

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Rafaela Franco Toldo

Guida e Aurélia: a complementaridade das protagonistas alencarianas

Juiz de Fora

2024

Rafaela Franco Toldo

Guida e Aurélia: a complementaridade das protagonistas alencarianas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Júlia Simone Ferreira

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Toldo, Rafaela Franco.

Guida e Aurélia : a complementaridade das protagonistas alencarianas / Rafaela Franco Toldo. -- 2024.

103 p.

Orientadora: Júlia Simone Ferreira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2024.

1. Literatura Brasileira. 2. José de Alencar. 3. Romantismo Brasileiro. 4. Roberto Schwarz. 5. Liberalismo. I. Ferreira, Júlia Simone, orient. II. Título.

Rafaela Franco Toldo

Guida e Aurélia:

a complementaridade das protagonistas Alencarianas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 03 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Tatiana Franca Rodrigues Zanirato

Universidade Federal de Jataí

Juiz de Fora, 22/08/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 03/09/2024, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Simone Ferreira, Professor(a)**, em 04/09/2024, às 08:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Franca Rodrigues Zanirato, Usuário Externo**, em 05/09/2024, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1939957** e o código CRC **8C2FF1A0**.

Para minha irmã Roberta Rayssa, nossa florzinha,
que, em uma linda noite de Natal, virou estrela.

AGRADECIMENTOS

A emoção de escrever os agradecimentos deste trabalho é maior do que eu poderia imaginar. Chegar ao final de um processo tão desafiador era algo que, por várias vezes, pensei que não aconteceria.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela minha vida e pela vida da minha família, pela graça de termos sobrevivido juntos à pandemia. Agradeço também a Santo Antônio e Nossa Senhora Aparecida pelas graças alcançadas.

Nos agradecimentos aos familiares, quero lembrar da figura da minha avó Regina, uma mulher que não teve acesso à educação, mas que comemorou minha graduação e, infelizmente, deixou-nos ao final do meu primeiro ano de mestrado. Agradeço imensamente aos meus pais pelo apoio e por terem proporcionado uma vida rica em amor e experiências maravilhosas, apesar de todas as dificuldades.

Agradeço à minha mãe, Jussara, pelo exemplo, pelo apoio, pelos conselhos, pelos gostos compartilhados e pelas conversas intermináveis. Ao meu pai, Horlando, agradeço pela insistência em me “mandar” estudar e pela leveza da vida. Ao meu irmão, Roulian, pela parceria, pela companhia de vida e por ser meu primeiro amigo. À minha irmã, Roberta Rayssa, agradeço imensamente pelo amor incondicional que compartilhamos nos seus 27 anos de vida e pela certeza do reencontro.

Agradeço às minhas primas Giselle e Mariana, com quem compartilhei a adolescência e a paixão pelos estudos. À minha amiga Renata Gonçalves, agradeço pelos 25 anos de amizade e pela sintonia que mantemos mesmo à distância.

Aos meus amigos Tiago Vitor, Marcus Leoni, Renata Willig e Lucas Mendes, por todo o apoio e risadas. Ao meu amigo Daniel Eveling, pela indicação de leituras e por compartilhar o dia de nascimento, uma graduação e o amor pelo estudo da literatura.

Aos meus amigos de segunda graduação, Warley Daniel, Thiago Rollien e Barbara Delgado, por terem sido fortaleza e ombro amigo quando mais precisei. Aos meus compadres, Thaís Moreira e Alexandre Mograbi, pela amizade e por me darem o presente que é ser madrinha do Aleph. Novamente à Thaís, por sempre me apoiar em diversas áreas da minha vida e por ser um exemplo de tudo que mulheres que valorizam a educação podem ser.

Ao querido Zeca, professor do Ensino Médio, que me fez desenvolver a paixão pela literatura e o interesse por José de Alencar. Ao professor Gilvan, que levou consigo uma biblioteca quando se foi, por ter dado vida a este trabalho em uma conversa casual de

corredor. À professora Júlia, por ter assumido a difícil tarefa de conduzir este trabalho e por todos os incentivos.

À professora Nícea, pelo excelente estágio e pelas palavras de conforto: “Você vai ser mestra!”. Ao professor Edmilson, pela serenidade e pelo “Vai compensar!” nos momentos difíceis. À professora Luciana Teixeira, por sua atuação para além da sala de aula. Ao professor Alexandre Faria, pelos encontros com literatura e por todo o apoio e disponibilidade nos momentos necessários.

Agradeço à PROP pela compreensão e à CAPES pelo financiamento da pesquisa. À Daniele, por fazer da Secretaria do PPG um local de acolhimento. Aos membros da banca que disponibilizaram seu tempo para a avaliação deste trabalho.

Agradeço aos meus gatinhos pelo conforto e companhia, em especial à Manteiga, que se foi em 2022, e à Ágata, que, por suas “intervenções”, fizeram-me corrigir alguns parágrafos deste texto. Agradeço também aos demais companheiros felinos: Bigodes, Bolo de Morango, Mamãe e Canelinha, e caninos: Belinha, Luke e Bruce, obrigada pelas alegrias.

A José de Alencar e Roberto Schwarz, pela teimosia literária. E, finalmente, a mim mesma, por não ter perdido a fé e por ter acreditado que é possível mudar a vida através da educação e da literatura.

RESUMO

A presente dissertação tem como ponto de partida um diálogo com a obra *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, e a lacuna deixada pelo autor em sua análise sobre a obra *Senhora*, de José de Alencar, em sua relação de profundidade e representação de mudança estética no período de transição do Romantismo brasileiro dentro do corpus literário do autor oitocentista. Para tal, objetiva-se trazer três principais discussões: a pertinência da análise de Schwarz sobre a importação dos modelos europeus para a literatura brasileira e seu papel na construção da intelectualidade no período pós-independência; a resposta da intelectualidade brasileira aos ensaios de Schwarz — a definição do projeto de literatura de José de Alencar — ; e, por fim, o uso da própria metodologia de Schwarz para analisar as obras *Sonhos d'Ouro* e *Senhora*, a partir da perspectiva da complementaridade de suas protagonistas. Ao longo do trabalho, teve-se como pergunta norteadora o seguinte: como as ideias europeias são assimiladas no Brasil do período de José de Alencar? É possível analisar a produção de um autor em comparação a outro ou sua produção precisa ser analisada em uma perspectiva interna? As hipóteses que nortearam o viés da discussão foram as de que antes de comparar as obras de autores diferentes entre si, é necessário entender o contexto no qual aquele autor produz e qual o projeto literário defende, caso possua um. Além disso, há a necessidade de analisar as obras de um mesmo autor antes de partir para uma análise de viés “evolucionista” entre movimentos literários, dentro da produção de autores de transição de movimentos. Após a discussão das hipóteses apresentadas nos capítulos, foi possível entender as características do desajuste da implementação das ideias liberais no Brasil e a importância de entender a posição literária de José de Alencar, para depois poder analisar as obras *Sonhos d'Ouro* e *Senhora* em perspectiva, de maneira a mostrar como as mudanças se operam dentro do mesmo conjunto de obras do autor. Ainda, nesta análise, foi possível apresentar motivos para inserir mais uma obra no estilo “perfil de mulher” para as análises da complementaridade das protagonistas alencarianas.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; José de Alencar; Roberto Schwarz; Liberalismo; Romantismo brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation starts with a dialogue between Roberto Schwarz's work *Ao vencedor as batatas* and the gap left by the author in his analysis of José de Alencar's work *Senhora*, in its relationship to the depth and representation of aesthetic change during the transition period of Brazilian Romanticism within the literary corpus of the 19th-century author. To this end, the dissertation aims to bring three main discussions: the relevance of Schwarz's analysis of the importation of European models into Brazilian literature and their role in the construction of intellectualism in the post-independence period; the Brazilian intellectuals' response to Schwarz's essays, the definition of José de Alencar's literary project; and finally, the use of Schwarz's own methodology to analyze the works *Sonhos d'Ouro* and *Senhora* from the perspective of the complementarity of their protagonists. The guiding question throughout the work was: how are European ideas assimilated in Brazil during José de Alencar's period? Is it possible to analyze an author's work in comparison to another, or should their work be analyzed internally? The hypotheses that guided the discussion were that, before comparing the works of different authors, it is necessary to understand the context in which that author writes and what literary project they defend, if any; and the need to analyze the works of the same author before moving on to an "evolutionary" analysis of literary movements within the production of transitional authors. After discussing the hypotheses presented in the chapters, it was possible to understand the characteristics of the misalignment in implementing liberal ideas in Brazil and the importance of understanding José de Alencar's literary position in order to analyze *Sonhos d'Ouro* and *Senhora* in perspective, showing how changes occur within the same set of works by the author. In this analysis, it was also possible to present reasons to include another work in the "female profile" style for the analysis of the complementarity of Alencarian protagonists.

