

A VIDA, O EXÍLIO E O ÊXTASE: A DIALÉTICA DE NATUREZA E SOCIEDADE NOS “TRÊS ALENCARES”

Ravel Giordano Paz
Universidade Estadual de Goiás

Abstract: The essay discusses the relationship between nature and society in the work of José de Alencar. Reaffirming the unity among the “three Alencares” postulated by Antonio Candido in *Formação da Literatura Brasileira*, the essay argues that Alencar’s representation of nature, both in Indianist and urban novels, underscores profound contradictions in Brazilian society.

Key words: Brazilian novel; José de Alencar; nature and society.

1. As formas de mediação entre o homem e a natureza são, provavelmente, uma das particularidades que definem com mais clareza os rumos ou traços gerais de cada cultura ou momento histórico; afinal, as dinâmicas sociais não apenas se refletem como se constituem no interior dessa relação: são *parte* dela. Trata-se também, portanto, de algo essencial na configuração das práticas artísticas, inclusive porque é desse processo que estas extraem, não raro explicitamente, sua matéria. Na reflexão de Antonio Candido, arte, sociedade e natureza sempre foram matérias inseparáveis, e é em torno dessa unidade que se estrutura a *Formação da Literatura Brasileira*, livro fundamental na constituição da moderna crítica literária brasileira. Nele, o crítico distingue (1981, v. 1: 53), genericamente, “três atitudes estéticas possíveis” a partir do valor conferido à palavra

face à natureza: enquanto no Barroco a primeira seria considerada “superior” à segunda, no Classicismo ela seria “equivalente”, e no Romantismo “inferior”. Assim, no período abarcado pela *Formação* – basicamente o da constituição dessas duas últimas “atitudes” no Brasil¹ –, teríamos um primeiro momento de inspiração classicista, marcado pela busca de equilíbrio entre as formas artísticas e o “mundo natural”, e um segundo, de inspiração romântica, marcado pelo desequilíbrio entre essas e outras instâncias – fruto da busca de expressão, como dirá Candido mais adiante (1981, v. 2: 24), “de toda a inexprimível grandeza que o artista pressente no mundo e nele próprio”.

Essa visão genérica, no entanto, é atravessada por várias questões, entre elas outro eixo teórico da *Formação*: a dialética do particular e do universal (ou geral), aqui relacionada às possibilidades e aos limites colocados pela posição do escritor no interior da realidade brasileira face ao contexto mais amplo do capitalismo mundial. É assim, por exemplo, que Candido argumenta (1981, v. 2: 31) que no Brasil o bucolismo árcade encontrou mais *justificação e naturalidade* que na Europa, na medida em que teríamos um contexto mais propício “a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo”. Já aqui, portanto, essa dialética também se configura como necessidade e possibilidade de apreensão das contradições, algo que, naturalmente, se aguçarà no Romantismo. Aí, porém, aquela correlação entre “justificação e naturalidade” será vista como mais problemática, de modo que aquela dialética irá se desdobrar (mas de modo algum se resumir) numa outra, que pode ser definida como a da “autenticidade” artística e da “artificialidade” ideológica, com o adendo de que em Candido esses termos estabelecem uma relação realmente dialética, também o ideológico constituindo fator de motivação e força artística. Como se sabe, a peça mais notória desse embate foi a visão romântica do índio e da natureza, que, justificada programaticamente como busca de fidelidade às especificidades locais, foi

no entanto idealizada e transfigurada pelos objetivos ideológicos nacionalistas e pelo apego aos modelos europeus dos escritores – mas sem necessariamente deixar, por isso, de exprimir algo de local e universalmente autêntico. A ficção de José de Alencar constitui um dos exemplos mais significativos desse problema, e a percepção disso na *Formação* abriu caminho para várias reflexões posteriores sobre ela. Nestas, porém, nem sempre a dialética entre o dado ideológico e a força da representação e do sentimento da natureza e da vida no escritor cearense recebeu o mesmo reconhecimento que, embora sem explorá-lo exaustivamente, lhe dedicou Antonio Candido, de modo que ainda há, nessa dialética, nuances e contradições ainda a serem apreendidas. O objetivo deste trabalho não é mais do que, instaurando um diálogo entre algumas das muitas e significativas contribuições para a compreensão crítica da obra de Alencar, tentar contribuir nesse processo, numa perspectiva que, embora partindo dos romances indianistas, busque rearticular os elementos da unidade entre os “três Alencares” – aos quais logo retornaremos — delineada por Antonio Candido.

2. Diretamente tributário da *Formação*, Roberto Schwarz analisa no segundo capítulo de *Ao Vencedor as Batatas* a “inconsistência” que em sua visão informaria o “centro” do romance realista de Alencar e que, em linhas gerais, seria devido à importação acrítica das formas e temáticas do romance europeu no contexto de uma sociedade pretensamente liberal mas amparada nas práticas do escravismo e do favor – descompasso ideológico que a obra de Alencar reproduziria, *reiterando-o*. Ao conferir substância histórica aos impasses já apontados por Candido e outros críticos, Schwarz deu um passo fundamental, que voltaremos a discutir mais adiante, na compreensão global das dimensões inegavelmente problemáticas – que, hoje, mesmo o leitor comum pressente sem muita dificuldade – da ficção de Alencar. Mas a essa análise mais ampla se articula outra discussão, mais específica e que desde já nos interessa, sobre a visão da natureza no escritor. Aqui, Schwarz opõe o sentimento da natureza no Romantis-

mo europeu – seja ele contemplativo ou nostálgico, sempre negativo face à sociedade moderna – à convivência desse sentimento com o patriotismo ufanista na obra de Alencar, onde por vezes apenas encontraríamos, nas palavras do crítico (1977: 19), “a paisagem brasileira e mais nada”. Schwarz ilustra seus comentários com o que denomina uma “superposição esquisita” de “poesia da distância” e de “intenção propriamente informativa e propagandística” em *Iracema*.²

