é uma arbitrária montanha russa. Quanto à política, no período histórico aberto pelo estado moderno, conforme ensinamento de Maquiavel, as suas regras nada têm a ver com normas de moral. Nas duas esferas, como também na da carreira, que em certo sentido é intermediária, a vida social vem afetada de sinal negativo e implacável, e é em conflito com ela que alguma coisa se salva.¹⁷ Esta, e não outra, é a paisagem na qual tem poesia o descompromisso romanesco, às vezes exaltante, às vezes sinistro, entre indivíduo e ordem social. Solitárias e livres, um desígnio atrás da testa, as personagens de romance planejam os seus golpes financeiros, amorosos ou mundanos. Uns triunfam pela inteligência e dureza, outros pelo casamento ou pelo crime, outros ainda fracassam, e finalmente existem os simbóli-

¹⁷ “É somente com o séc. XVIII e na ‘sociedade burguesa’ que as diferentes formas do relacionamento social se deparam ao indivíduo como sendo simples instrumentos para a consecução de suas finalidades privadas e como necessidade externa.” K. Marx, “Einleitung”, in *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*, Frankfurt/M., Europäische Verlagsanstalt, s.d., p. 6. Cf. também G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied, Luchterhand, 1962, e *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Werke, vol. II, cap. 4; Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

cos, que fazem um pacto com o diabo. Em todas uma certa grandeza, digamos satânica, vinda de sua radical solidão e do firme propósito de usar a cabeça para alcançar a felicidade. Mesmo Seixas, um neto atenuado de Rastignac, faz um cálculo desse tipo: tratam-no como mercadoria? aceita o papel, e com tal rigor, que Aurélia exasperada e finalmente derrotada pela sua obediência acaba implorando que ele volte a se comportar como um ser humano. — Em termos de nosso problema: são fábulas que devem a sua força simbólica a um mundo que no Brasil não tivera lugar. Sua forma é a metáfora tácita da sociedade desmitologizada (*entzaubert*, na expressão de Max Weber) e mistificada que resulta da racionalidade burguesa, ou seja, da generalização da troca mercantil.

Isso posto, só em teoria dá-se o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que esta, por ser ao mesmo tempo impalpável e real, não comparece em pessoa entre as duas capas de um livro. O fato de experiência, propriamente literário, é outro, e é a ele que a boa teoria deve chegar: está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria a que se aplica, matéria que esta sim é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura. É a forma desta matéria, portanto, que vai nos interessar, para confronto com a outra, que a envolve. Quais então estes embriões formais, que asseguram a fidelidade localista e contrastam as certezas em que assenta o modelo — que imitávamos — do romance europeu? Falávamos, páginas atrás, de um “tom mais desafogado”. Voltemos ao problema, a propósito agora do enredo. — A parte inicial do romance, chamada “O Preço”, termina em suspense e clímax, na noite mesma do casamento: Seixas “modulava o seu canto de amor, essa ode sublime do coração”, quando Aurélia o interrompe e lhe declara, de recibo na mão, que ele é um “homem vendido”. Frente

a frente “as castas primícias do santo amor conjugal” e os intoléráveis “cem contos de réis” do dote. Nos limites do primarismo vibrante que a ideologia romântica havia consagrado, não podia estar mais carregado o antagonismo entre ideal e dinheiro.¹⁸ Fim de capítulo. Já a segunda parte abre singela e descontraidamente, noutra registro, muito beneficiada pelo contraste. Volta atrás no tempo, a fim de contar a história de Aurélia e de sua família, das origens modestas até a herança de mil contos. Saímos da esfera elegante, a cena agora é pobre, de bairro ou de interior. Como se verá, as histórias aqui — subenredos que não chegam a determinar a forma do livro — são de outra espécie. Pedro Camargo por exemplo é filho natural de um fazendeiro abastado, a quem teme mais que a morte. Vem à Corte para estudar medicina. Gosta de uma moça pobre, não tem coragem de contar ao pai, casa com ela em segredo — que foge de casa, pois também na família dela há oposição, já que o rapaz não é filho legitimado e pode não herdar. Do casamento nascem Aurélia e um menino de “espírito curto”.¹⁹ Sempre com medo de confessar ao velho, volta o estudante à fazenda, onde acaba morrendo. Deixa mulher e filhos no Rio, na posição equívoca da família sem pai conhecido. As mulheres costuram para viver, o filho vira caixeiro etc. Observe-se, neste sumário, que embora estejam presentes os elementos do romance realista, a diferença é total: nem o avô — de quem Aurélia irá herdar a fortuna mais adiante — faz figura detestável por ter filhos naturais, nem o filho é condenado em nome do Amor que não moveu montanhas, ou da Medicina, que não era uma vocação, nem a sua mulher é diminuída por ter desrespeitado família e conveniências, e nem a família dela, que afinal

¹⁸ *Senhora*, pp. 1.026, 1.028-9.

¹⁹ *Idem*, p. 1.038.