Keywords: Brazilian Literature; José de Alencar; Roberto Schwarz; Liberalism; Brazilian Romanticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O LUGAR E AS IDEIAS.....	14
2.1 ONDE ESTÃO AS IDEIAS DE SCHWARZ?.....	14
2.2 DOIS AUTORES E A PERSPECTIVA DE SCHWARZ.....	20
3 O ROMANCE ALENCARIANO E O PROJETO DE FUNDAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA.....	29
3.1 A INDEPENDÊNCIA LITERÁRIA.....	29
3.2 A SEGUNDA INDEPENDÊNCIA BRASILEIRA: A LÍNGUA.....	36
3.3 A COR LOCAL E O PROJETO LINGUÍSTICO ALENCARIANO.....	41
4 SONHOS D'OURO E SENHORA: COMPLEMENTARIDADES E ANTECIPAÇÕES.	49
4.1 A VIDA DA MULHER NO BRASIL DO SÉCULO XIX.....	49
4.2 GUIDA, UM SONHO DOURADO.....	54
4.3 AURÉLIA E A MERCANTILIZAÇÃO DAS RELAÇÕES SOCIAIS.....	65
4.4 COMPARAÇÕES E ANTECIPAÇÕES NA ESCRITA DE GUIDA EM RELAÇÃO À AURÉLIA.....	76
4.4.1 A beleza.....	77
4.4.2 Riqueza e poder.....	79
4.4.3 Família e relações sociais.....	80
4.5 PERFIL DE MULHER: GUIDA E AURÉLIA EM UMA VISÃO COMPLEMENTAR..	82
5 O LUGAR DAS IDEIAS DE SCHWARTZ E ALENCAR.....	85
5.1 O LUGAR DAS IDEIAS DE SCHWARZ: REFLEXOS DE UMA DISCUSSÃO NACIONAL.....	86
5.2 ALENCAR E MACHADO: UMA PERSPECTIVA INVERSA NOS PROJETOS DE LITERATURA NACIONAL.....	90
5.3 A ESCOLHA DO MÉTODO.....	92
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	98

1 INTRODUÇÃO

Nenhum discurso está imune às influências pessoais, nem as escolhas acadêmicas escapam de um viés pessoal e do carinho que se despende a alguma obra ao longo de estudos e pesquisas. Em um comentário sobre escrita, Ribeiro (1996) recupera uma citação de Borges, que afirma que cada autor escreve apenas uma metáfora ao longo da vida. Essa constatação pode ser trazida para o contexto deste trabalho, ao pensarmos na perspectiva da execução dos trabalhos de Schwarz e Alencar: ambos revisitam, reescrevem e trabalham, ao longo dos anos e de obras, seus temas principais. É um árduo privilégio e, fazer isso com a propriedade de Schwarz e Alencar, é tarefa para poucos.

Estudar algo que exerce simpatia no pesquisador é uma benção e uma maldição, no bom popular “uma faca de dois gumes”: ao mesmo tempo que se encontra prazer e uma realização pessoal em seus estudos e pesquisas, há um permanente conflito entre a obra que idealizamos e a obra que vamos estudar. É entender que aprofundar-se nas questões que um tema suscita, pode destruir expectativas ou opiniões que não tínhamos por causa de nosso apreço pessoal pelo conteúdo. Neste ponto, o presente trabalho e o trabalho de Roberto Schwarz, que será analisado, possuem muitos momentos de convergência, já que a dedicação ao tema não tem por objetivo apenas a validação acadêmica ou o preenchimento de uma lacuna no que se sabe sobre os autores — em ambos também há uma motivação pessoal e um certo carinho pelos temas analisados. É quase impossível separar de nossa prática as coisas que mais gostamos.

Roberto Schwarz dedicou parte de sua produção intelectual a fazer justiça e reforçar o lugar de destaque da obra de Machado de Assis para além das fronteiras da literatura nacional. Uma das principais defesas que o crítico faz a Machado reside no fato de que o autor não é apenas um dos maiores nomes da literatura brasileira, mas seu lugar de direito estaria por estar entre os grandes escritores da literatura mundial. A ausência do autor nesse lugar de destaque, para além da literatura brasileira, acontece por um capricho do destino que faz o autor se encontrar na periferia do sistema capitalista.

A análise e, em alguns pontos, a defesa da literatura machadiana por Schwarz proporcionou para o pensamento literário brasileiro obras com uma grande riqueza de detalhes e análises profundas das obras do autor fluminense. Fases, personagens, escritos periféricos, simplesmente não há como ler a fortuna crítica sobre Machado de Assis sem ter em Schwarz um de seus maiores expoentes. Dito isso, também é necessário ponderar algumas questões relacionadas aos estudos exaustivos de um autor que assume o centro da minha

produção como pesquisadora: ficamos imersos no corpus analisado e este passa a ser a medida de nossa análise. A perspectiva de todo pesquisador sempre nos traz de volta ao nosso tema de estudo, fato necessário para que possamos abarcar as diferentes nuances necessárias para a análise de um autor e de sua obra.

Em *Ao vencedor as batatas* o autor reúne elementos para a análise da obra machadiana em sua primeira fase de produção e apresenta críticas aos romances de um período ainda não considerado a melhor expressão de seu autor. O livro se divide em três partes, sendo a primeira, um ensaio intitulado *As ideias fora do lugar*, uma análise mais generalizada da sociedade brasileira dos oitocentos, de como as ideias liberais se inserem e se desenvolvem no cenário brasileiro e todas as contradições que surgem a partir de sua implementação em uma região distante do centro europeu de sua origem. A segunda parte, *A importação do romance e suas contradições em Alencar*, leva à análise da obra literária pressupostos similares aos apresentados no primeiro capítulo. Para a sua construção, são analisadas as contradições da sociedade brasileira, como elas se refletem na produção literária de Alencar e as soluções ou “não-soluções” dadas pelo autor.

A obra alencariana escolhida para ilustrar os pontos de Schwarz é *Senhora* e seus pontos centrais são discutidos pelo crítico em forte comparação à produção machadiana, solucionadora das contradições iniciais, tanto do liberalismo, mas, principalmente, de um Realismo deficitário exemplificado pela obra. Esta ocupa um breve pano de fundo para a introdução da abordagem mais específica de três obras da primeira fase da produção de Machado: *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. O autor destrincha os principais elementos das obras de Machado e traça o panorama de amadurecimento do autor e do aumento da complexidade de seus escritos.

Este trabalho se divide em quatro partes principais, que se desenvolvem a partir da obra de Roberto Schwarz. A primeira parte descreve a análise do autor sobre as questões do ideário liberal e suas influências na estética brasileira, além do lugar de José de Alencar e suas obras. O segundo capítulo aborda tópicos centrais no entendimento de Alencar sobre o que é fazer literatura e sobre sua postura de fundação da literatura nacional.

As obras do autor, escolhidas para a análise, serão abordadas de forma mais profunda na terceira parte, que procura, nas obras, indícios de mudanças da estética alencariana e o desenvolvimento da construção de suas protagonistas femininas. Ao final deste trabalho, a crítica de Schwarz é retomada e discutida em relação às suas próprias mudanças e o papel de sua análise das obras de Alencar.

Portanto, na primeira parte, serão analisadas as ideias de Schwarz sobre a produção intelectual do século XIX e a articulação das ideias europeias em solo brasileiro. Será feita uma breve crítica da forma na qual o autor insere sua análise sobre a obra de Alencar e em quais pontos se abrem lacunas que poderão ser aproveitadas para esta análise.

Em seguida, discute-se a abordagem utilizada em *As ideias fora do lugar* e os efeitos que sua análise causam na intelectualidade brasileira, além de pensar sobre de que forma seus críticos apontaram elementos não considerados pelo autor. Para entendermos o cenário brasileiro do século XIX e os impactos que as mudanças políticas, sociais e econômicas trazem para a produção estética brasileira, as ideias de Schwarz serão analisadas em diálogo com as críticas que o autor recebeu de intelectuais brasileiros sobre seu trabalho, assim como a definição de um breve panorama histórico sobre Brasil como nação recentemente tornada independente e seus movimentos de incorporação das ideias liberais, vindas do continente europeu para a sua própria realidade.

A discussão principal estabelecida pelo autor é a de que as ideias europeias, uma vez transplantadas para o Brasil, perdem seu caráter original e se apresentam como simulacros, porque não possuem relevância expressiva na sociedade brasileira. Segundo o autor, ao usar conceitos importados, diante de uma realidade diferente, os autores brasileiros do período operam em sistema contraditório e desajustado.

Como o Brasil reage às ideias liberais e como elas são articuladas aqui são fundamentais para compreender a realidade na qual José de Alencar se cria para, a partir desse ponto, entender quais são as aspirações do autor ao fazer literatura. O desajuste das novidades europeias é visto como um defeito que se estende à representação estética, que, por consequência, cria obras também em desajuste e que não representam a sociedade da época.

A principal direção que este trabalho tomou, ao analisar e discutir os argumentos de Schwarz, consiste no entendimento de que esse desajuste não é necessariamente um erro, mas a representação da inserção brasileira no cenário mundial — inserção que é feita de forma contraditória, mas prevista na relação entre centro e periferias no sistema de produção mundial.

José de Alencar, em busca da autoria brasileira por excelência, vem ao centro da análise na segunda parte deste trabalho. Seu caráter missionária na criação de valores nacionais e seu projeto de defesa dos modos brasileiros, em oposição aos portugueses, serão fundamentais para entender o projeto de literatura que o autor assume como principal fundador: a escrita de obras brasileiras, feitas por e para brasileiros, que usam como pano de

fundo o que o Brasil possui de melhor — sua natureza excepcional — e também de pior — sua classe dominante forjada na escravidão e na cultura do favor.