Direção semelhante a esta é a explorada por Alfredo Bosi em seu ensaio sobre o indianismo de Alencar na *Dialética da Colonização*, onde se procura demonstrar a presença de um complexo sacrificial no qual o indígena seria imolado em tributo ao projeto ideológico do romancista, ao mesmo tempo em que os elementos “naturais” da representação seriam assimilados pelos civilizatórios. Bosi argumenta, por exemplo (1992: 178-9), que tanto em *Iracema* quanto em *O Guarani* “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”; e ainda em *O Guarani* teríamos no castelo de Dom Antônio um cenário onde a natureza se subordina à “comunidade fidalga” composta pelos colonizadores (188). Postulando uma oscilação entre uma “perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social” nesse romance, Bosi afirma que o dilema “resolve-se, enfim, pelo segundo pólo” (193). Isto não significaria, no entanto, uma inversão no sentido de uma submissão dos elementos civilizatórios aos naturais, na medida em que aqueles pólos constituiriam instâncias separadas: o rumo tomado pela narrativa seria assim, basicamente, em direção à evasão da realidade.³ Retomando a análise de Bosi, também Valeria De Marco, em seu estudo *A Perda das Ilusões*, sublinha a subordinação da natureza e do indígena ao colonizador em *O Guarani*. Para De Marco, no entanto (1993: 91), o final do romance significaria não apenas a conciliação dos conflitos numa ordem mítica, mas também, simultaneamente, a *inauguração* do “horizonte histórico”

do escritor, ou seja, o horizonte explorado nos romances históricos propriamente ditos, onde, aí sim, as possibilidades de conciliação ideológica se tornariam cada vez mais remotas.

Essas leituras, que de um modo geral apontam para a mesma direção – a da preponderância do dado ideológico nas obras indianistas e na visão da natureza de Alencar –, abordam sem dúvida questões essenciais, mas a partir delas mesmas, seguindo seus rastros no interior das obras do escritor, parece ser possível reconhecer elementos importantes que lhes escapam. Tanto a “ritualística” analisada por Bosi quanto os “deslocamentos” e ambigüidades discutidos por Schwarz parecem ter dimensões e significados mais amplos do que lhes são conferidos. Num âmbito geral, a perspectiva que iremos explorar aqui se aproxima da ênfase de Valeria De Marco na força dos conflitos sociais e históricos na evolução ulterior de Alencar. Para De Marco, no entanto, essa desilusão progressiva – que realmente existe – significaria basicamente uma ruptura cada vez mais radical com o olhar mítico e lendário das obras indianistas (ainda que “inaugurada” ao final de *O Guarani*), sendo que também esse processo parece ser mais complexo, convivendo dialeticamente com uma permanência e reelaboração dos elementos míticos. É nesse sentido que talvez seja preciso recuperar a posição esboçada por Antonio Candido na *Formação* (1981, v. 1: 225-6), onde se reivindica uma unidade mais sólida entre os “três Alencares” identificados pelo crítico, e segundo a qual “o impulso heróico e a quadrilha idealizada de salão” – ou seja, os dois primeiros “Alencares” – “se aprofundam por terceira dimensão”: a dos “temas profundos” do escritor; temas que, não obstante, constituem “não raro a força de um e outro”, ou seja, daqueles dois primeiros. Mas, para redesenharmos essa unidade, será preciso antes realizar, ainda que brevemente e em articulação com os diálogos críticos já iniciados, nossa própria incursão pela poética dos temas, imagens e ritos de Alencar.

3. Imagens das mais conhecidas do romancista, largamente exploradas por Alfredo Bosi e Valeria De Marco, são as que compõem o cenário natural no início de *O Guarani*. Alencar abre o romance com uma “descrição” (a vivacidade das imagens obriga às aspas) do rio Paquequer, que, nascendo na Serra dos Órgãos, percorre seu acidentado curso “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente”, para depois “se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba”, como um vassalo curvando-se “humildemente aos pés do suserano” (*O guarani*: 3).⁴ Tão sinuosa quanto o Paquequer em sua “indômita liberdade”, a pena de Alencar recua com ele algumas léguas para novamente lançá-lo floresta adentro, precipitando-se “como o tigre sobre a presa”, e afinal detê-lo “numa linda bacia que a natureza formou” (*idem*). Aí, nessa natureza já humanizada, introduz-se o elemento propriamente humano: a casa de D. Antônio de Mariz. Como nota Valeria De Marco (1993: 22-3), é a essa construção que agora o rio e toda a natureza circundante parecem prestar vassalagem, ao mesmo tempo em que ela não só se integra perfeitamente ao ambiente como “incorpora” o espaço natural ao seu interior, através, como escreve o romancista, de “uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo” (*O guarani*: 4).

Não é difícil perceber nisso tudo alguns elementos que fundamentam as leituras sintetizadas anteriormente. O olhar de Alencar sobre a paisagem, por exemplo, não é propriamente nostálgico, mesmo porque a distância temporal é compensada pela proximidade geográfica: é também De Marco (1993: 24-5) quem observa que a “referência à Serra dos Órgãos não só localiza a narrativa no Rio de Janeiro mas carrega o leitor para um recanto bem pertinho da corte”, aproximando-o de um lugar muito “prosaicamente acessível”. Ao mesmo tempo, porém, é preciso notar

que nossa última citação do romance também define um limite para a “miniaturização” da natureza operada pelos colonos: aquilo que o olhar abrange, ou, numa palavra, o horizonte. Longe de constituir mero acaso, esse delineamento é essencial não apenas na definição da estrutura épico-dramática do livro como do espírito que a anima. Ele deixa entrever o espaço do incoercível, da força irredutível da natureza que se exprime no curso do Paquequer, e da qual o Paraíba, o verdadeiro “senhor” do rio que banha o solar dos Mariz, é uma manifestação ainda mais plena. Não que não haja efetivamente uma busca de conciliação entre os elementos civilizatórios e os “naturais”, mesmo porque esses termos não constituem polarizações absolutas. Circundando a representação, a força irredutível da natureza também se manifesta em cada um de seus elementos internos, embora em diferentes graus.

É possível reconhecer, por exemplo, uma espécie de *poética sangüínea* que colore com os mais diversos matizes a tez dos personagens de Alencar, indicando neles sua maior ou menor proximidade da vida natural. O contraste dos lábios vermelhos e dos tons cor-de-rosa sobre a “tez alva e pura como um froco de algodão” de Cecília (*O guarani*: 18), ou, em *Iracema* (6), do sangue borbulhando sobre o rosto pálido e melancólico de Martim (quando ferido pela heroína), “cuja tez branca não cora o sangue americano”, e, afinal e inversamente, da pele “cor de cobre” de Peri, brilhando sobre “a alvura diáfana do algodão” (*O guarani*: 14), são alguns exemplos. E será justamente Peri o principal instrumento daquela “síntese” conciliatória – instrumento, porque sem dúvida ele se presta a uma finalidade ideológica –; mas para avaliarmos as conseqüências dessa síntese no interior da narrativa precisamos antes nos perguntar sobre sua real *necessidade*, e, num segundo momento, sobre sua *eficácia*; eficácia não do empreendimento literário, mas do ideológico dialeticamente problematizado pelo artístico.