de contas era pobre e numerosa, pode condenar-se porque não incorpora um estudante sem tostão. Noutras palavras, amor, dinheiro, família, compostura, profissão, não estão aqui naquele sentido absoluto, de sacerdócio leigo, que lhes dera a ideologia burguesa e cuja exigência imperativa dramatiza e eleva o tom à parte principal do livro. Não são ideologia de primeiro grau. As conseqüências formais são muitas. Primeiramente baixa a sua tensão, que perde a estridência normativa, e com ela a posição central, de linha divisória entre o aceitável e o inaceitável. Não sendo um momento obrigatório e coletivo do destino, o conflito ideológico não centraliza a economia narrativa, em que irá fazer figura circunstancial, de incidente. Nem permite o amálgama de individualismo e Declaração dos Direitos do Homem, de que depende, para a sua vibração, o enredo clássico do romance realista. As soluções não são de princípio, mas de conveniência, e conformam-se à relação de forças do momento. Arranjos que no mundo burguês seriam tidos como degradantes, nesta esfera são como coisas da vida. Note-se também o caráter episódico da história, a dispersão de seus conflitos, que de fato supõem a mencionada distensão, sem a qual a poesia do andamento errático, tão brasileira, ficaria anuviada de moralismo. Para a prosa, resulta que a sua qualidade literária não será da ordem da força crítica e do problema, mas antes da felicidade verbal, de golpe de vista, de andamento, virtudes estas diretamente miméticas, que guardam contato simpático e fácil com a fala e as concepções triviais. Uma fuga de acontecimentos, evocada com arte e indefinidamente prolongável, que vem desembocar nalguma coisa como o repertório dos destinos sugestivos neste mundo de Deus. Estamos próximos da oralidade e talvez do “causo”, estrutura mais simples que a romanesca, mas afinada com as ilusões — também elas individualistas — de nosso universo social. Um complemento literário da predominância ideológica do favor: a falta de absolu-

tismo nas normas reflete, se podemos dizer assim, a arbitrariedade do arbítrio, ao qual é preciso se acomodar. Daí o encanto para modernos desta maneira narrativa, em que os Absolutos que ainda hoje nos vampirizam a energia e o moral aparecem relativizados, referidos que estão ao fundo movediço e humano — repetimos que ilusório — dos arranjos pessoais. Para conceber enfim a distância ideológica transposta nesta mudança de registro, digamos que ela corta ou dá circuito, como um comutador, nada menos que ao fetichismo próprio à civilização do Capital; — fetichismo que isola e absolutiza os chamados “valores” (Arte, Moral, Ciência, Amor, Propriedade etc., e sobretudo o próprio valor econômico), e que ao separá-los do conjunto da vida social tanto os torna irracionais em substância, quanto depositários, para o indivíduo, de toda a racionalidade disponível: uma espécie de fisco insaciável, a quem devemos e pagamos conscienciosamente a existência.²⁰

²⁰ Para a construção do contraste entre narrativa pré-capitalista e romance — feita sobre o fundo da transição do artesanato à produção industrial, transição que não é a brasileira — veja-se o admirável ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador, in *Schriften*, vol. II, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1955. Idealmente e arriscando, digamos que o “causo” submete à experiência de seus ouvintes, e à tradição em que estes se entroncam, a simplicidade inesgotável de uma anedota. Experiência e tradição compostas elas também de anedotas, às quais a mais recente, mal foi contada, já está se incorporando. Uma história, destacada com habilidade sobre o fundo vário do repertório que compõe a sabedoria comum, eis a poesia deste gênero — de que está banido o conhecimento conceitual, o conhecimento que não tenha caução vivida ou tradução noutra anedota. O contrário do que se passa com o romance, cujas aventuras são atravessadas e explicadas pelos mecanismos gerais mas contra-intuitivos da sociedade burguesa: a poesia deste está na conjunção “moderna” e artisticamente difícil de experiência viva, naturalmente a fim do esforço mimético, e do conhecimento abstrato e crítico, referido sobretudo à

Um só romance, mas dois efeitos-de-realidade, incompatíveis e superpostos — eis a questão. Aurélia sai fora do comum: seu trajeto irá ser a curva do romance, e as suas razões, que para serem sérias pressupõem a ordem clássica do mundo burguês, são transformadas em princípio formal. Já à volta dela, o ambiente é de clientela e proteção. O velho Camargo, Dona Firmina e o Sr. Lemos, o decente Abreu e o honesto Dr. Torquato, a família de Seixas, as facilidades que este encontra para arranjar sinecuras —, são personagens, vidas, estilos que implicam uma ordem inteiramente

predominância social do valor-de-troca e às mil variantes da contradição entre igualdade formal e desigualdade real. A dureza e a consequência lógica estão entre as suas marcas de qualidade. Digamos portanto que no romance o incidente é atravessado de generalização, mas que a sua generalidade é referida a um tipo particular de sociedade, ou melhor, a uma etapa histórica da mesma, cifrada no conflito central. Já no caso, o incidente é puro de explicação, e no entanto vai inscrever-se — a despeito de seu total localismo — no tesouro a-histórico e genérico das motivações e dos destinos de nossa espécie, vista segundo a idéia da diversidade dos homens e dos povos, e não da transitoriedade dos regimes sociais. O caso contribui para uma casuística das situações humanas e das tradições regionais: serve para desasnar e divertir, fortifica e ajuda a viver a quem o saiba ouvir. Enquanto o romance, que pelo contrário só desilude, tem compromisso com a verdade sobre a vida numa formação social determinada, e faz parte de um movimento de crítica mesmo quando não o queira. Forma histórica entre todas — à qual se incorpora livremente o conhecimento dito científico, em especial de história, psicologia e economia, além da intenção do retrato de época e de denúncia — o romance pôde barrar até certo ponto, entre nós, a figuração literária do país. Eis o paradoxo. Enquanto o caso, incomparavelmente menos diferenciado e banhando no caudal quase eterno e inespecífico da narrativa oral, combina a concepção a-histórica — os enleios da vida — e o apreço desimpedido pela reprodução da circunstância, que lhe permite um realismo que entre nós o Realismo de tradição literária não só não alcançava, como dificultava. No entanto, é claro que Alencar não é um contador de casos, já porque escreve. Por uma destas falsidades felizes da litera-

diversa. Formalmente, o privilégio cabe à ordem do enredo. Artisticamente, tal privilégio não se materializa, pois Alencar não completa a preeminência formal dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor, de que é admirador e amigo. Assim, a forma não só fica sem rendimento, como é restringida em sua vigência: o sinal negativo que por lógica e ainda tacitamente ela aporia à matéria de que diverge, é desautorizado, contrabalançado pelas boas palavras. *Ora, o revezamento de pressupostos incompatíveis quebra a espinha à ficção.* Uma base dissociada, a que