A terceira e mais longa parte deste trabalho consiste na análise do projeto alencariano através de duas obras que dialogam entre si e que permitem uma análise aos moldes de Schwarz. A abordagem do autor na análise de obras machadianas moldou em grande parte a análise das obras de Alencar realizada neste trabalho — a lacuna deixada por Schwarz reside no entendimento de que *Senhora* é mais um pano de fundo para exemplificar os avanços machadianos do que uma obra que se relaciona e aprofunda temas já trabalhados anteriormente por Alencar.

A inserção da análise de *Sonhos d'Ouro* e *Senhora* procura mostrar a articulação dos temas dentro das obras alencarianas, já que suas protagonistas são apresentadas de forma complementar e com mais profundidade de um livro para o outro. Apesar de usar o modelo de Schwarz de observar as mudanças de uma obra para a outra, esta análise não pretende apontar “avanços”, mas os pontos que são comuns e os que são desenvolvidos com mais profundidade. O caráter evolucionista assumido por Schwarz é aqui substituído por uma noção de complementaridade entre as obras.

Sonhos d'Ouro e *Senhora* são analisados dentro do sistema alencariano, ao invés de serem lidos em comparação a outros autores da época, portanto, um dos objetivos deste trabalho é demonstrar que é mais relevante para o estudos das obras de Alencar apresentar as mudanças entre a produção do autor e os caminhos que ele escolhe para suas obras. Para além dos “perfis de mulher”, será feita uma análise de livros que, além de se sucederem cronologicamente, também são mais próximos em suas questões centrais: a mercantilização das relações sociais

O presente trabalho surge, então, inicialmente, como uma resposta à análise em *Ao vencedor as batatas*, mas no decorrer dos estudos e das leituras sobre a abordagem do autor, compreende-se que o propósito não é contradizer o que Schwarz afirma ou insistir na defesa da abordagem concedida a Alencar. A abordagem do autor é vista como uma oportunidade para complementar seu trabalho a partir de um ponto não desenvolvido por ele em sua obra.

A mudança de foco foi essencial para construir a análise das obras escolhidas: substituir a defesa perante os “avanços” de Machado, por uma análise de Alencar dentro de seu próprio conjunto literário criou a possibilidade de ver o aumento da complexidade, as mudanças e o amadurecimento do próprio autor.

Em termos metodológicos, a análise de Schwarz ocupa um local central na criação do trabalho, entretanto, como não é possível basear a presente análise apenas na abordagem de

um único autor, foram também utilizadas as visões de Luiz Filipe Ribeiro, com sua obra *Mulheres de Papel*, diferentes textos de Antonio Candido sobre o Romantismo no Brasil e a posição de Alencar. A resposta dos intelectuais brasileiros como Maria Sylvia de Carvalho Franco e as defesas de Alencar também foram utilizadas neste trabalho, juntamente com os escritos do próprio autor e sua própria visão sobre literatura brasileira e o seu fazer literário.

A própria obra de Schwarz é vista pela mesma perspectiva que o autor aplica a Alencar e sua segunda obra sobre Machado, *Um mestre na periferia do capitalismo* foi fundamental para finalizar as análises sobre o papel das obras de Alencar para a construção do corpus machadiano. Outros autores, em menor parte, foram também incorporados ao trabalho com suas observações pontuais sendo de considerável importância para o desenvolvimento de seu argumento principal.

Ao final deste trabalho, o que se espera é um entendimento maior sobre o projeto literário de José de Alencar e suas visões sobre o papel do romance na educação de seu público e o aumento de seu refinamento como autor. A inserção de *Sonhos d'Ouro* e sua relação com *Senhora* é base para o argumento de que o autor apresentava elementos em obras diferentes, que foram destacados com seu último romance urbano, mas que já eram “lugar-comum” em sua obra. Um ponto subjacente é a defesa também da inserção de Guida como uma protagonista complexa e digna de ser um “perfil de mulher” alencariano, pelo pioneirismo que assume como protagonista e a posição relativamente mais livre e com mais entendimento sobre a importância do dinheiro nas relações sociais.

2 O LUGAR E AS IDEIAS

2.1 ONDE ESTÃO AS IDEIAS DE SCHWARZ?

O primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*, publicado em 1977, possui um provocativo título: *As ideias fora do lugar*. Neste curto ensaio, o autor apresenta as incongruências e deslocamentos da apropriação do Liberalismo no território brasileiro, a partir do século XIX — um período de efervescência na sociedade brasileira, consequência direta das mudanças ocorridas no mundo ao final do século XVIII e seus desdobramentos nos séculos seguintes.

As ideias liberais não chegaram ao Brasil de maneira uniforme, é possível falarmos de múltiplas entradas das ideias que pregavam a liberdade, que resultaram na queda dos regimes absolutistas pela Europa e no primeiro movimento de liberdade política de uma colônia americana. Durante o século anterior ao da Independência, ocorreram movimentos no Brasil que pregavam demandas diversas com noções muitas vezes difusas dos conceitos de liberdade e nação.

Os ideais liberais que se disseminam pela economia, política e cultura, não chegam ao Brasil ao mesmo tempo, por isso é possível observar que, no cenário brasileiro, durante o período de implantação do Liberalismo em sua faceta econômica, o país também é influenciado pelos movimentos de independência e liberdades políticas que surgem na América. Destaca-se, destes, a Independência dos Estados Unidos e também os movimentos intelectuais que desencadeiam a derrocada do Antigo Regime na Europa, sobretudo, com a eclosão da Revolução Francesa. As ideias que chegam ao Brasil não desembarcam aqui de forma organizada e não são oriundas do mesmo processo de desenvolvimento pelo qual passaram em seus países de origem. Assim, um dos pontos centrais da análise de Schwarz é o destaque de uma certa hipocrisia da sociedade brasileira, que importa ideais das sociedades europeias, e agora também norte-americanas, sem realmente aplicá-las em sua totalidade. Há um desarranjo entre teoria e prática, um grande falseamento da entrada do Brasil no sistema liberal que determinava o capitalismo mundial.

Fundamentado em autores que estudaram as contradições do Brasil, como Freyre e Holanda, Schwarz mostra a proximidade com que tratamos temas diversos e em sua grande maioria opostos, tendo como exemplo principal que advoga contra o Liberalismo no Brasil: a

presença do trabalho escravo numa sociedade que estimula a liberdade econômica e que começa a dar sinais do desejo de liberdade política.

Inicialmente, pode-se pensar que o autor propõe uma análise sociológica da complexidade da organização social e econômica do Brasil, mas não deve-se esquecer que o intuito inicial do autor é analisar como a experiência estética da literatura brasileira se comporta frente à presença do elemento liberal.¹

Para o autor, este descompasso entre a teoria que se importa e a prática da vida cotidiana brasileira faz com que essas ideias não encontrem o mesmo lugar que possuem na sua origem, ficando portanto, “fora do seu lugar”, falseando seu lugar diante das contradições brasileiras. Ou seja,

além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. No plano das convicções, a incompatibilidade é clara, e já vimos exemplos. Mas também no plano prático ela se fazia sentir. (Schwarz, 2012, p.13-14)

A importação do Liberalismo para a realidade brasileira e as contradições que ele provoca, não são nenhuma novidade em um país que tem, nas origens de suas relações com a metrópole, o conflito e o deslocamento da realidade importada da Europa, do qual faz parte, por ser sua extensão nos trópicos.

Após três séculos de controle colonial, o Brasil se depara com um período de efervescência na metrópole e nos territórios americanos, que vão um a um lutando por suas independências, em tentativas de diminuir o peso da influência do continente europeu no plano político, mesmo que ainda fossem muito dependentes no plano econômico, e diretamente ligados no campo do pensamento.

A contradição entre o que se prega no campo das ideias e o que se realiza na prática configura quase que um mito de origem do Brasil como nação independente: a colônia independente, liderada por um integrante de sua antiga família real; a busca pela liberdade, sem a emancipação do seu grande contingente de pessoas escravizadas; e a exploração, protagonizada pelas classes superiores, que não são removidas de seus lugares de privilégio e que se reorganizam para garantir a manutenção de seu poder. Ser contraditório nas dimensões

¹ SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. O lugar das ideias: panorama de um debate. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 5, jan-abr / 2015.

da teoria e prática é parte integrante da estrutura do país desde sua fundação e se revela até os dias de hoje.

(...) a emancipação do Brasil não resultou em maiores alterações da ordem social e econômica, ou da forma de governo. Exemplo único na história da América Latina, o Brasil ficou sendo uma monarquia entre repúblicas. (...) muitos descontentamentos com a Corte permaneceram, mas nada que lembrasse a insatisfação de algumas regiões do Nordeste, onde despontaram ideias de república. A elite política promotora da Independência não tinha interesse em favorecer rupturas que pudessem pôr em risco a estabilidade da antiga Colônia. (Fausto, 2004, p.146)

Ser contraditório não é novidade para um país onde sua classe dita “superior” apaga violências cotidianas através da religião e do favor. O Liberalismo econômico, assim como todos os outros conceitos anteriormente trazidos do Velho Mundo, adapta-se e ganha uma faceta essencialmente brasileira.