Afinal, de certo modo uma síntese dessa espécie já se encontrava realizada no castelo dos Mariz. Esta, porém, não apenas se dava de forma imperfeita como era cindida por contradições oriundas do próprio espaço de origem dos colonos – ou seja, a sociedade colonial – e que se tornam em grande parte responsáveis pela ruína do projeto colonizador. A idéia, sustentada por Valeria De Marco, de que essas cisões constituem meras polarizações maniqueístas no universo do solar, ou o argumento de Bosi de que os valores representados por ele permanecem intactos após sua destruição podem ter correspondência num plano intencional e consciente da elaboração artística, mas num nível mais profundo são questionáveis. Em primeiro lugar porque, como já notamos, a estrutura social de onde nascem os conflitos é intrínseca à organização do solar; a própria origem religiosa do vilão Loredano é índice de uma corrupção que permeia seus fundamentos morais. Uma comparação de *O Guarani* com a *Canção de Rolando*, importante gesta medieval, pode ser esclarecedora quanto a esse aspecto.

Na *Canção*, o “mal” é representado inteiramente como o outro: os árabes, pagãos e desleais; a própria traição de Ganelão só se consoma na medida em que este se associa a eles, surgindo por isso mesmo, no interior da corte de Carlos Magno, como um gesto de significado estritamente pessoal. Enquanto isso, Loredano e seus “aventureiros” não só pertencem à mesma ordem social de D. Antonio como compõem toda uma dimensão “sociológica” específica em seu interior: justamente, aliás, sua dimensão econômica. Não que a estrutura dicotômica da *Canção* não termine por exprimir as contradições da própria sociedade ocidental, mas justamente só o faz de forma muito mais maniqueísta. Quanto aos aimorés, a despeito de todos os adjetivos que Alencar lhes reserva, não só não encarnam a maldade associada aos aventureiros, na medida em que são simplesmente fiéis a seus valores bárbaros – portanto, à sua

“natureza” –, como são, na verdade, os elementos humanos mais ligados àquela força irredutível da natureza, embora a tal ponto que se tornam *submissos* a ela – algo a que o esquema ideológico de Alencar evidentemente se opõe. Ainda assim, há algo do *dáimon* grego, de uma força vital menos maligna do que *vitalmente perturbadora*, na feição “demoníaca” desses selvagens.

Em segundo lugar, retomando o eixo da nossa discussão, é preciso notar que uma série de sintomas denota o *fracasso* da síntese fundadora realizada por D. Antônio. Um deles é a “queda” de seu herdeiro, D. Diogo, que deveria dar continuidade ao empreendimento do pai mas se torna, como diz este, indigno de seu nome. Algo nada irrelevante numa obra de configuração claramente épica: a linha de continuidade entre as gerações de Laertes, Ulisses e Telêmaco é um dos elos da síntese conciliatória ao final da *Odisséia*; e já na *Ilíada* o “filho de Laertes” esbraveja num momento de fúria que não seja chamado o pai de Telêmaco se não der o devido tratamento ao adversário. No *Ivanhoe* de Walter Scott, talvez o modelo imediato do episódio alencariano, o herói deserdado não só é inteiramente reintegrado em seus direitos como se revela plenamente merecedor disso. Quanto ao fato da morte da jovem aimoré ocasionada por Diogo ter sido um acidente, isto apenas acentua sua inadequação aos desígnios paternos e à própria vida próxima à natureza, a tal ponto que ele é por assim dizer deportado para a cidade. Sua “missão”, buscar auxílio contra os aimorés (tão infrutífera que não temos mais notícias dela), soa mais como um pretexto para sua retirada de cena e sua reconciliação com o pai, de caráter puramente sentimental e totalmente indiferente para o rumo da história.

Mais significativo ainda é o papel desempenhado pela filha mestiça e ilegítima de D. Antônio, Isabel, de certa forma uma cristalização simbólica dessa primeira síntese. Isabel não só revela fraquezas que a aproxi-

mam de Diogo como permite a emergência do tema do preconceito racial – o que, como a ganância de Loredano, empresta uma dimensão realista ao romance e expõe as contradições do esquema ideológico de Alencar, ele próprio crivado de preconceitos –, mas, sobretudo, forma com Álvaro (de certo modo outro herdeiro de D. Antônio) um par cujo destino é a antítese, embora também essa não absoluta, do reservado a Peri e Cecília: enquanto estes optam pelo embate com a vida – estão, por assim dizer, condenados a ele –, aqueles selam seu amor com um mórbido gesto de desistência. Esse espelhamento, aliás, pré-configura a forma que a dialética entre o sentimento de exílio da totalidade da vida e o próprio anseio por resgatá-la tomara, de forma mais unitária, nas heroínas dos romances urbanos.

Mas, enfim, tudo isso parece evidenciar o caráter *subterraneamente negativo* dessa busca de uma nova síntese. A doação do nome de Mariz a Peri, por exemplo, que Alfredo Bosi interpreta apenas como necessidade do nativo (1992: 177), também pode agora ser lida como necessidade *do colonizador*; nesse sentido, não é apenas aquele que presta tributo a este, mas também este àquele.