tura romântica, ele combina a veia popular autêntica ao romantismo moderno e *restaurativo* da evocação, cujo ritmo respirado e largo constrói a simbiose de meditação e espontaneidade — a ligação profunda e natural com natureza e comunidade, fingida na postura “visionária” — que é a poesia da escola e o sentimento do mundo que ela opõe à sociedade burguesa. Em estado puro este segundo movimento da imaginação encontra-se em *Iracema*, onde jamais o mundo evocado se deixa estar na distância indiferente da objetividade. Frase a frase, ou pouco menos, a imagem está sempre passando, aproximando-se, desaparecendo ao longe, compensando outra anterior, no espaço, no tempo, na afeição — mobilidade “inspirada” que desfaz a esclerose da objetividade pura e restitui o elemento interessante e palpitante em memória e percepção. Neste sentido vejam-se também *O guarani* e a bela descrição inicial de *O tronco do ipê*. Guardadas as proporções, é o ritmo da grande meditação romântica, em que à custa de silêncio e intensidade mental a complexidade do mundo é apreendida e retida, para recompor-se — em minutos de plenitude e clareza exaltadas — segundo a ordem fluente, não-mutilada, da imaginação. Note-se porém nestas visões, por afirmativas que sejam, nos poetas ingleses ou em Hölderlin por exemplo, que é sempre irreal o mundo que compõem — o mundo instável e fremente da visualização governada pelo sentido interior — cuja plenitude “devolve” aos homens o sentimento da natureza e da vida que a sociedade moderna lhes teria tomado. Aí uma diferença importante: a natureza alencarina tem muito disso, é efetivamente repassada de nostalgia, mas por instantes lhe acontece de ser a paisagem brasileira e mais nada. Onde os românticos, polemizando contra o seu tempo, imaginariamente represtinavam percepção e

irão corresponder no plano literário a incoerência, o tom posticho e sobretudo a desproporção. Se em Balzac os medianos olham medusados para os radicais, que são a sua verdade concentrada — os “tipos”, de que fala Lukács — em Alencar olham com espanto para Aurélia, cuja veemência parece despropósito a alguns, gracinha de sala a outros, literatura importada aos dois. O aspecto programático dos sofrimentos dela, que lhes deveria avalizar a dignidade mais que pessoal, faz efeito de veleidade isolada, de capricho de moça. Ora, amor, dinheiro ou aparências não sen-

natureza, Alencar contribui para a glória de seu país, cantando-lhe a paisagem e ensinando os patricios a vê-la. O sortilégio romântico serve-lhe de fato para valorizar a sua terra, e não para redescobri-la contra os contemporâneos menos sensíveis. Assim, a exaltação romântica da natureza veio a perder entre nós a sua força negativa, e acabou fixando o padrão de nosso patriotismo em matéria de paisagem. O prestígio duma escola literária moderna consagra a terra, que outros consideravam rude, e a descoberta de nossa terra consagra a verdade da escola literária (A. Candido, *op. cit.*, vol. II, p. 9). Com grande satisfação e senso de progresso as nossas elites punham-se em dia com o sentimento que manda desesperar da civilização. É o que se chama ser um jovem país. Daí a superposição tão esquisita em *Iracema*, de poesia da distância, que doura de romantismo os nomes índios e os acidentes geográficos, e de intenção propriamente informativa e propagandística — superposição que dá margem a uma zona de indiferença entre literatura e ufanismo, ou nostalgia e cartão postal, combinação recuperada em veia humorística, e só então verdadeira, na poesia inicial dos Modernistas. Em versão ignóbil, pois destituída de ingenuidade, a confusão de paraíso e país empírico — a “mentirada gentil” de que falava Mário de Andrade — hoje alimenta a propaganda oficial. — Seja como for, o sopro da meditação romântica chegou também até o romance realista, embora diluído pela prosa extensa e contrariado pelo assunto mundano. Em lugar da natureza e do vilarejo, a totalidade desenvolvida do mundo social: para oferecer o equivalente da plenitude contemplativa do poeta, o romancista obriga-se a fundir em sua prosa a necessária massa de conhecimentos fatuais, a sua elaboração analítica e crítica, e finalmente o movimento desimpedido da reflexão — sín-

do absolutos e exclusivos, nada mais razoável que levar em conta os três aspectos, e mais outros, na hora de casar; o conflito que os absolutiza parece desnecessário e sem natural. Idem para a prosa, que parece exagerada. E mesmo do ponto de vista da coerência linear haverá dificuldades, pois embora seja boa moça, compassiva e desprendida, Aurélia despede chispas de fulgor satânico e aplica rigorosamente a moral do contrato. Alguém dirá que é a dialética, Shylock e Portia numa só personagem. Não é, pois se há movimento entre os termos, movimento até vertiginoso, o