Para Schwarz, a presença dessas contradições é consequência do falseamento do sistema liberal, tornando impossível a sua convivência com outros elementos da realidade brasileira. A crítica do autor, que tinha por objetivo central discutir o lugar da representação estética nesta sociedade de contrastes, encontrou uma série de respostas e divergências depois de sua publicação. Uma de suas primeiras interlocutoras é Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976) que, em uma curta entrevista, apresenta que os problemas de opor conceitos dualistas, na oposição inicial entre metrópole e colônia, reside o ponto de partida para questionar o que é realmente diferença e o que é consequência, nesta relação entre centro e periferia.

Relegar a Europa a um lugar de produção de sistemas avançados e às colônias à posição de subserviência e absorção dessas teorias sem questionamentos ignora o poder de articulação entre estes dois elementos e, principalmente, ignora o fato de que a colônia é nada mais que um reflexo calculado e intencional de sua metrópole, seu avanço ou retrocesso é articulado dentro de sua relação com o seu centro. O Liberalismo não funciona melhor na Europa e é ineficaz no Brasil — ele se adaptou às condições presentes aqui para poder funcionar e se articular de forma distinta nos centros econômicos europeus e países americanos.

As contradições herdadas da colônia não impediram sua implementação, porque as ideias liberais chegaram ao Brasil em uma lógica de dominação, uma vez que, apesar de ser politicamente independente do centro europeu, o Brasil ainda continuava relegado à posição de dependência econômica de sua metrópole. Ao se tornar independente, o Brasil realiza o pagamento de uma indenização de dois milhões de libras à metrópole. Nos primeiros anos como nação livre, o país contraiu a primeira de muitas dívidas com o capital inglês. No

entanto, a segunda cláusula da independência brasileira — a impossibilidade de se unir a qualquer outra colônia portuguesa — é fruto do modelo econômico do país: dependente da escravidão, havia o medo de que o país pudesse incorporar alguma colônia da costa africana. Uma vez independente de Portugal, no plano político, o Brasil não passa automaticamente a ser livre e ainda está subjugado ao domínio do centro europeu. Assim, o Brasil é livre politicamente, mas sem liberdade econômica de fato, porque vai ser subserviente do capital inglês por décadas, ao mesmo tempo em que depende de outras colônias para manter o fluxo de mão-de-obra escrava ².

O Brasil, independente ou não, escravagista ou não, continua a participar do sistema capitalista, porque é consequência direta dele. Para Franco (1976), o problema da análise de Schwarz é colocar essa relação de superioridade europeia, e os dualismos que pendem, sempre para o lado negativo ao se tratar das contradições do Brasil oitocentista. Separar centro e periferia - metrópole e colônia - é praticamente impossível, porque uma é produto da outra e, portanto, há entre elas uma relação de continuidade, mesmo após etapas de independência no campo político.

Ao migrar da realidade da sociedade para a representação estética, Schwarz continua mantendo essa relação de valorização do que é europeu, correto em sua origem, mas inferiorizado, quando da sua aplicação feita de forma “errada” ou incompleta pela intelectualidade brasileira. O que escapa à análise do autor é o fato de que os possíveis “defeitos” da nação brasileira são resultado de situações específicas de seu passado de influência europeia. Não se afirma aqui que todas as mazelas da sociedade brasileira dos oitocentos são consequências apenas da administração portuguesa, mas também não é possível tirar o peso desta metrópole que intencionalmente desenha um sistema colonial de negação de avanços e direitos na sua periferia, para que o seu centro desfrute dos privilégios e continue sendo visto como uma região elevada, racional, “iluminada”. Se essa mesma sociedade ilustrada construiu intencionalmente um sistema tão opressor nas suas colônias, isso prova como a contradição é a base desse sistema e que importar ideias da Europa e adaptá-las ao Brasil é dar continuidade ao que sempre foi feito neste modelo de sociedade.

Enfim, a "miséria brasileira" não deve ser procurada no empobrecimento de uma cultura importada e que aqui teria perdido os vínculos com a realidade, mas no modo mesmo como a produção teórica se encontra internamente ajustada à estrutura social e política do país (Franco, 1976, p.63).

² FAUSTO, op. cit., p. 144.

Um outro crítico que se volta para a opinião de Schwarz é Alfredo Bosi. Para ele a dissonância entre Liberalismo e Escravidão defendida pelo crítico é “um falso impasse”, já que

teria havido dois modelos de liberalismo no Brasil: em linhas gerais, um deles vinculado aos proprietários rurais e dependentes da economia agrário exportadora, concentrado dos anos que se seguiram à Independência até o período central do Segundo Reinado e, o outro modelo, próprio da atuação dos abolicionistas, principalmente, predominando nos anos finais da Monarquia (Bosi, 1996, p. 229).

Os dois grupos, distintos em seus objetivos e práticas sociais, convivem com a ideia da escravidão ao mesmo tempo em que defendem o liberalismos de formas diferentes: enquanto possuir escravos para um proprietário rural é a expressão de sua liberdade, pelo exercício de sua propriedade privada, os modelos econômicos ingleses e norte-americanos são a base para a abolição, como símbolo do exercício da liberdade no Brasil, ainda que ela seja num nível mais nacional do que individual.

As diferentes expressões e modos de agir da sociedade brasileira, e a conseqüente adaptação do Liberalismo à elas, não deixam de interferir e de ter um papel na construção da representação estética do país. As ideias brasileiras não estão fora do lugar por existirem em uma realidade contraditória, mas por conseguirem alcançar um lugar que abarca em si as conseqüências do aumento de suas contradições, provocadas por um sistema capitalista periférico, mais predatório e contraditório que o central. Conviver e produzir neste ambiente não é falsear ou deslocar das ideias, mas colocá-las no lugar particular em que cada uma delas surge, articula-se e adapta-se à realidade que ocorre. E, aqui, retornamos ao pensamento de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976), nesta articulação que ocorre entre países e ideias vindas do centro e sua recepção na periferia:

Teríamos, de um lado, as ideias e as razões burguesas europeias sofregamente adotadas para nada e, de outro, o favor e o escravismo brasileiros, incompatíveis com elas. Montar essa oposição é, ipso facto, separar abstratamente os seus termos, ao modo já indicado, e perder de vista os processos reais de produção ideológica no Brasil.

Para evitar esse risco, é preciso partir de uma teoria que diverge, ponto por ponto, do esquema atrás explicitado: colônia e metrópole não recobrem modos de produção essencialmente diferentes, mas são situações particulares que se determinam no processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial, no movimento imanente de sua constituição e reprodução. (Franco, 1976, p. 2)

Para Franco e outros autores que responderam ao trabalho de Schwarz, não existe uma deterioração dos conceitos importados da metrópole, mas uma forma de adaptação encontrada por esses sistemas políticos e econômicos, uma vez implementados na colônia, ou nas periferias do sistema capitalista.

Os autores do século XIX não fecharam os olhos para as contradições do sistema que viviam para defender ideias europeias, essas ideias são lidas e adaptadas à realidade do país. Elas não estão “deslocadas” de seu sentido original, este sentido ainda existe *apesar* das contradições da sociedade e não necessariamente como uma forma de combate e superação delas.

Mais tarde, vamos encontrar na obra do próprio crítico momentos nos quais essa dualidade é discutida e entendida como aspecto formador da nação brasileira, que surge com a Independência.

De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em cheque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico, etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis esteve no centro da inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista. A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais consideravam que esta conciliação já existia e era desmoralizante (Schwarz, 1997, p. 43).

Como brilhantemente aponta em seus estudos, existe um “mal-estar” de autores brasileiros, uma inquietação originária, construída a partir das escolas literárias brasileiras de fato. Diante de um país independente, é necessário partir em busca dos elementos que definem a estética nacional.

Assim como no campo político e econômico, a representação estética no Brasil do século XIX não se realiza através de grandes rupturas, mas da manutenção, adaptação e convivência dos elementos brasileiros e europeus em uma certa continuidade para a fundação da literatura brasileira.

A continuidade em relação aos seus antecessores se dá na crítica e na tentativa de superação deles, no entanto, essa retomada crítica do que veio antes não se dá no sentido negativo, mas numa articulação de contradições que são pertinentes a cada geração e a dinamização de seus elementos. A história da intelectualidade brasileira é uma história da

discussão sobre si mesma e sobre seu ponto de partida. Alencar já era um intelectual que comprava briga com seus pares em defesa de suas opiniões, que nem sempre se configuravam como unanimidade. A teimosia alencariana lhe conquistou desafetos, mas também garantiu a defesa insistente da peculiaridade brasileira e sua autonomia diante das correntes que exerciam influência sobre o pensamento brasileiro.

As ideias de Schwarz sobre Alencar se complementam, assim como as leituras sobre as relações do autor de *Senhora* com o autor de *Brás Cubas*, todos emaranhados e interconectados na formação contraditória e de sentido compreensível, que, na sua falta de uniformidade, agrega diversos setores e conjuga diferentes ideias em torno do que é ser parte da realidade intelectual brasileira, desde aqueles que assumiram o papel de fundá-la aos que possuem como meta questioná-la.