4. Uma censura cabível aqui seria a de que todo o processo de ideologização se dá num plano mais geral, inclusive com aquilo que chamamos de uma “poética sangüínea”, já constituindo uma espécie de racismo⁵ invertido mas afinal complacente com as distinções vulgares entre homens selvagens e civilizados, racionais e irracionais, etc. É evidente que há aí algo disso, mas parece injusto reduzir as composições pictóricas “naturalistas” de Alencar – nem sempre, aliás, vinculadas a aspectos raciais – a tal perspectiva; elas são, em todo caso, elementos que dão vazão à complexidade e à contraditoriedade, na mesma medida em que problematizam a hierarquia discriminatória de que o próprio escritor é portador: em função daquela “poética”, a dependência dos “elementos

naturais” aos “civilizatórios”, que de fato está prevista no esquema ideológico de Alencar, passa a se subordinar a uma outra, inversa, que o embaralha e desqualifica. Não que a idéia de “proximidade da natureza” não participe desse esquema: o que ocorre, simplesmente, é que tanto pela força quanto pela natureza contraditória dessa relação (cuja expressão, no fundo, reflete e reelabora o sentimento concreto das relações sociais de que se nutre a prosa de Alencar), ou seja, por sua *força contraditória*, ela não pode ser reduzida ao esquema. Outra censura comum é a de que o próprio nativo já seria concebido ideologicamente em Alencar. Também isto, naturalmente, é verdade; porém, já de início é preciso notar que se por um lado, ao conciliar serenidade e força, ou razão e natureza, Peri – que é o único a fazê-lo efetivamente – se revela uma espécie de êxtase figural da síntese almejada, isto também significa que esta só se constitui enquanto figuração de um “outro”, de um não-civilizado. Mas para sabermos se isto significa a mera submissão desse elemento àquela síntese, devemos abordar, agora, a questão da eficácia *dessa nova síntese*.

E o fato é que tampouco Peri e Cecília a realizam propriamente com sucesso: evidência disso é que é numa espécie de retorno ao fluxo natural da vida, ou seja, à fúria dos elementos naturais, que se resolve o extraordinário embate do herói com estes últimos no fim do romance. Mais do que isso, porém, todo o movimento final do livro contém uma espécie de expurgação ritualística – não simples apagamento dos conflitos – dos elementos civilizatórios. Esse processo já vinha se desenvolvendo pelo menos desde a eliminação dos aventureiros por Peri, e, relativamente àquela primeira síntese, encontrara um ápice na apocalíptica destruição da casa dos Mariz. Mas ele prossegue – a catarse dessa destruição trágica não fora, portanto, suficiente para refreá-lo – em relação aos novos herdeiros de D. Antônio. Primeiro, com a gradual afirmação da autoridade de Peri, à qual se segue a decisão do casal de descumprir as ordens de

D. Antônio e permanecer na floresta. Se por um lado essa nova autoridade é um desdobramento da de D. Antônio, da qual Peri se tornara herdeiro, e essa decisão é necessária para o estabelecimento da nova síntese, é importante notar que esta, ao contrário da primeira, se celebrará sob o signo do nativo.

Mas também é verdade que já o canto celebratório que anuncia essa síntese – o “mito de Tamandaré” – está diluído na simbologia e nos valores cristãos: o herói mítico louva ao “Senhor” (cf. *O guarani*: 252-3); no entanto, não só esse canto já é em si mesmo uma apoteose catastrófica como não há paralelismo absoluto entre ele e o fim do romance. A pena de Alencar põe tudo em movimento, e só no interior desse movimento se apreende a importância e o significado último de cada episódio: assim, enquanto o mito de Tamandaré celebra a *fixação*, a *fundação* (mesmo que apocalíptica), o fato é que o dilúvio que arrasta Peri e Cecília não os fixa em lugar algum. Esta é, por assim dizer, uma exigência interna do desenvolvimento da narrativa, para a qual a plenitude de um idílio fundador significaria o mais completo e artificial enregelamento; e é no respeito instintivo a essa exigência que se percebe o quanto a “força da natureza” de que o próprio pulso de Alencar se faz aliado torna-se irreduzível aos objetivos ideológicos. É, aliás, justamente uma dialética entre *mobilidade e imobilidade* um dos motores que impulsiona o longo “último ato” d’*O Guarani*, e mesmo o romance como um todo. À imobilidade, aqui relacionada a toda busca de fixação e afirmação identitária do colonizador, e afinal encarnada em sua feição romântico-melancólica numa Cecília já conformada com a iminência da morte (mas ainda assim avivada por um forte sopro de lirismo), opõe-se o ímpeto vital de Peri, como que agigantado pela mesma fúria torrencial do rio Paraíba; rio esse, no entanto, que afinal os arrebatava para além do horizonte: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...” (*O guarani*: 253).

Um vasto horizonte, sem dúvida – muito maior do que aquele que reconhecemos no início do livro –, mas cuja amplidão se erigiu na catástrofe. Somente aí, em meio à purificação pela água – e, antes, pelo fogo –, é que nos é dada a imagem de uma verdadeira plenitude; somente aí, nessa segunda dissolução trágica, é que se resolve a tensão dramática que atravessa todo o romance e se consoma sua “unidade” épica.⁶ É como se, na impossibilidade de se apaziguarem definitivamente os conflitos de que Peri e Ceci se tornaram herdeiros, eles se transubstancializassem numa espécie de êxtase glorioso.

5. Em *Iracema*, porém, as coisas se passam de forma diferente. Aqui o projeto fundador realmente se efetiva, mas não o faz senão sob o signo da dor e do exílio. “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (*Iracema*: 54) – assim Iracema batiza o “filho do sangue de Martim”, episódio a que se segue a pungente cena em que a índia entrega seus seios aos cães para que eles façam brotar o leite necessário à alimentação do filho. E quando enfim “o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha”, e Iracema pode matar a fome de Moacir, este se torna “duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido” (56). Este é talvez o momento adequado para sublinhar que os elementos bíblicos, tão evidentes na obra de Alencar, não ajudam a compor apenas a dimensão ideológica, mas também – como voltaremos a constatar em outros momentos – a dimensão trágica de sua poética. Mais do que isso, a religiosidade participa, na obra de Alencar, da constituição de uma atitude subjetiva e objetiva para com o mundo, através de certa forma de piedade cristã que, se muitas vezes conduz ao mero sentimentalismo, também é uma das condições de possibilidade – ao lado de elementos que cindem a ela própria – dos momentos mais profundos dessa obra. O mesmo se dá, aliás, em relação ao “patriotismo” e ao conservadorismo político do escritor, posições não menos complexas e contraditórias, capazes de levá-lo tanto a um ufanismo estéril quanto à revolta criadora.