tese que contraria em tudo a tendência do século, em que os três quesitos brigavam entre si, como continuam brigando. Ainda uma vez o exemplo será Balzac. A sua postura visionária, ensaiada e nem sempre convincente, apresenta-se como a faculdade “genial” de abarcar numa só mirada do espírito a França do capital; de auscultar-lhe o movimento complexo a partir de qualquer detalhe sugestivo, de fantasiar livremente a seu respeito, sem prejuízo de sempre dizer verdades raras, finais, originais etc. A natureza do assunto, contudo, atrapalha: a intimidade reflexiva com o mundo burguês só a custo sustenta um clima de meditação — transações não são paisagens nem destinos — donde a ocasional impressão de que o titanismo visionário de Balzac é também um descomunal impulso fofoqueiro. Alencar, que procura a mesma atmosfera, tem bons resultados quando é *retrospectivo*: deixando suspenso o conflito de primeiro plano (em que não é feliz), volta atrás para traçar, das origens, a história de um de seus elementos, o que faz com olho seguro, interessante e econômico, e também poético. Vejam-se além da história prévia de Aurélia, a de Seixas e o cap. 10, parte I, de *O tronco do ipê*. Breve e informativo por definição, o retrospecto limita a reflexão ideológica da personagem ou do narrador — que prejudica o romance urbano e problemático — e as aventuras descabeladas — que prejudicam os livros mais aventureiros. É realista por definição: a sua regra é o encadeamento claro e sugestivo dos atos, com vistas na situação que estivera na origem do *flash-back*. Resulta uma figuração mais tranqüila, interessada na descrição, e não na crítica, das forças que irão pesar. É uma solução em que brilham o talento mimético, a cultura brasileira e a visão de conjunto de Alencar, ao mesmo tempo que se minimizam os efeitos desencontrados

processo não os transforma — Alencar adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro por apreço pela modernidade, que saem puros do livro, tais como entraram. Veja-se ainda neste sentido o peso incerto das reflexões desabusadas de Aurélia: se têm razão de ser (como teriam, se a sua força formal fosse efetiva), as senhoras que não gostam, porque as acham impróprias, deveriam fazer figura de hipócritas; mas não, são boas mães. Já os rapazes do tom, que acham picante e não se ofendem, são acusados de insensibilidade moral. Seixas por sua vez, que romanticamente aceitara humilhar-se a fim de reaver o apreço da amada, no final apresenta entre as razões de sua obediência... a ho-

de nossa vida ideológica. Recurso ocasional em *Senhora*, este andamento é central em *Til e O tronco do ipê*, os romances alencarinos da fazenda. São livros de intriga abstrusa, ligada a uma noção sublimerária do destino e da expiação das culpas, noção que no entanto vem aligeirar-lhes a prosa, à maneira do que vimos para o *flash-back*. Em lugar da complexidade analítica dos problemas, a força do destino. Nos dois casos trata-se de ricos fazendeiros, que deverão pagar em detalhe os esquecidos malfeitos da juventude. No entanto, quando sobe à cena e se abate sobre os mortais, o peso de sua culpa coincide em larga medida — e vantajosamente — com o peso do passado, com o encadeamento e a purgação dos antagonismos objetivos do mundo da fazenda: filhos ilegítimos, escravos enlouquecidos de pavor, propriedades subtraídas, capangas e assassinatos, incêndios, superstição, levantes na senzala etc. Leiam-se, em *Til*, os capítulos em volta do incêndio (parte IV, cap. I-IX), para ter idéia da força e amplitude deste movimento. É aliás na unidade de fôlego de seqüências longas e variadas, como esta a que nos referimos, que se atesta a força romântica, “subjetiva”, do narrador. É aí também, na presteza com que lhe acodem as palavras e as imagens — presteza de que nem sempre o bestialógico está ausente — que a dicção de Alencar converge com a fala comum, pré-literária. O andamento novelesco, por sua vez, decompõem-se em episódios breves, compatíveis com a narrativa de tradição popular. A mim, em matéria do que poderia ter sido, parece que são estes dois os seus melhores livros.

norabilidade comercial, revalorizando assim o nexos mercantil cuja crítica é a razão de ser do enredo.²¹ Para ver o estrago causado no próprio tecido da prosa, estudem-se as páginas de abertura. A boa sociedade fluminense é referida sucessivamente como elegante, atrasada e vil, sem que seja assinalada a contradição. Também o narrador não é sempre o mesmo. Ora fala a linguagem conivente do cronista mundano, ora fala como estudioso das leis do coração e da vida social, ora é um duro moralista, ora um homem evoluído, ciente do provincianismo brasileiro, ora enfim é respeitador dos costumes vigentes. Afinal, para uso do romance, a verdade onde estará? E no entanto, um pouco de autocrítica e humor transformariam esta incoerência dos juízos, que se verifica de frase a frase, na inconstância abissal da narrativa machadiana.

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

²¹ *Senhora*, p. 1.203.

gazela a desproporção resulta do percurso contrário: em lugar da monumentalização romântica de conflitos pequenos, assistimos ao esvaziamento acelerado da situação romântica inicial, que no entanto é o elemento de interesse do livro. Horácio, devasso leão da moda, é oposto a Leopoldo, rapaz modesto por fora e iluminado por dentro, a ponto de ter os olhos fosforescentes. Diz o primeiro ao segundo: “tu amas o sorriso, eu o pé”, o que é figurado e literal.²² De fato, materialismo e fixações proibidas confrontam-se com o amor das belezas morais — a propósito do pé. Se este é bonito, a Horácio não importa a dama; já Leopoldo, se esta lhe fala à alma, casa com ela ainda que o seu pé seja um “aleijão”, uma “pata de elefante”, “cheio de bossas como um tubérculo”, “uma posta de carne, um cepo!”.²³ Entretanto, aos poucos a componente perversa e cruel é desarmada, deixando o campo ao contraste bem comportado, de seguro desenlace, entre o moço frívolo e o moço sincero. Insensivelmente, e nem tanto, o assunto passa a ser outro. A insolência do conflito ideológico é como uma viga falsa, que prende a leitura mas não sustenta, em última análise, a narrativa. Não sendo metáforas da totalidade social, perversão, vida mundana, tédio, alfaiates e sapateiros da moda reduzem-se a chamariz, superpostos sem muito disfarce à falta de prestígio de nossa rotina brasileira. Não que esta fosse desprovida de profundidade — como adiante se verá, com Machado de Assis. Mas seria preciso construí-la. Por agora, estamos de volta ao quadro que já estudamos: o tom da moda confere modernidade e alcance à narrativa, que no entanto o desqualifica; nem é necessário, nem é supérfluo. Ou melhor, é

²² *Obra completa*, vol. I, p. 650.