Alencar e Schwarz são representantes desta intelectualidade brasileira em séculos diferentes, mas ambos se encontram na discussão sobre o lugar da literatura brasileira, sua importância e seus pontos de avanço e retrocesso. Ambos possuem um projeto ambicioso por trás de seus escritos que garantiram aos seus leitores a compreensão da árdua tarefa de estudar e posicionar a literatura brasileira em um lugar de destaque.

2.2 DOIS AUTORES E A PERSPECTIVA DE SCHWARZ

Para iniciar a análise das escolhas de Schwarz, ao analisar as obras de Machado e Alencar, em uma perspectiva de valorização e falta, é importante pensar partir da discussão estabelecida por Terry Eagleton:

Não que tenhamos alguma coisa chamada conhecimento fatural que possa ser deformado por interesses e juízos particulares, embora isso seja perfeitamente possível; ocorre, porém, que sem interesses particulares não teríamos nenhum conhecimento, porque não veríamos nenhuma utilidade em nos darmos ao trabalho de adquirir tal conhecimento. Os interesses são constitutivos de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A pretensão de que o conhecimento deve ser "isento de valores" é, em si, um juízo de valor. (Eagleton, 2006, p.21)

Ao discutir algumas lacunas na obra de Schwarz, não podemos deixar de notar que toda a dedicação que se dispensa a Machado em seu livro, não é algo que acontece apenas por acaso, visto que o autor possui diversos trabalhos sobre o tema e é um dos maiores especialistas em Machado no Brasil. No entanto, é exatamente por este motivo que o trabalho discute a posição do autor em definir o trabalho de Alencar sobre o qual seu interesse não é o

mesmo e sua dedicação às obras não é extensa. Quando o autor define uma valoração da produção dos dois autores, na qual Alencar fica em posição inferior por não produzir as soluções que Machado será capaz de realizar anos depois, Schwarz apresenta bons argumentos que ao final favorecem sua análise.

A comparação entre os dois autores é produtiva e necessária já que compartilham o mesmo período e influências na escrita de suas obras. O questionamento que este trabalho apresenta à obra de Schwarz se dá no fato da análise definir parâmetros de avaliação que entendem de forma diferente as execuções literárias de Machado e Alencar. Para exemplificar esse argumento, foram analisados dois momentos de crítica do autor presentes nos dois primeiros capítulos do já citado *Ao vencedor as batatas*.

Sobre as limitações de Alencar na descrição da sociedade fluminense e na convergência de ideias europeias com a realidade brasileira o autor faz comentários como este:

Tanto assim que em lugar da combinação de dois elementos - forma europeia e matéria local - que resulta precária, temos uma combinação de três: o resultado precário da combinação de forma europeia 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 (Schwarz, 2012 p. 72).

Para, na mesma linha, afirmar que “para apreciá-lo, será preciso esperar pela segunda fase de Machado de Assis” (Schwarz, 2012). Aguardar as soluções que um autor pode dar e conseguir afirmar que elas irão acontecer, é uma visão consequente do distanciamento temporal entre crítico e obras.

Quando Schwarz afirma que as soluções dadas por Alencar são insuficientes em relação às de Machado, isso faz sentido dentro de uma obra que vai ter como foco as produções do autor. A comparação constante entre o que um fez e outro não — ainda mais quando são autores que, mesmo contemporâneos, possuem distâncias entre suas primeiras publicações — gera um ruído. Não porque a análise não poderia ser feita, e Schwarz apresenta bons argumentos para comparar as duas, mas porque ao analisar várias obras e mostrar a evolução em Machado e usar apenas uma obra para dizer que Alencar é deficitário, o crítico parte de uma premissa enviesada que vai pender sempre para o lado da produção machadiana, ignorando que a produção dos autores também se influencia e possui dependências que não podem ser ignoradas. Da mesma forma que é impossível ler Alencar sem Machado, os escritos do segundo também são consequência do caminho literário traçado e defendido pelo primeiro.

Retomando o já citado Eagleton (2006), a escrita de Schwarz sobre Machado não é isenta de valores e é movida por intenções particulares. É nesta dobra, nesta deformidade apresentada pelo autor, que o presente trabalho encontra seu ponto de partida. Um dos objetivos desta análise é reconhecer a importância de uma obra, sem necessariamente fazer seu juízo de valor ou mostrar sua evolução fora de seu corpus literário. O ponto de divergência com Schwarz reside na aplicação de uma avaliação de Alencar apenas em dependência das obras machadianas que serão posteriormente produzidas.

Após apresentar o descompasso entre as ideias liberais e a realidade brasileira na representação e traçar uma análise quase sociológica do panorama da produção intelectual do Brasil no século XIX, no segundo capítulo de *O vencedor as batatas*, Schwarz continua sua crítica apresentando modelos de análise mais concretos das ideias que traça no primeiro capítulo. Para este momento, o autor usa como exemplo o deslocamento de ideias europeias na obra de José de Alencar, mais precisamente um debate em torno do caráter realista de personagens principais e seu estranhamento em relação aos outros elementos da trama.

Para o autor, a obra de Alencar é um exemplo prático de como as contradições de ideias não-brasileiras se evidenciam quando há uma tentativa de adaptá-las à estética local. A opção pelo romance e a importação dos modelos europeus se apresenta em sua obra de maneira deficiente e sem resolver problemas, de forma que serão posteriormente identificados e resolvidos por Machado. Para ir de um autor ao outro, Schwarz traça uma “linha evolutiva” que parte dos problemas apontados em Alencar até às soluções dadas pelo gênio de Machado. Neste ponto, surge uma das primeiras críticas ao método utilizado pelo autor: um sistema de valoração entre obras de autores diferentes que são contemporâneos.

Permeia a crítica de Schwarz o fato de Alencar sempre ser apresentado não por sua produção em si, mas por tudo que teria a oferecer, mas que não oferece, para que, mais adiante, as lacunas de sua obra sejam preenchidas pela escrita machadiana. Os talentos de Alencar não são ignorados, o autor é elogiado pela sua dedicação à inserção de elementos brasileiros em suas obras, pela valorização da natureza e da pátria e pela execução de sua narrativa popular. Apesar do reconhecimento dos elementos positivos da narrativa alencariana, o crítico passa a maior parte de seu ensaio apontando os defeitos e as inconsistências de sua execução, muito mais por aquilo que, na sua opinião, o autor não realiza.

A leitura de ambos é mais produtiva ao pensarmos em autores que se complementam e em como a defesa da produção literária brasileira por Alencar tem efeitos positivos na produção machadiana, que acontece sem as primeiras amarras já desatadas por Alencar. A

produção machadiana acontece em um contexto no qual suas preocupações enquanto produtor de literatura já não passam pelas mesmas expectativas vividas anteriormente por Alencar.

A obra central de análise para este capítulo de Schwarz é *Senhora* que, para o autor, é “um dos livros mais cuidados de Alencar”, mas que apresenta a sociedade fluminense, com as suas já citadas contradições, ao mesmo tempo que “não é conformista, pois não justifica, nem é propriamente crítica, pois não quer transformar” (Schwarz, 2012). Ou seja, algo que seria uma prova da incapacidade do autor na importação dos modelos europeus que são mais conectados e críticos da sociedade na qual surgem.

Alencar não é estranho às críticas que permearam suas obras, em *Sonhos d'Ouro*, o autor dedica boa parte do prefácio para apresentar uma espécie de manifesto que questiona o lugar da crítica, ainda mais de um autor popular como ele. Já nos primeiros anos de sua produção, o autor respondeu seus críticos e apresentou justificativas para as suas escolhas vistas como “problemáticas”, mas sem necessariamente resolvê-las.

Para o crítico do século XX, o descompasso entre as personagens centrais e periféricas é o fator que geraria uma falta de verossimilhança com a sociedade brasileira. Diante desta crítica, o autor oitocentista já havia proclamado que as contradições de sua obra — os problemas de composição de suas personagens — refletem as contradições da própria sociedade fluminense. A “cor local”, ou neste contexto, a inserção de elementos brasileiros, seria a forma encontrada pelo autor de adaptar os modelos europeus ao contexto nacional, sendo impossível este descolamento entre sua obra e as próprias contradições locais.

Para Schwarz, a personagem de Aurélia apresenta em si dois extremos irreconciliáveis: é uma jovem pobre e incorruptível que herda uma fortuna e passa a usar o dinheiro a seu favor e a enxerga todos a sua volta como possíveis objetos de compra, ao mesmo tempo em que procura salvar o homem que ama da mercantilização de seu caráter. Assim como Fernando — a figura de um jovem pobre e que ama os luxos da sociedade, mas que após se vender em casamento a uma milionária, passa a adotar hábitos austeros — não possui lastro na sociedade, a tentativa de redenção através do sacrifício resulta em uma personagem que não pode ser percebida como verossímil, porque, para o crítico, personagens assim não seguem os modelos realistas aos quais Alencar se propõe e acabam deixando resquícios do dramalhão romântico o que, para a sua análise, gera um desacordo. Problemas de construção neste nível não seriam encontrados no seu modelo europeu, capitaneado pelas descrições da sociedade por Balzac, seu expoente central.