Mas, enfim, a dor de Iracema se refletirá em Martim, quando, aplacadas as saudades da pátria, seu desejo pela índia reacender; mas será tarde, e o guerreiro branco será então duplamente exilado: de sua terra natal e de sua nova terra – herança, afinal, transmitida ao filho: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (*Iracema*: 59). Mas ainda aqui o fluxo heraclítico da vida dá o último tom, embora apenas como consolo para a dor de Martim: “Tudo passa sobre a terra” (*idem*). Como se vê, *Iracema* não é apenas uma idílica ou ufanista narrativa fundadora, mas também uma história de várias “quedas” sucessivas, ainda que purgadas da noção de pecado: visão de uma inocência perdida que insiste em permanecer ingênua – imagem talvez aplicável a toda a obra de Alencar. Mas se é verdade que ela “naturaliza” as mazelas da dominação colonial, não deixa de lhes dar uma tal expressão trágica e poética que transcende mesmo esse processo: alheia à noção de culpa, a história de Iracema e Martim transborda do sentimento da dor e da perda; sentimento que, no herói, chega a se avizinhar do niilismo, e só está dele resguardado porque mesmo no exílio ainda é possível fincar raízes; e ainda que estas se rompam, algo de mais profundo, sempre pressentido na vida, pode ao menos “acalantar no peito a agra saudade” (*idem*).

Reconhecer essas e outras particularidades das obras indianistas de Alencar não implica recusar os aspectos ideológicos exaustivamente sublinhados pela crítica, mas os coloca num outro patamar: em permanente conflito, embora não em oposição absoluta, com um sentimento autêntico e cada vez mais trágico da vida na visão do escritor. Afinal, o que o reconhecimento de que a representação da natureza em suas obras não é mero fetiche ou simulacro indica é que ela se liga a algo mais complexo do que os objetivos ideológicos puderam determinar; e, se o sentimento que ela emana – seu “sentimento da natureza” – é não só profundo como intrinsecamente contraditório, é porque traduz algo de vital – e igualmente irreduzível ao ideológico – da própria relação do romancista e sua práxis com o mundo vivido, e

portanto do conjunto das práxis desse mundo, exprimindo assim, também, um sentimento *da vida humana e social* que encontra na figuração das relações do homem com a natureza os motivos arquetípicos de sua expressão.

É como se Alencar fosse dotado de uma autêntica expressividade mitopoética⁷ – mas que incidisse, sobretudo, sobre os conflitos de seu próprio universo social.⁸ Por isso natureza e civilização não constituem polarizações absolutas em sua obra (como, de resto, na própria vida humana), constituindo antes uma unidade conflituosa em seu interior, o que a um tempo imprime vigor à sua figuração da vida e torna mais profundo – mas nunca absoluto, nunca metafísico – o sentimento de suas cisões. É de um contexto não só de apartamento entre “homem” e “natureza”, mas também dos homens entre si, e entre os homens e o sentido de suas práxis (do que as relações de favor e o escravismo são, no Brasil-Império, duas faces muito diferentes mas ainda assim complementares), que nasce esse sentimento; sentimento que em *Iracema* parece brotar do próprio solo, na forma de uma dor que emana da terra.

6. Mas é sem dúvida nos romances urbanos que esse sentimento dará vazão de forma mais aguda às contradições. Isso, naturalmente, nos mais ousados deles – *Lucíola* e *Senhora* –, mas mesmo num livrinho tão ingênuo quanto *A Viuvinha* – para mencionar algo do “segundo Alencar”, o “Alencar das mocinhas” (Candido, 1981, v. 2: 203), que no entanto surge cronologicamente primeiro que o “heróico” – é possível encontrar pré-configurações da forma que ele tomará posteriormente. Nesse romance, depois de abandonar a esposa em plenas núpcias e por pouco não cometer suicídio, o herói, em busca de enriquecimento para resgatar as dívidas do pai falecido, atravessa um verdadeiro ritual iniciático, mergulhando numa espécie de morte em vida durante algum tempo. Reconhece-se na palidez e na perda de identidade de Jorge numa “profissão cujo nome é tão vago, tão genérico que pode abranger tudo” – a de “negociante” (*A viuvinha*: 16) –, um verdadeiro processo de anulação do ser; processo, é verdade, nunca

consumado, mas, em todo caso – já que *A Viuvinha* se configura como uma espécie de *Odisséia* em miniatura –, do qual a astúcia de um Ulisses em seus disfarces ou mesmo na ambigüidade de seu nome sempre esteve muito mais resguardada.⁹

No outro extremo, também a plenitude surge associada à dissolução: dissolução da realidade circundante e do próprio estar no mundo, agora através de uma espécie de êxtase epifânico, do qual nos fala Carolina: “parecia-me que tudo tinha desaparecido, tu, eu, o padre, minha mãe, e que só havia ali duas mãos que se tocavam, e nas quais nós vivíamos!” (*A viuvinha*: 12). Mas note-se que a rigor tampouco a solução do romance constitui uma efetiva conciliação do ser com o mundo, com a unificação de todas as instâncias em conflito, pois comporta o abandono da cidade por parte do casal, numa fuga empreendida por precaução contra possíveis problemas acarretados pelos estratagemas do herói... Assim, também essa mini-epopéia doméstica se configura como um pequeno “*epos* de exceção”, cuja unidade não se articula com o mundo, mas tampouco se compõe propriamente à sua margem, e sim numa ordem extática, quase onírica, onde seus conflitos são “miticamente” reconfigurados. Reconfigurados mas, como via de regra (a não ser, é claro, na plenitude daqueles “êxtases totais”), não dissolvidos. Com sua fuga, Jorge e Carolina sequer os apaziguam de fato: apenas lhes viram as costas; e mesmo em seu idílio eles permanecem latentes.¹⁰

Convém, portanto, observar a diferença entre essa forma extática de reconfiguração ou mesmo anulação do mundo circundante e o que se costuma designar por “evasão da realidade”. Enquanto esta se dá num plano puramente formal, elidindo os conflitos, aquela nasce da força dos conflitos ou dos contatos que se estabelecem tanto no mundo vivido quanto no interior da própria representação, ainda que por vezes, como em *O Guarani* – ou, de forma ainda mais conflituosa, no romance *O Gaúcho*¹¹ –, contando com a “sublime simpatia” dos elementos naturais; mas é que também estes, na perspectiva de Alencar, “participam” ativamente do mundo vivido.