²³ *Idem*, pp. 608 e 652.

necessário para tornar *apresentável*²⁴ a literatura narrativa, mas fica descalibrado quando se trata de incorporar a ela o elemento local. Mesma coisa para o conflito das ideologias morais, que ora é audacioso e grave, à la Balzac, ora é superfetação pura, às vezes intencional e humorística, às vezes involuntária. Desnecessário dizer que a cada guinada destas se desmancha a credibilidade do contexto anterior, que se vinha tecendo. Os salvados literários, que são bastantes, também aqui devem-se à garra mimética do Autor, que sobrevive às incongruências da composição. A própria questão do pé, legitimada para as letras pelo temário satânico do Romantismo, vem a funcionar numa faixa inesperada, mesquinha e direta, mas viva, a exemplo do que vimos para o andamento de *Diva*. É origem não só de um debate insípido entre alma e corpo, como também de reflexões mais íntimas e espontâneas, traduzidas por exemplo nos nomes dados ao defeito físico ou na maneira pela qual a sua descoberta afeta o namorado. Por entre as generalidades filtra alguma coisa de mordente, que faz parte duma tradição de nossa literatura, a tradição — se podemos dizer assim — do instante cafajuste, reflexivo nalguns, natural em outros. Para documentá-la, sejam lembrados o episódio das hemorróidas n' *A moreninha* de Macedo; a sensação esquisita do herói de *Cinco minutos*, primeira história de Alencar, quando considera que a passageira noturna e velada, em cujo ombro colara “os lábios ardentes”, nos fundos de um ônibus, talvez fosse feia e velha; os terríveis capítulos de Eugenia, a menina coxa, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*; a multidão das grosserias parnasiano-naturalistas, combinação que em si mesma

²⁴ Expressão e problema são sugestões de Alexandre Eulálio, que vê a dicção de Alencar como um rearranjo da prosa jurídico-política dos grêmios estudantis paulistanos, a qual não deixaria nunca de vincar a sua prosa de ficção.

já tem algo cafajeste; e em nossos dias as piadas de Oswald, a podridão programática de Nelson Rodrigues, o tom mesquinho de Dalton Trevisan, além de uma linha maciça e consolidada de música popular.

A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição. Longe de ocasional, é uma inconsistência substancial. Ora, repetir ideologias, mesmo que de maneira concisa e viva, do ponto de vista da Teoria é repetir ideologias e nada mais. Já do ponto de vista da literatura, que é imitação — nesta fase ao menos — e não juízo, é meio caminho andado. Daí à representação consciente e criteriosa vai um passo. Embora tenhamos insistido num lado só, o resultado de nossa análise é, portanto, duplo. Passemos a seu lado positivo. O próprio Alencar terá sentido alguma coisa do que procuramos descrever nestas páginas. Explicando-se a propósito de *Senhora* e da figura de Seixas, que fora criticada por seu pouco relevo moral, responde que “talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense”, e gaba-lhes “justamente [...] esse cunho nacional”. “Os teus colossos”, diz Alencar ao seu crítico, “neste nosso mundo (brasileiro) teriam ares de convidados de pedra”.²⁵ Ora, tudo está em saber o que seja essa medida diminuída, esse “tamanho fluminense” em que se reconhece a marca do país. Porque será menor, sob pena de parecer fantasma, um arrivista fluminense que um francês? Tomando a questão de mais perto, note-se que a estatura dos heróis alencarininos não é estável. São medíocres? De exceção? Ora uma coisa, ora outra. Oscilam entre o titânico e o familiar, conforme as exigências respectivas do desenvolvimen-

²⁵ Em nota anexa a *Senhora*, p. 1.213.

to dramático, à européia, e da caracterização localista. Assim Aurélio, que vive no absoluto mais exaltado — lasciva como uma salamandra, cantando árias da *Norma* em voz bramida e esmagando o mundo “como um réptil venenoso”²⁶ — pergunta a Dona Firmina se é mais bonita que a Amaralzinha, sua companheira de festas²⁷; logo adiante, para sublinhar-lhe a lucidez, elogiam-se os seus conhecimentos de aritmética²⁸. Mesma coisa com Seixas, que para fins românticos é “uma natureza superior” e “predestinada”,²⁹ e no mais um rapaz como os outros. Em *Diva*, a Medicina é um sacerdócio, mas o doutor passa o tempo namorando uma menina ingrata.³⁰ Também o heterodoxo adorador de botinas, em *A pata da gazela*, cedo mostra ser um moço respeitoso, que sente “efusões de contentamento” quando o pai da amada lhe oferece a casa.³¹ Na verdade, portanto, o “tamanho fluminense” resulta da alternância irresolvida de duas ideologias diversas. A sua causa, voltando aos nossos termos, está na vigência prejudicada, por assim dizer esvaziada, que tinham no Brasil as ideologias européias, deslocadas pelo mecanismo de nossa estrutura social. Isto quanto à realidade. Quanto à ficção, é preciso tomar com reserva a expressão de Alencar, distinguir entre concepção construtiva e justificação de um efeito, isto é, entre os graus de intenção. Já vimos que não falta extremismo a estas figuras — ao contrário do que diz o seu Autor — particularmente em

²⁶ *Senhora*, p. 955.

²⁷ *Idem*, p. 959.

²⁸ *Idem*, p. 968.

²⁹ *Idem*, p. 1.054.

³⁰ *Diva*, p. 527.

³¹ *A pata da gazela*, p. 609.