Já as personagens secundárias que orbitam em torno de Aurélia e Fernando possuem uma construção mais próxima do que se espera de uma obra realista: pessoas reais, que

precisam sobreviver numa sociedade complexa e contraditória, que não possuem ideais elevados como as personagens principais, mas que também são construídas por Alencar de forma unilateral, apenas em relação de dependência às personagens centrais, o que faz delas pessoas que estão em posições opostas às das personagens centrais (Marinato, 2012)..

Para Schwarz, as personagens centrais são complexas num nível distante do que se espera de personagens realistas, com convicções quase utópicas, que as aproximam do Romantismo, enquanto as personagens periféricas, que dão o tom e a chamada “cor local” para a obra, não possuem dimensões para além dos pontos de contato com as personagens principais, podendo ser vistas como essencialmente más ou boas pela sua interação com as personagens centrais. Outro fator apresentado pelo crítico para distanciar Alencar do Realismo, é um exemplo de como a importação do modelo europeu teria falhado nas mãos do autor.

Os problemas de Alencar são apresentados e discutidos por Schwarz para que os problemas de forma e elaboração de personagens sejam resolvidos por Machado de Assis em obras posteriores, uma forma que prioriza mais a evolução de um autor para outro, o que obviamente beneficia a abordagem das obras machadianas. Mesmo suas obras iniciais, que possuem falhas, foram resolvidas pela genialidade do autor. Neste ponto, há de se abrir uma divergência com Schwarz: apesar de Machado ser um gênio, o que faz com que sua obra seja difícil até de ser colocada nos modelos literários conhecidos, não é produtivo afirmar que os problemas de um autor serão resolvidos por outro, ou estabelecer até onde um autor caminhou para que outro pudesse posteriormente resolver os problemas de sua produção.

Este trabalho defende que ao analisar a obra dos dois autores, Schwarz peca por estabelecer comparações e juízos de valor, como afirma Marinato:

O tom que se percebe na obra – apesar de certa imanência, nunca pura, nas análises minuciosas das formas literárias – é historiográfico. Trata-se de traçar algo como uma “linha evolutiva”, que começa com a exposição da condição histórica de então por Alencar, em forma de imitação pura e desconcertada, até chegar ao processo reflexivo que salta aos olhos nas obras de Machado – reflexivo não no sentido de imitação, mas no sentido de apropriação, pela obra, da conjuntura em que se encontra historicamente, seguida, não necessariamente nessa ordem, de uma reação a essa conjuntura – reação esta que não se encontrava em Alencar (Marinato, 2012, p. 2).

Assumir que um autor existe e produz apenas para servir de medida para a exaltação de outro, coloca a literatura alencariana em relação de dependência e inferioridade frente à produção machadiana, que viria “resolver” seus problemas e “sanar” suas fraquezas. Para

repensar esta visão, é preciso que tenhamos em mente, não a relação de um projeto literário de um autor para outro, mas de qual lugar cada autor parte, qual é o seu projeto pessoal de literatura, quais são suas limitações e quais são as questões que pretende resolver ou representar com sua obra.

Ao analisar a produção de José de Alencar, é preciso levar em consideração dois pontos já citados: as obras e o projeto literário do autor. Não serão aqui analisadas todas as obras de José de Alencar, assim, o trabalho irá se concentrar nas personagens do cenário urbano do Rio de Janeiro em obras que possuem uma certa proximidade no tempo ou que foram colocadas no mesmo grupo pelo próprio autor.

O recorte deste trabalho foi feito em obras com protagonistas que vivem na capital fluminense e estão próximas cronologicamente de *Senhora*. Dentro da produção alencariana com essas características, é automático pensar na série “perfis de mulher” que coloca *Lucíola* e *Diva* ao lado da obra já citada. Entretanto, para fazer uma análise de desenvolvimento da escrita do autor, outra obra será não apenas inserida, mas também utilizada de forma central para sustentar os argumentos de que *Senhora* surge já como produto de um refinamento, e aqui uma dita “evolução” da escrita de Alencar e suas “soluções”. A obra analisada em perspectiva com *Senhora* é o livro *Sonhos d’Ouro*, mais famoso pelo seu prefácio — Benção Paterna — que faz duras críticas à própria crítica literária da época.

A opção por uma quarta obra nessa relação dos perfis alencarianos usa a metodologia proposta por Schwarz de ir às obras e analisar seus pontos em comum e suas aproximações. Esse movimento tem por objetivo mostrar que as obras de Machado posteriores às obras de Alencar não são uma realização feliz do caminho traçado por este, mas que *Senhora*, já se apresenta como uma evolução dos elementos presentes em *Sonhos d’Ouro*, o que será discutido ao longo da segunda parte deste trabalho.

Um outro ponto a ser analisado na relação entre os dois autores do século XIX é o projeto que cada autor tem para sua produção literária, para que a partir dela seja possível avaliar seus êxitos e seus fracassos.

Para José de Alencar, o seu lugar como escritor não é apenas o de romancista popular: a formação de uma literatura nacional no período posterior à Independência é um projeto de fundação da literatura brasileira e independente pelo que é, e não pelo que pode vir a ser. Para isso, mesmo sem sair do Rio de Janeiro, Alencar vai usar sua projeção como autor para apresentar ao Brasil urbano as histórias e personagens de um Brasil distante, seja no tempo, ao descrever os primeiros habitantes da terra, seja no espaço, ao apresentar personagens que não se assemelham aos assíduos frequentadores dos salões do Rio de Janeiro.

Um projeto de fundação da literatura não vai conseguir abarcar toda a complexidade do país e nem ser fidedigno em todas as suas representações. Por mais que as obras de Alencar não sejam todas “realizações” perfeitas, seus objetivos estão além do estético. É formar através da literatura uma identidade nacional pautada por novos termos, um dos objetivos do autor é a criação de um novo imaginário e de um público leitor que ainda limitado, que vai ser apresentado a conteúdos que partem da distante realidade do seu próprio país. Diante do tamanho de seu objetivo, é compreensível que Alencar não tenha logrado êxito em todas as representações às quais se propôs.

Neste ponto, não se cria uma tentativa de absolver o autor de alguma falha, mas ver que suas contradições precisam ser analisadas inicialmente dentro de seu sistema de escrita, levando em consideração as próprias incongruências da sociedade que ele se inspira e tenta representar, uma abordagem diferente de uma dinâmica em que estando Alencar e Machado no banco dos réus, aquele sai condenado, enquanto este não só sai absolvido como também aplaudido.

Ainda sobre o autor, para além do simplório “vida e obra” que estamos acostumados a ver em contextos literários, é preciso levar em conta certa influência da vida, ou do mundo que produz esse autor e, com isso, pode ser o pano de fundo para suas escolhas estéticas. Apesar de possuírem apenas uma década de diferença, permanecem entre Alencar e Machado alguns distanciamentos formais que precisam ser levados em consideração no momento de análise de seus romances.

Essencialmente, um escritor romântico, Alencar viu em vida sua popularidade crescer e a recepção de suas obras ser material para a crítica especializada da época. O autor é essencialmente produto de um mundo burguês que o beneficia. Filho de um senador da república, oriundo de uma família tradicional da política cearense, não é possível afirmar que o autor seria uma voz crítica de revolta contra sua própria classe de origem. Mesmo que suas inspirações externas já demonstrem este desencantamento com o mundo burguês, Alencar ainda é um de seus principais representantes. Outro ponto relevante, que possui conexão com a primeira parte deste capítulo, é que Alencar importou modelos, ao mesmo tempo em que os adaptou à realidade brasileira, a partir do lugar que ocupava nela.

A adaptação de modelos europeus, ao mesmo tempo em que se pretende construir uma literatura nacional, foi um terreno fértil para a disseminação de contradições que não necessariamente foram resolvidas pelo autor, mas que, em contrapartida, ficaram mais complexas.

O projeto alencariano não é imune às críticas, como não o foi imune às críticas de seu tempo. Boas intenções de um autor não compensam uma execução estética ruim, no entanto, não é justo colocá-lo em um julgamento enviesado, permeado por uma figura da literatura nacional como Machado. Neste contexto, uma “vitória” ou “absolvição” de Alencar, nos termos que Schwarz propõe em sua análise seria praticamente impossível.

Apresentado ao longo do texto em citações, há um ponto levantado por Marinato que precisa ser destacado quando se tenta entender os objetivos de Schwarz ao comparar os dois autores e como se norteia a resposta que este trabalho pretende apresentar:

Nesse momento, é preciso destacar que este estudo não tem como princípio exercer o papel de advogado de defesa do pobre Alencar. Assim, essa afirmação nos leva a uma segunda parte da matéria: o que nos revela, do ponto de vista da teoria e da crítica, esse movimento de elevação e rebaixamento de obras literárias? Seriam válidos, para analisar Alencar, os mesmos conceitos de estética literária adotados para a análise de Machado? (Marinato, 2012, p. 6)

Ao dedicar muitos escritos à análise do corpus machadiano, há de se entender que Schwarz fica numa posição confortável para analisar as obras do autor com paciência e metodologia que fazem realmente com que o leitor de *Ao vencedor as batatas* entenda como, apesar de um pouco limitada, a primeira fase de Machado foi fundamental para estabelecer as evoluções que se operam em sua segunda fase, em que o autor atinge o ápice de sua produção e pela qual é, mais de 100 anos depois, ainda exaltado e quase impossível de ser classificado ou vinculado a algum movimento.