Por outro lado, é evidente que esse processo significa também a naturalização dos próprios conflitos, algo que se nos romances mais ingênuos permite a união do útil ao agradável, conjugando necessidade e liberdade, outras vezes transforma dominação em necessidade – como o velho Araquém, pai de Iracema, acolhendo Martim como se cumprisse o destino de sua tribo – e mesmo dominação em liberdade – à “doce escravidão”, de que falava Machado de Assis, da jovem tabajara –, não raro emprestando uma dimensão sinistra às obras do escritor; mas, paradoxalmente, é a ingênua autenticidade desse processo que as lança para além do ideológico, ao mesmo tempo em que nos obriga a reconhecer que a chave realista não é suficiente para compreendê-las. A relativa “naturalidade” da dimensão mitopoética – e portanto dos processos de naturalização dos conflitos – pode ser atestada pela presença aparentemente inconsciente (para além dos conscientes, que também existem) de elementos “míticos” nas narrativas urbanas de Alencar. Um exemplo, ainda n’*A Viuvinha*, é a espantosa intervenção do sogro de Jorge na hora do suicídio, surgindo como uma espécie de anjo da guarda para salvá-lo e orientá-lo; a verdadeira metamorfose física operada em seguida no herói é outro caso.

Também nas metamorfoses de Aurélia e Lúcia há algo de mítico, e tanto em *Senhora* quanto em *Lucíola* o mundo da corte se assemelha a um ambíguo universo de contos de fada; ambíguo porque, como sempre – e aqui, nesse “terceiro Alencar”, o dos “temas profundos”, muito mais intensamente –, cindido pelas contradições da realidade. Roberto Schwarz, ao dissociar os elementos cotidianos e as ingênuas e fantasiosas “dramatizações” dos romances de Alencar, deixou de notar a forma peculiar como aqueles se desdobram nestas. Aquela esfera “singela e familiar” a que o crítico se refere não é simplesmente incoerente face ao desenvolvimento central do romance, mas encontra nele uma espécie de êxtase formal – que é também êxtase da imaginação criadora – através do qual os conflitos a que de fato o escritor não consegue dar configuração realista

consistente são transportados para um universo onde o sonho encantado se mistura ao pesadelo; o ressentimento de Aurélia pela infância de privações e o interesse calculado de D. Firmina são pequenos – e, é verdade, frágeis – elos nesse processo. Mas tamanha é a opressão do pesadelo que mesmo ao final, quando, após tantas mútuas e auto-imolações, herói e heroína podem se reconciliar (também aqui se reconhece a lógica dos rituais purgatórios; e nesse sentido o constrangedor desfecho é totalmente afim ao desenvolvimento interno do romance), o fantasma do dinheiro continua a assombrá-los. Que esse fantasma seja ao mesmo tempo uma dádiva é um paradoxo que demonstra o quanto Alencar esteve longe da implacável lucidez machadiana, mas não anula a dimensão reveladora e problematizadora de sua obra. Tudo isso, vale notar, obriga a retomar uma noção cara a Antonio Candido: a da fantasia enquanto potência reveladora do real.

É também nesses romances que melhor se percebe o quanto aquela força da natureza está ligada à expressão do sentimento das cisões da vida. Também neles, onde a mulher se afirma como vínculo mais sólido com as camadas mais profundas da existência, se podem reconhecer os pequenos rituais sangüíneos das obras indianistas; mas aqui a vitalidade é a todo instante atravessada pela pulsão de morte, quando já não surge marcada por ela. A toda hora o sangue que abrasa as veias de Lúcia “gela e coalha” (*Lucíola*: 11), dando lugar ou se misturando à lividez mortal, assim como o vigor de Emília (*Diva*) ou de Aurélia se combina – mas agora de forma calculada – à “gelidez da estátua” (*Senhora*: 8), naquele processo de “mineralização da personalidade” de que falou Candido. Mesmo aí, no entanto, a força da vida não deixa de estar presente, de modo que os conflitos que cindem o ser nunca tomam forma puramente patológica – já n’*A Viúvinha* o escritor vestira sua heroína com um peculiar *luto alegre* –, ao mesmo tempo em que justamente por serem algo intrínseco à própria vida se tornam extremamente convulsos e contraditórios.

É o que distingue Lúcia da protagonista de *A Dama das Camélias*, e não permite que seu sacrifício possa ser visto apenas como um gesto ditado pela moral (que evidentemente existe) de um *deus ex machina*. Muito mais profundo do que o de Marguerite, o dilaceramento de Lúcia é que a impede de aceitar que a personagem do romance de Dumas Filho – com a qual Alencar dialoga em seu livro – possa ser feliz a despeito de seu passado. E, de fato, a felicidade de Marguerite depende de condições totalmente exteriores à sua vida psíquica, enquanto o peso da humilhação esmaga Lúcia a todo momento, deixando entrever, por trás do “descalibramento” de sua mistura de sofreguidão e pureza, inocência e sarcasmo, uma complexidade psicológica que, por mal realizada que seja, a aproxima de personagens de Graciliano Ramos e Dostoiévski, como um Luís da Silva ou um Raskolnikóv. Valeria De Marco tem razão quando assinala que n’*A Dama das Camélias* o “solo social” subjacente ao drama da heroína é melhor delineado que no romance de Alencar; ainda assim, na obra de Dumas Filho não se nota aquela passagem da exterioridade social à interioridade psicológica dos personagens (mesmo configurada internamente, aquela pouco empresta de sua força à dinâmica profunda da narrativa: aqui sim, predomina a moral de um *deus ex machina*) com a mesma intensidade que Antonio Candido reconheceu em *Senhora* e que sem dúvida também existe em *Lucíola*, a despeito da própria fragilidade da representação do contexto social. Ao mesmo tempo, repleta do anseio pela plenitude da vida, Lúcia não tem como nem onde externá-lo livremente: se o sangue borbulha no rosto de Martim, ela deve estancar o seu num cálice de licor. Nesse contexto de conflitos agudos e horizontes fechados, a morte surge como única possibilidade verossímil de apaziguamento – afinal o objetivo de Alencar. Mas novamente aqui a “conciliação”, sempre entre aspas, é algo que nasce da força dos conflitos, e que no fim das contas não pode dissolvê-los completamente, assim como a “suave transparência” que ilumina

o “sublime êxtase” da hora derradeira de Lúcia não apaga sua “irradiação íntima de fogo divino” (*Lucíola*: 113); fogo que continua a incendiar as lembranças de Paulo, que, como nós, bebera do sangue da heroína.