Senhora, o que lhes qualifica a estatura, em prejuízo da grandeza almejada, é a rede das relações secundárias, que abala o mérito e o fundamento ao conflito central, que sai relativizado. Daí o efeito de desproporção, de dualidade formal, que procuramos assinalar e que é o resultado estético destes livros, e também a sua consonância profunda com a vida brasileira. Apagada no primeiro plano da composição, que é determinado pela adoção acrítica do modelo europeu, a nossa diferença nacional retorna pelos fundos, na figura da inviabilidade literária, *a que Alencar no entanto reconhece o mérito da semelhança*. Assim, o tributo pago à inautenticidade inescapável de nossa literatura é reconhecido, fixado e em seguida capitalizado como vantagem. Esta a transição que nos interessa estudar, do reflexo involuntário à elaboração reflexiva, da incongruência para a verdade artística. Estamos na origem, aqui, de uma dinâmica diversa para a nossa composição romanesca. Note-se portanto o problema: onde vimos um *defeito de composição*, Alencar vê um *acerto da imitação*. De fato, a fratura formal em que insistimos, e que Alencar insistia em produzir, guiado pelo senso do “tamanho fluminense”, tem extraordinário valor mimético, e nada é mais brasileiro que esta literatura mal-resolvida. A dificuldade, no caso, é só aparente: em toda forma literária há um aspecto mimético, assim como a imitação contém sempre germes formais; o impasse na construção pode ser um acerto imitativo — como já vimos que é, neste caso — o que, sem redimi-lo, lhe dá pertinência artística, enquanto matéria a ser formada, ou enquanto matéria de reflexão. Vejamos em que sentido. — Alencar não insiste na contradição entre a forma européia e a sociabilidade local, mas insiste em pô-las em presença, no que é membro de sua classe, que apreciava o progresso e as atualidades culturais, a que tinha direito, e apreciava as relações tradicionais, que lhe validavam a eminência. Não se trata de indecisão, mas de adesão simultânea a termos inteiramen-

te heterogêneos, incompatíveis quanto aos princípios — e harmonizados na prática de nosso “paternalismo esclarecido”. Estamos diante duma figura inicial daquela modernização conservadora cuja história ainda hoje não acabou.³² É o problema de nosso primeiro capítulo, que reaparece no plano da literatura: onde a lógica desta combinação, esdrúxula mas real? Assim, repetindo sem crítica os interesses de sua classe, Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida — a conciliação de clientelismo e ideologia liberal — ao mesmo tempo que lhe desconhece a natureza problemática, razão pela qual naufraga no conformismo do senso comum, de cuja falsidade as suas incoerências literárias são o sintoma. Noutras palavras digamos que forma européia e sociabilidade local são tomadas tais e quais, com talento e sem reelaboração. Frente a frente, no espaço estreito e lógico de um romance, contradizem-se em princípio, ao passo que a sua contradição não é levada adiante por... senso da realidade. Nem conciliadas, nem em guerra, não dão a referência, uma à outra, de que precisariam para desmanchar a sua imagem convencional e

³² Gilberto Freyre registra o problema, com finura quanto à sua permanência, com cegueira de classe quanto às suas dificuldades, e sobretudo sem o menor distanciamento — a despeito dos quase cem anos que se passaram: “De modo que precisamos estar atentos a essa contradição de Alencar: o seu modernismo anti-patriarcal nuns pontos — inclusive o desejo de ‘certa emancipação da mulher’ — e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gosto pela figura castiçamente brasileira da sinhazinha de casa-grande patriarcal”. “É como se Alencar, através dessa Alice ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias, o Movimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso Modernismo de São Paulo, do qual também uma ala se esforçou pela combinação daqueles contrários.” G. Freyre, *José de Alencar*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Os Cadernos de Cultura, 1951, pp. 15, 27-8.

ganhar integridade artística: a primeira fica sem verossimilhança, a segunda fica sem importância, e o todo é peço e desequilibrado. Todo, no entanto — eis a surpresa — em que há felicidade imitativa, o “cunho nacional” que leva Alencar a insistir na receita, a estabilizá-la para as nossas letras. Para a tradição de nosso Realismo, é o seu legado mais profundo. Assim, falência formal e força mimética estão reunidas. O leitor dá-se conta de que ao dizê-lo estamos relendo o livro por outro prisma. A inconsistência agora é vista não como fraqueza dum obra ou dum autor — como repetição de ideologias — mas como imitação de um aspecto essencial da realidade. Não é efeito final, mas recurso ou ponto de passagem para outro efeito mais amplo. Trata-se de uma leitura de segundo grau, que recupera para a reflexão a verdade nem sempre voluntária do “tamanho fluminense”. Note-se também que o defeito formal é ingrediente, aqui, a mesmo título que os ingredientes que o produzem a ele, defeito. De forma a inconsistência passa a matéria. Tanto assim que em lugar da combinação de dois elementos — forma européia e matéria local — que resulta precária, temos uma combinação de três: o resultado precário da combinação de forma européia e matéria local, que resulta engraçado. Substituindo o primeiro efeito, rebaixado a elemento, aparece um segundo, diverso e desabusado, cuja graça está nas desgraças do primeiro. É verdade que seu rendimento intelectual e artístico faz falta quase completa em Alencar. Para apreciá-lo, será preciso esperar pela segunda fase de Machado de Assis. Não obstante, é a própria substância — a desenvolver — do “tamanho fluminense”. Em abstrato seria o seguinte: se o efeito descontraído é um dado inicial e previsto da construção, deveria dimensionar e qualificar os elementos que o produzem, além de lhes redefinir as relações. Deveria relativizar a pretensão enfática do temário europeu, retirar ao temário localista a inocência da marginalidade, e dar sentido calculado e cômico aos