O que este trabalho propõe é que a mesma paciência e o mesmo critério que produziu a análise de Schwarz, seja voltado para Alencar. Entender que *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* são obras importantes, mas não as melhores de Machado, ao mesmo tempo que se apresentam seus avanços e amadurecimentos de ideias, é um exemplo do que pode ser feito com as obras de José de Alencar anteriores à *Senhora*, principalmente, na também já citada obra *Sonhos d'Ouro*, que apresentou anteriormente a discussão de temas como a mercantilização das relações sociais, antes mesmo que Aurélia assine o contrato de “compra” de seu marido. Este modelo, apresentado por Schwarz, apresenta problemas ao insistir numa evolução e progresso de produção literária, ao mesmo tempo em que também apresenta os momentos nos quais o autor sai de sua zona de conforto de seus modelos e inova.

Alencar não faz apenas importação de modelos europeus sem executar nenhuma mudança, o contexto brasileiro não é ignorado, apesar de ser apresentado com algumas

referências europeias que criam um universo familiar. Não é simplesmente produzir uma obra no país agora independente, é criar elementos originais que colocam para o público sua própria realidade em pauta. O uso de modelos europeus e a incapacidade de adaptá-los totalmente a uma realidade brasileira complexa é um reflexo do próprio estado das coisas do período, elementos europeus inseridos aqui de forma parcial, de acordo com as intenções do autor dentro de um projeto maior que a obra em si.

Assim como o Brasil dos oitocentos, a abordagem de Schwarz pode vir a combinar coisas que, ironicamente diante de sua crítica, são contraditórias. Ao tentar escapar e apontar as contradições na obra de Alencar, é possível ver que o crítico, ao analisar dois autores, o faz com primazia no caso de Machado, mas não dispensa muita atenção a Alencar.

Schwarz traz para sua análise as contradições do romance brasileiro, que são também um reflexo das contradições que permeiam toda a realidade brasileira. Sua abordagem também se apresenta de forma contraditória ao fazer juízos de valor e querer colocar dois autores diferentes em pé de igualdade para apontar suas falhas e faltas. Ao mesmo tempo em que apresenta um trabalho valioso na crítica da evolução interna de um autor, nada mais contraditório, entretanto, nada mais brasileiro.

3 O ROMANCE ALENCARIANO E O PROJETO DE FUNDAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

3.1 A INDEPENDÊNCIA LITERÁRIA

Antes da definição do romance de José de Alencar e de seu lugar na Literatura Brasileira, é importante traçar o que o conceito de Literatura Brasileira representa para o autor analisado neste trabalho. Por seu caráter de autor de fundação e sua atuação no período de independência política, a obra de Alencar se insere numa definição de literatura brasileira específica do período de seu surgimento: é uma literatura produzida no Brasil, como país independente de Portugal. Não é negar que anteriormente os elementos brasileiros não estiveram presentes, mas é entender que, na realidade dos autores que as produziram, não existia a concepção de “nação brasileira” e seu imaginário, já que a condição política refletia também a sociedade ainda colonial.

José de Alencar, nascido em 1829, ou seja, sete anos depois da proclamação da Independência política do Brasil, faz parte de uma geração criada em um país que está buscando sua autonomia para além do evento protagonizado por seu monarca, mais tarde transformado em imperador. Nascido no período do Primeiro Reinado, a vida de Alencar vai muitas vezes ser permeada e caminhar ao lado dos fatos da própria formação política do país.

Apenas 4 anos mais jovem que D. Pedro II, ainda é criança quando as agitações do retorno do imperador para assumir o trono de Portugal e as dificuldades em manter a unidade do país como nação são o centro das discussões políticas. Alencar cresce em meio às primeiras tentativas de consolidação de uma nação jovem e independente que precisa sanar suas contradições em meio a tendências liberais e absolutistas.

Oriundo de uma família de políticos e revolucionários, o envolvimento com a vida pública do país faz parte de sua rotina³. A atuação na imprensa e depois na política, que em momentos o aproximam e afastam da escrita, possuem influência no ritmo de sua produção literária. Apesar de ser um autor popular e que, como poucos, pode experimentar reconhecimento do público em vida, Alencar estava ciente das dificuldades de se viver de

³ José de Alencar era de família de políticos e revolucionários, o pai José Martiniano de Alencar e sua mãe Bárbara de Alencar foram presos na Revolução Pernambucana de 1817 - anos depois seu tio Tristão Gonçalves é um dos principais líderes da Confederação do Equador. Eleito deputado e depois senador, o pai de Alencar se muda para o Rio de Janeiro onde desempenhou papel importante na política brasileira, sendo um dos responsáveis pela articulação da Campanha da Maioridade do imperador d. Pedro II. José de Alencar segue os passos do pai e também se torna senador do Império, até que suas desavenças com o Imperador o fazem não ser nomeado para seu último mandato.

literatura no Brasil. Segundo o próprio autor, sua prática de escritor era uma atividade complementar feita no tempo livre, o que acarretava dificuldades e pouco profissionalismo da área, tanto na produção quanto na crítica.

Quando as letras forem entre nós uma profissão , talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergiram para tão nobre esfera suas poderosas faculdades (...) Ingrato país que é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se ele alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam, apelidando-lhe a musa de industrial! (Alencar, 1955, p. 29-30)

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo.

Mas muita gente acredita que eu estou me cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acreditá-lo, imoutaram-me isso a crime, alguma coisa sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para que? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência! (Alencar, 2013, p. 47)

Ao ler os comentários de Alencar, pode-se imaginar que as reclamações partem de um autor que não obteve sucesso e sempre foi ignorado pela crítica, no entanto, as falas pertencem justamente a um dos poucos autores do período que recebeu reconhecimentos em vida, seja da crítica, seja do público. Um outro ponto que deve ser levado em consideração é o fato de a carreira de autor não ser responsável pelo sucesso profissional de Alencar, mas o contrário. É exatamente por ocupar cargos de importância em jornais, que o autor consegue mais espaço para inserir suas obras em edições e o facilita a publicação de seus romances em formato de livro. Durante toda sua vida adulta, o autor sempre exerceu a literatura alternando momentos de produção mais ativa com momentos de pequenas pausas, com poucos episódios de dedicação exclusiva à ela como forma de sobrevivência. A literatura sempre fez parte de sua vida como uma atividade paralela, feita nas margens, não por vontade do autor, mas como consequência do lugar de pouco prestígio ocupado pela produção literária e intelectual da época.

Alencar fez parte, na primeira linha, com Quintino Bocaiúva, Francisco Otaviano, o jovem Machado, entre outros, de uma geração de intelectuais publicistas que se afirmou, primeiro pelo jornal. Distantes do paço (ao contrário de Magalhães, Porto Alegre) estes homens *trabalharam* seu caminho até a literatura. Há um quê de ética protestante na trajetória literária de Alencar: trabalha, acumula e terá uma recompensa - tanto no outro

literário que são a glória e o prestígio quanto na límpida sensação do dever cumprido (Aguilar, 1982, p. 35).

Apesar das dificuldades de produzir literatura no Brasil, Alencar construiu uma obra robusta, com a publicação de 20 romances em 21 anos, conjugando o trabalho de jornalista, cronista e editor. No final da vida, é chamado a dar continuidade à vocação familiar e assim como seu pai, torna-se senador. Neste ponto, é necessário reforçar que Alencar se torna senador da república não somente por seu talento para a política. Como era comum para o período, e incrivelmente prática ainda comum na política atual, Alencar praticamente herda da família a opção pela política e sua entrada nos ciclos da alta sociedade, que retrata em seus romances, dá-se pela própria condição da origem do autor, filho e neto de políticos cearenses.

Todas as fases vividas por Alencar em sua vida, vão resultar em reflexos diferentes em sua produção literária, seja pelos temas ou pelo volume dos escritos, desde as primeiras publicações do autor, que ainda vê a literatura como um brinde aos seus leitores, até o escritor maduro, que entende seu papel de formação da literatura brasileira, que reforça na literatura uma tentativa de reforçar o processo de independência conquistada há menos de quarenta anos.⁴

As duas primeiras obras de Alencar ainda não possuem um caráter de defesa da nacionalidade brasileira, mas rapidamente esta postura muda e o autor assume a missão de descrever a jovem nação e tornar o país acessível para seus compatriotas. *O Guarani*, sucesso de público e crítica, o trouxe para o lugar de escritor preocupado com a representação de seu povo. A figura do indígena emerge como a imagem do brasileiro por excelência, o representante do país independente diante do elemento português que o subjuguou .