A imagem do vampirismo, aliás, é das mais recorrentes na obra de Alencar. Em *Iracema* é possível distinguir duas práticas vampírescas opostas: a daquele que, como faz a própria Iracema e quer fazer mesmo Irapuã em relação a Martim, respeita plenamente a fonte de cujo sangue se alimenta, dignificando-a ao mesmo tempo em que bebe de seu vigor, e a daquele que depois de exaurir sua fonte vital termina por desprezá-la e transmitir-lhe o sentimento de exílio que lhe é constitutivo, como faz Martim com Iracema. A própria relação de Alencar com sua matéria ficcional, pode-se dizer, passa pela confluência e pelo conflito dessas “práticas vampírescas”.

7. Para além dos descompassos ideológicos, a ficção de Alencar exprimiu, ainda que de formas “deslocadas” – mas não, certamente, puramente reiterativas –, contradições não só universais mas que em nosso contexto particular se faziam e ainda se fazem muito mais agudas: mais do que uma sombra – como a viu Valeria De Marco¹² –, a escravidão (também ela, mais do que uma prática social deslocada, e a despeito de sua progressiva inviabilidade econômica no Brasil-Império, uma manifestação grotesca da essência do capitalismo: a instrumentalização e mercantilização da existência), embora praticamente excluída como tema da ficção do romancista, é algo que anima sua substância oculta.¹³ E também aquele aparentemente deslocado sentimento de proximidade da natureza, com sua ausência de nostalgia e ironia distanciatórias, típicas do Romantismo alemão, pode ser agora redimensionado. Não podendo se dissociar da ideologia, ele não é entretanto meramente ideológico: é também sentimento das contradições que vicejam no seio da própria vida, da vida presente;

mas é sobretudo sentimento *vivo* dessas contradições, ou seja, sentimento do que há de irredutível no ser à engrenagem social. Daí ele se traduzir não em nostalgia, mas em revolta, ressentimento e também ação política, cuja direção equívoca não nos cabe avaliar aqui. Talvez seja preciso, portanto, restaurar o caráter positivo – enquanto força negativa – da dialética do particular e do universal em Alencar, e ao mesmo tempo devolver sua obra àquele horizonte – que sempre foi, aliás, o de Antonio Candido –, onde tão contraditória e profundamente quanto na arte se entrecruzam em nós as pulsões naturais e sociais (como se fosse possível, efetivamente, separá-las), e que não é outro senão a vida: a vida em toda a sua amplitude, humana e para além/aquém dela.

NOTAS

¹ A esse respeito, é conhecida a censura de Haroldo de Campos (1989) pela ausência do barroco no esquema de Candido.

² Embora praticamente retome os termos enunciados por Candido, de um conflito entre “nacionalismo e Romantismo propriamente dito”, Schwarz o faz de forma mais polarizada (o que não significa que não aprofunde efetivamente a discussão sobre Alencar em outros sentidos). Na *Formação* se reconhece, por exemplo, a força épica e estética dos “admiráveis bonecos da imaginação” de Alencar, como Candido chama seus heróis indígenas (1993, v. 2: 205), a despeito de apontar seus vínculos com aquela “mentirada gentil” da qual também nos lembra Schwarz – enquanto este de um modo geral só valoriza os momentos em que, segundo ele (1977: 21), “se minimizam os efeitos desencontrados de nossa vida ideológica” na obra do escritor. Segundo nos parece, porém, grande parte da força de Alencar está justamente na forma conflituosa em que se exprimem suas contradições ideológicas, algo em que insistiremos e que tentaremos demonstrar ao longo deste trabalho.

³ Segundo Bosi (1992: 180), “Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento anti-dialético pelo qual se neutralizam as oposições reais”; mas, ao mesmo tempo, é o próprio crítico, cujo alvo aqui é o lugar ideológico de Alencar, quem busca “distinguir o reconhecimento da situação ideológica e o juízo de valor daqueles textos literários em que as expressões mitopoéticas regem a linha narrativa”. Também aqui, portanto, o ideológico e o estético se separam, operação que, visando preservar a dimensão estética do texto, talvez tenha como efeito colateral o não-reconhecimento da complexidade de sua interpenetração de mito e realidade.

⁴ Todas as citações de Alencar foram extraídas do programa de leitura virtual Domínio Público, do Governo Federal brasileiro, com acesso em agosto de 2008. Em vista de todas essas referências remeterem ao mesmo ano, optamos por designar diretamente o título da obra e o número da página.

⁵ A expressão me foi apresentada, em outro contexto, por Sílvio Roberto dos Santos, que a utiliza no sentido de uma lógica racista aplicada a esquemas de compreensão “científicos”; utilizo-a num sentido mais genérico, mas ainda ligado à idéia de uma lógica estruturadora de certa forma de “conhecimento” do mundo.

⁶ Em todo o romance, aliás, a potência que anima as ações heróicas parece nascer dos ritos trágicos. Uma imagem clara desse processo se dá no “batismo cristão” de Peri por D. Antônio, o qual explica ao nativo que sua religião permite “que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo”, finalizando: “Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!” (*O guarani*: 231). Peri é, naturalmente, o principal protagonista dessas situações, mas também aquele que está mais resguardado do medo da aniquilação pela morte, tal é sua confiança numa ordem cósmica. Ao mesmo tempo, é não só em tributo, mas sobretudo em defesa dos colonos que Peri desce o abismo ou se entrega aos aimorés. Aliás, significativamente, é uma espécie de abismo que ocupa o lugar da casa dos Mariz após sua destruição.

⁷ Cuja expressão mais “pura”, naturalmente, seria o romance indianista *Ubirajara*, cujo enredo se desenrola anteriormente à chegada do homem branco no futuro solo americano. Mas talvez fosse interessante analisar os conflitos desse romance, para além de sua contextualização declarada, na perspectiva que tentamos desenvolver aqui.

⁸ Evidentemente, isto só é possível sob as condições de certa “ingenuidade”, por paradoxal ou residual que seja, típica do pensamento mítico, e que em Alencar está ligada a um vínculo afetivo com seu universo social mas também se traduz por uma espécie de infantilidade amargurada, não raro perversa. No entanto, essa psicologia não pode ser julgada em si mesma, e sim enquanto geradora de formas artísticas. E tampouco basta avaliar essas formas segundo critérios realistas (úteis, sem dúvida, na determinação do lugar de Alencar na evolução do romance, mas não tanto na ampla compreensão de sua obra, ainda que ele mesmo se valha deles em seu programa crítico e ficcional): é preciso vê-las de dentro, a partir de seus próprios esquemas de compreensão e reelaboração da realidade. As próprias formas do romance romântico europeu foram uma espécie de fonte de estruturas “arquetípicas” para a “expressividade mitopoética” do escritor. Northrop Frye comenta, em *O Caminho Crítico*, que muitos estudiosos dos mitos acabam adquirindo formas de expressão mitopoéticas; algo assim parece ter ocorrido com Alencar, mas não tanto em relação aos seus estudos dos mitos, nativos ou não, quanto a sua sabidamente apaixonada leitura de romances folhetinescos na juventude. Ao expor toda a ingenuidade das obras de Alencar, Roberto Schwarz revelou também a ingenuidade dos críticos que não a reconheciam; talvez seja o caso, agora, de realizar um novo salto dialético nesse processo, “aceitando” estrategicamente aquela ingenuidade (não, é claro, sem também relativizá-la) para compreendê-la mais a fundo.