desníveis narrativos, que assinalam o desencontro dos postulados reunidos no livro. O leitor está reconhecendo, espero, a tonalidade machadiana. Talvez se convença mais, levando em conta uma questão de escala: se a qualidade imitativa resulta da fratura do conjunto e fraqueja em suas partes, em que no entanto se demora a leitura, esta será tediosa — como de fato é — e há erro de economia literária. Para aproveitar a solução, seria preciso concentrá-la, de modo a dar-lhe presença a todo momento da narrativa; transformar o efeito de arquitetura em química da escrita. Ora, a prosa machadiana como que depende da miniaturização prévia dos circuitos do romance de Alencar, cujo espaço ideológico inteiro, inconsistência inclusa, ela percorre quase que a cada frase. Reduzida, rotinizada, estilizada como unidade rítmica, a desproporção entre as grandes idéias burguesas e o vaivém do favor transforma-se em dicção, em música sardônica e familiar. Da inconsistência formal à incoerência humorística e confessa, o resultado tornou-se ponto de partida, matéria mais complexa, que outra forma irá explorar. Não sugiro com isto que o romance de Machado seja o produto simples da crítica ao romance de Alencar. A tradição literária não corre assim separada da vida. Na verdade os problemas de Alencar eram com pouca transposição os problemas de seu tempo, continuidade fácil de documentar com discursos e matéria de imprensa, que sofriam das mesmas contradições e desproporções. Machado podia emendar num como noutro. Nem se trata propriamente de influência, que houve e não é difícil de catar. O que interessa examinar de mais perto, aqui, é a formação de um substrato literário com densidade histórica suficiente, capaz de sustentar uma obra-prima. Voltemos atrás, à força mimética do impasse formal. Este último resulta, conforme a nossa análise, da incorporação acrítica dum combinação ideológica normal no Brasil — submetida à exigência de unidade própria ao romance realista e à litera-

tura moderna. Repetindo ideologias, que são elas mesmas repetições de aparências, a literatura é ideologia ela também. Segundo momento, o impasse é tido como característico da vida nacional. Em conseqüência, passa a ser um efeito conscientemente procurado, o que é o mesmo que relativizar a combinação de ideologias e formas que o produz, uma vez que não valem por si mesmas, mas pelo fraco resultado de seu convívio. *A repetição ideológica de ideologias é interrompida*, por efeito da fidelidade mimética. Assim, “tamanho fluminense” é um nome para este hiatozinho, que sem ser uma ruptura levada até o fim, virtualmente basta para redistribuir os acentos e remanejar as perspectivas, fazendo vislumbrar o campo de uma literatura possível, que não seja reconfirmação de ilusões confirmadas — passo que Machado irá dar. No que toca ao escritor, esta modificação pode ter muitas razões. Do ponto de vista objetivo, que nos importa agora, ela leva a incorporar às letras, *enquanto tal*, o momento de impropriedade que a ideologia europeia tem entre nós. Noutras palavras, o processo é uma variante complexa da chamada dialética de forma e conteúdo: nossa matéria alcança densidade suficiente só quando inclui, no próprio plano dos conteúdos, a falência da forma europeia, sem a qual não estamos completos. Fica de pé naturalmente o problema de encontrar a forma apropriada para esta nova matéria, de que é parte essencial a inanidade das formas a que por força nos apegamos. Antes da forma, portanto, foi preciso produzir a própria matéria-prima, enriquecê-la com a degradação de um universo formal. Note-se a propósito desta operação que o seu móvel é puramente mimético. Semelhança, assim, não é um fato de superfície. O trabalho de ajustamento da imitação, à primeira vista limitado pelo acaso das aparências, como que prepara o curso de um novo rio. Seus efeitos para a composição, determinados pela exigência lógica — histórica — da matéria utilizada a bem da semelhança, ultrapassam infinita-

mente o círculo estreito do mimetismo, que no entanto os traz à luz. Neste sentido, para uso do escritor, o “tamanho fluminense” pode ser um vago critério nacionalista e imitativo, que dispensa de maiores definições; objetivamente, contudo, produz algo como uma ampliação do espaço interno da matéria literária, a qual passa a comportar uma permanente referência transatlântica, que será sua pimenta e verdade. Noutros termos, para construir um romance verdadeiro é preciso que sua matéria seja verdadeira. Isto é, para nosso caso de país dependente, que seja uma síntese em que figure com regularidade a marca de nossa posição diminuída no sistema nascente do Imperialismo. Por força da imitação, da fidelidade ao “cunho nacional”, as ideologias do favor e liberal estão reunidas em permanência, formando um quebra-cabeças que ao ser armado — a força de lógica, e já não de mimetismo — irá dar uma figura nova e não-diminuída da diminuição burguesa, cujo ciclo ainda hoje nos interessa, pois não se encerrou.

Ficou para o fim o defeito mais evidente de *Senhora*, o seu desfecho açucarado. Imagine-se quanto a isto um final diferente, que “o hino misterioso do santo amor conjugal” não estragasse: o romance teria uma fraqueza a menos, mas não seria melhor. Nenhum dos problemas que viemos apontando estaria resolvido. O fecho róseo ou pelo menos edificante não é especialmente ligado à literatura brasileira, mas ao romance de conciliação social, de Feuillet e Dumas Filho por exemplo, que foram influências diretas. Estes sim destruíram a sua literatura à força de cálculos conformistas. Tome-se o *Roman d'un jeune homme pauvre*, de Feuillet, e tornem-se agudas as contradições que ele atenua: estaríamos diante de um bom romance realista.³³ É que

³³ Com intenção contrária, Paul Bourget faz a mesma observação: “Lendo os seus livros, sente-se uma estima singular por este nobre espírito, que, dado em-

Feuillet, como Alencar, é herdeiro de uma tradição formal com os pressupostos críticos da revolução burguesa. *Senhora* e o *Romance de um moço pobre* circulam entre o quarto modesto e o palacete, a cidade e a província, o escritório do negociante e os jardins da amada, o sentimento aristocrático e o burguês etc. No livro de Feuillet, os antagonismos implicados nesta disposição de espaços e temas são como sombras de dúvida e subversão, debeladas pela virtude das personagens positivas. Triunfa uma liga exemplar de aristocratas igualitários e burgueses sem ganância. No entanto, os problemas da revolução burguesa não só estão formalizados no travejamento do romance realista, a que se filia Feuillet, como sobretudo trabalham a própria realidade, o corpo social da Europa, que é a matéria viva desta literatura. Assim, disfarçar as contradições sociais e desmanchar o relevo literário são neste caso uma e a mesma coisa. O caso é outro com Alencar, que aliás concilia apenas no final e não é conformista no percurso, em que é audacioso e amigo de contradições.³⁴ Que fazer com esta forma, se as oposições de princípio que a compõem não vencem também a matéria que deve organizar? Se a fazenda do velho Camargo não é o lugar das virtudes provincianas e aristocráticas, mas do Capital e também dos costumes dissolutos da es-

bora às audácias da análise e às curiosidades perigosas, soube guardar o culto do cavalheiresco, da mulher e do amor". Cf. *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1912, p. 113. Impressionado talvez com a Comuna de Paris, Dumas Filho é mais direto: "Foi-se o tempo de ser espirituoso, ameno, libertino, sarcástico, cético e fantasioso; não é hora para isso. Deus, a natureza, o trabalho, o casamento, o amor, a criança, são coisas sérias". Prefácio de *La femme de Claude*, citado em H. S. Gershman e K. B. Whitworth Jr. (orgs.), *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e Siècle*, Paris, Julliard, 1964, p. 325.

³⁴ A distinção entre conformismo e conciliação em Alencar me foi feita por Clara Alvim.

cravaria, qual o resultado de seu confronto com a cupidez e a leviandade da Corte? seja qual for, não soma com o conflito central, nem lhe responde. Analogamente, ao mudar de seu quarto pobre para o palacete da esposa, Seixas não muda propriamente de classe social e sobretudo de ideologia — como faria supor o contraste dos lugares; muda só de nível de consumo, como se diria hoje, o que tira a força poética à localização da ação. Etc., etc. Se as oposições que definem a forma não governam também o chão social a que ela se aplica, rigor formal e desequilíbrio artístico estarão juntos, e haverá conformismo no próprio desassombro com que se ponham contradições ditas tremendas — mas prestigiadas. Daí aliás um efeito esquisito destes romances, que sendo voltados para a história contemporânea, não produzem a impressão de ritmo histórico algum. Justamente, porque a poesia deste último depende da periodização ao vivo, isto é, da correspondência entre a matéria de conflitos bem datados, e as contradições históricas que organizam o conjunto em seu movimento. — Assim, depois de mostrarmos que a melhor contribuição de Alencar à formação de nosso romance está nos pontos fracos de sua literatura, vejamos também como a sua fraqueza passa por pontos realmente fortes, que tomados isoladamente são méritos de escritor. A propósito de *Senhora*, Antonio Candido observa que seu assunto — a compra de um marido — dá forma não só ao enredo, como repercute também no sistema metafórico do livro. Trata-se justamente da consistência formal, cujo efeito queremos estudar. "A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional. No conjunto, como

no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria.³⁵ De fato, o movimento dramático transforma a menina rica, exposta à “turba dos pretendentes”³⁶, em mulher revoltada e veemente. Quando tem a iniciativa, Aurélia considera o mundo através dos óculos do dinheiro, com a intenção de devolver em dobro as humilhações sofridas. Reverso da medalha, quando sente a própria pessoa exposta aos mesmos óculos, sobrevêm a lividez marmórea, os lábios congelados, as faces jaspeadas, a crispação, a voz ríspida e metalizada etc.³⁷ Até aqui, a dialética moral do dinheiro e o mal que ele faz às pessoas. Contudo, como já sugerem o mármore e o jaspe, o movimento é mais complexo. A mineralização a que se refere Antonio Candido está na intersecção de muitas linhas: dureza necessária para instrumentalizar o outro, recusa visceral de emprestar a própria humanidade ao cálculo alheio, paganismo da matéria inconsciente e da estátua, recusa do corpo, substâncias caras etc. Em suma, o objeto da crítica econômica tem prestígio sexual. “E o mundo é assim feito que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante.”³⁸ Assunto explícito: o dinheiro recalca os sentimentos naturais; assunto latente: dinheiro, desprezo e recusa formam um conjunto erotizado, que abre perspectivas mais movimentadas que a vida convencional. Noutras palavras, o dinheiro é deletério porque separa a sensualida-

³⁵ Antonio Candido, “Crítica e sociologia”, in *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, pp. 6-7.

³⁶ *Senhora*, p. 954.

³⁷ *Idem*, pp. 1.028, 1.044.

³⁸ *Idem*, p. 955.

de do quadro familiar existente, e é interessante pela mesma razão. Daí a convergência, em Alencar, entre riqueza, independência feminina, intensidade sensual e imagens da esfera da prostituição. Como se vê, o desenvolvimento é de audácia e complexidade consideráveis, verdade que bem apoiado na *Dama das camélias*. Isso posto, a consequência formal com que Alencar desenvolve o seu assunto fortalece — em lugar de eliminar — a dualidade formal que viemos estudando: coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais. Onde Antonio Candido aponta uma superioridade, que existe, há também uma fraqueza. A utilização instrumental e portanto o antagonismo absoluto é o modelo, aqui, da relação entre os indivíduos. Ora, esse é um dos efeitos ideológicos essenciais do capitalismo liberal, assim como é um dos méritos do romance realista significá-lo em sua própria estrutura. Mas não era o princípio formal de que precisávamos, embora nos fosse indispensável — como tema.