⁹ “Odisseu”, o nome grego de Ulisses, tem a mesma raiz que *Oudeis* (“Ninguém”), nome com que o herói se identifica diante do Ciclope para ludibriá-lo. Quem discute o assunto são Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*. Note-se, porém, que a angústia face à própria identidade, reconhecível em Jorge, está totalmente excluída da *Odisséia* (mesmo o discurso de Zeus no início do poema é, sobretudo, bem mais do que algo como um lamento divino sobre a condição humana, um paradoxal reconhecimento da liberdade que preside às ações dos homens). Mas também é importante notar que não é em referência a Jorge que Alencar associa a profissão de negociante àqueles epítetos pouco elogiosos, mas a um outro negociante, o que apenas confirma a forma tangencial, ou “deslocada”, mas afinal premente, com que muitas contradições sociais surgem em sua obra.

¹⁰ Alencar realiza a “proeza”, nesse livro, de se confessar incapaz de compreender os conflitos de seu personagem e seu universo social, o que não se relaciona exatamente a um reconhecimento de sua complexidade. O “falso suicídio” do herói e as mortes cotidianas que realmente se tornaram célebres no local que serve de cenário a ele são explicados como uma “aberração da natureza”, fruto de uma “epidemia moral” incompreensível num lugar onde o “céu, sempre azul, sorria àqueles que o contemplavam”, pois “a natureza brasileira, cheia de vigor e da seiva, cantava a todo o momento um hino sublime à vida e ao prazer” (*A viuvinha*: 15). Também aqui, portanto, parece ocorrer um exemplo, ainda mais patente, do fenômeno a que aludimos no fim da nota anterior.

¹¹ Obra a meu ver injustamente menosprezada, principalmente devido à incompreensão de sua dimensão mítica, *O Gaúcho* pré-configura o “ermo” e o “homem dos avessos” que Candido (1978) reconheceu no sertão roseano. Averso à sociabilidade devido às mutilações psicológicas da infância, Manuel Canho (“Canho”, aliás, é um dos nomes do Diabo arrolados por Guimarães Rosa) é uma espécie de ser mitológico, de “centauro dos pampas” cindido, sempre frustrado em suas tentativas de reconciliação com a totalidade da vida – que, para o homem, não exclui a vida em sociedade; pelo contrário: funda-se nela –, uma busca que começa pela idéia de vingança, passa por uma espécie de desilusão política (na verdade, a percepção de que os valores da honra não eram totalmente aplicáveis às fileiras farroupilhas, nas quais o herói se engajara por admiração a Bento Gonçalves) e termina por se tornar uma espécie de sanha assassina; mas é também esse o momento do êxtase convulsivo final, quando o pampeiro, “o grande paroxismo da natureza” (*O gaúcho*: 136), o arrebatava quase num gesto de piedade diante de sua dor e sua fúria. Diversamente, porém, do que pretendeu um Araripe Júnior, o pampa de Alencar, ainda que ligado a revoltas e ressentimentos íntimos, não é mera expressão patológica; pelo contrário, ainda aqui a natureza, mesmo “estagnada”, preenche o ser, e as imagens que sucedem a catástrofe final são de vida e renovação. Parente não muito distante da sanha de Canho é o ímpeto de Martim em “castigar o feroz tupinambá” (*Iracema*: 59), que surge quase como uma compensação pelo sentimento de exílio.

¹² Em *O Império da Cortesã* (De Marco, 1986: 188), onde escreve: “a sombra de Lúcia (...) é também a negra e a mulata. A prostituição dos sobrados estava cercada pela prostituição dos mocambos”.

¹³ Como, de certa forma, é o criado doméstico Pedro quem anima a intriga de *O Demônio Familiar*, o texto artístico de Alencar em que a escravidão ocupa lugar mais central, e onde suas posições ambíguas a respeito da escravidão são mais do que patentes. Para além dessas ambigüidades, no entanto, há o vínculo, quase sempre oculto mas fundamental, que provavelmente se relaciona com a forma mais intensa e paradoxalmente “orgânica” que as contradições sociais do capitalismo assumiram no Brasil; algo, aliás, que Antonio Candido explorou, numa outra direção, em sua comparação do romance *L'Assommoir*, de Zola, com *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (cf. Candido, 1993). Também a isso, evidentemente, se relaciona a dimensão vital – e contraditória – da “expressividade mitopoética” alencariana, e, enfim, de toda nossa literatura de qualidade. É o que torna todo “naturalismo” cientificista, zoliano, um tanto falso em nosso contexto, e faz com que mesmo no olhar mais implacável, como o de um Machado de Assis ou um Graciliano Ramos, se possa reconhecer uma profunda, embora paradoxal (mas sem os resquícios de algo como o fetichismo proletarista de uma obra como *Germinal*), empatia por sua matéria humana. Em Machado, essa peculiaridade, que é também uma possibilidade de universalidade, se manifesta por uma espécie de “aproximação pela distância”, alheia às tentativas artificiosas, comuns no romance europeu, de superar as distâncias sociais.

TRABALHOS CITADOS

ALENCAR, José de. *A viuvinha*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000077.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *O gaúcho*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000134.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *O guarani*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Iracema*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Lucíola*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Senhora*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000011.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 1981. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.

_____. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1978. p. 119-139.

_____. Degradação do espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 55-94.

DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *O império da cortesã: Lucíola* (um perfil de Alencar). São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Ravel Giordano Paz é Doutor em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo e Professor da Universidade Estadual de Goiás. É autor de *Serenidade e Fúria: o Sublime Assismachadiano* (Nankin, 2008).

Artigo recebido em 22/07/2008. Aprovado em 21/11/2008.