Segundo Candido (2004), cada geração de autores brasileiros trabalha com uma noção de “tábula rasa”, num sentido de que caberia a eles a criação e fundação de uma produção essencialmente brasileira, o que resulta em um postura de reinvenção constante que começa sempre do zero. A partir de Alencar e dos românticos, a literatura brasileira assume também seu papel como elemento de formação da identidade nacional. Não significa dizer que todas as produções do período almejavam o mesmo resultado, mas a posição de Alencar é declaradamente de formação tanto de público quanto de crítica. É a criação de uma literatura que espera o retorno dos autores futuros que tem em Alencar a figura de desbravador que abre o caminho a ser seguido e que culmina no surgimento dos grandes autores brasileiros.⁵

⁴ Entre 1956 e 1977 escreve seus romances e o primeiro publicado é *Cinco Minutos* - apesar de o autor afirmar ter redigido outras obras anteriormente, algumas se perdem e outras são descartadas.

⁵ As afirmações estão no texto *Benção Paterna*, presente no prefácio de *Sonhos d'Ouro*.

A execução deste projeto não acontece sem problemas, imprecisões e muitas críticas. A partir da independência política do Brasil, intensifica-se a busca por uma forma de expressão artística totalmente nacional⁶ e o Romantismo em voga na Europa no período se apresenta como modelo de expressão a ser seguido por seu caráter politicamente engajado.

Uma vez executado no Brasil, a pátria vira ela também uma personagem para a escrita romântica e sua realidade passa a ser mostrada em oposição ao que se recebia da metrópole. Através da afirmação do elemento brasileiro, sempre há a diferenciação causada pela sua presença, seja no cenário ou nas personagens. Num paralelo com a história política do país, a estética do período também vai passar por momentos vacilantes, de retorno ao passado e de dificuldades de assimilar o novo. O período de transição política e estética faz do período próximo da Independência um momento de busca de uma forma de representação que seja capaz de conjugar as aspirações independentes, o contraste com a realidade e a busca pela identidade brasileira ainda em formação (Cândido, 1004)

O marco de fundação do Romantismo no Brasil aconteceu em 1836, com a publicação da *Revista Niteroi*, vinte anos antes da publicação do primeiro livro de Alencar. O período que vai coincidir com a formação pessoal do autor é permeado por uma literatura que ainda engatinha nos moldes que lhe são importados e que não rompe totalmente com a tradição que a precede. Neste ponto, há outra semelhança com a trajetória política do país que em seu processo de emancipação: não rompe com sua metrópole e nem despoja sua família real, que agora é tratada como imperial e continua a governar o país juntamente com outros membros das antigas classes dominantes.

O novo império, contudo, não só dialogaria com a tradição: introduziria elementos da cultura local. Construía-se, a partir de então, uma cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nacionalidade emergente: “o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado”. (Schwarcz, 2012, p.39)

Como já afirmado aqui, Alencar não é o primeiro autor a trazer a realidade brasileira para o centro de sua obra - a exaltação da pátria vai ser parte fundamental da escola romântica no Brasil desde o seu início e em parte até seu fim (Candido, 2004). Em seus anos de formação, o autor testemunhou os principais expoentes do romantismo cantando os indígenas,

⁶ As mudanças causadas pelo aumento da autonomia brasileira e por consequência, de seus cidadãos com a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, aumentam o engajamento de autores que buscam uma expressão alinhada com a modernização do período e que representem a realidade brasileira na sua particularidade (Candido, 2004).

os hábitos da população, a natureza e vários elementos que conferem brasilidade às obras. O diferencial alencariano reside nas escolhas que o autor faz ao executar seu projeto. A cor local de Alencar, dá-se pelo pitoresco da própria realidade, a descrição profunda de todos os cenários imprime em suas obras o caráter monumental da natureza brasileira e sua presença imponente é a particularidade das obras, que procuram refletir a literatura que se produz no Brasil.

O leitor é “sequestrado” e levado a um mundo monumental em que o Brasil é apresentado com o que possui de melhor e o que o faz ser único. A descrição de matas, campos, cachoeiras, animais, passando pelas pessoas (principalmente suas heroínas), em espaços abertos ou fechados, fazem com que o leitor quase seja engolido por esse exagero da apresentação alencariana.

A diferenciação das obras brasileiras se dá por esse viés de exaltação do que nos é comum, mas que na literatura assume um caráter exótico exatamente por ser o elemento de oposição aos modelos estrangeiros. Quando observa a “cor local” em Machado, por exemplo, Schwarz ressalta que o seu pitoresco se dá pelo comportamento de suas personagens e a formação de seu caráter, a partir de um sistema contraditório e não somente pela presença exaustiva e detalhada de elementos brasileiros.

Quando analisamos a jornada da produção alencariana, um dos primeiros pontos a ser apresentado é a noção de “missão” que o autor assume, como aquele que vai explorar na literatura a nação brasileira e trazer para seus leitores visões de um país praticamente impossível de conhecer por experiência própria. O autor narra a infância da pátria, imaginando como seriam os primeiros contatos entre portugueses e povos que aqui já residiam e, por consequência, alinhando-se à tendência romântica de valorizar a figura do indígena como elemento nobre da formação do povo — praticamente ignorando o elemento escravização, que é base da economia do período e categoria que em sua existência mostra como a liberdade conferida pela independência política não se reflete em todas as áreas da sociedade brasileira⁷.

O projeto do autor não para em uma personagem, período ou região do Brasil. No conjunto de sua obra, apresenta-se um panorama do país e suas várias figuras, com temas e reflexões que encontram ecos no tecido social, possuem a natureza como plano de fundo e a língua brasileira como forma de expressão. A preocupação é muito mais com a criação de um corpus literário do que necessariamente com a representação fidedigna desses elementos.

⁷ Aqui, mais uma vez é importante ressaltar que o Brasil se torna independente sem conceder liberdade aos escravizados, assentando seu sistema econômico liberal na exploração da mão-de-obra escrava.

Apesar de retirar temas, personagens e cenários da realidade brasileira, esta muitas vezes não foi experimentada em primeira mão pelo autor. De dentro do seu gabinete, ele vai escrever sobre indígenas e a natureza recém-tocada pelos colonizadores, vai levar seu leitor para as os salões da corte e vai mostrar a difícil vida dos diferentes habitantes do Brasil.

Ser o autor de referência para seus sucessores tem como premissa não simplesmente deixar obras que possam inspirar outros, mas também uma abertura de caminhos para a formação de autores, leitores e crítica literária. Desde cedo, há uma preocupação em produzir algo essencialmente brasileiro, com a negação de moldes que apenas imitam formas estrangeiras, sem negar sua entrada no país: é um uso do molde adaptado à realidade e às limitações do contexto brasileiro para que sobressaia o que é específico e, portanto, nacional, segundo sua lógica.

Os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação; por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família.

Não assim os povos não feitos; estes tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo que deve sair mais tarde uma individualidade robusta (Alencar, 1955, p. 35).

Assim como a adaptação das ideias políticas e econômicas em solo brasileiro, a introdução dos moldes europeus não acontece sem algum tipo de desajuste ou estranhamento, que são frutos da aplicação desses moldes em contato com a realidade brasileira. Apesar da afirmação de fundação da literatura, os românticos — e principalmente Alencar — não nasceram no vazio. O tom do período é de produção de uma literatura brasileira agora em um país que está em processo de independência, no qual o novo modo de expressão não necessariamente representa uma ruptura total com os movimentos anteriores. A novidade na qual Alencar se encaixa é a estreita ligação entre a realidade política e a literatura, com a segunda executando também um papel na formação da nação.

A individualidade brasileira que sai deste exercício de imitação não vai se apresentar com uma simples cópia do que vem da Europa, exatamente porque a vinda para a ex-colônia vai causar mudanças e novas formas de usar um modelo visto como o padrão. Neste período e na obra de Alencar, não há uma intenção de criar uma forma de expressão totalmente brasileira, sem nenhuma interferência europeia. O que se dá aqui nos primeiros anos românticos de Alencar é uma busca da especificidade brasileira não apenas pela forma de expressão, mas pelos temas que vão figurar nas páginas de suas obras. A diferenciação se dá

pelos temas, criação de uma língua literária nacional e significa um recuo aos tempos anteriores da presença portuguesa, segundo afirma Silveira (2008),

Como Haroldo de Campos bem percebeu, no entanto, o confronto de Alencar com o realismo-naturalismo não foi simplesmente geracional. Foi tático. Na leitura de Campos, Alencar conhecia e recebeu em bloco o “romance burguês” do XIX, sendo um leitor bastante atento da obra de Balzac. No entanto, Alencar promove o que Campos chamou de “recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para a pré-história da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco, o UR-EPOS” (p. 8).

É possível traçar um paralelo entre o comportamento literário e a realidade que cerca a produção literária no Brasil: da mesma forma que politicamente nos mantivemos dependentes da metrópole e nos permitimos o contato e a influência de outros povos, na literatura se deu uma abertura para outros modelos, em especial o francês, numa independência que ainda é dependente de um rumo inicial. Da mesma forma que manter estruturas burocráticas e governar com o próprio herdeiro colonizador não quer dizer que o Brasil não se emancipou, usar o português como língua para a produção ao invés de uma busca por uma língua nativa que o substituiria e adotar os modelos europeus, não retiram o mérito da produção agora nacional.

Ser uma literatura influenciada por outras não faz da nossa literatura menor, mas causa um estranhamento pela falta de algo que seria essencialmente nacional, uma falta que é sanada pela apresentação de elementos do país, muitas vezes com a inserção de elementos sem muita reflexão sobre a sua presença e verossimilhança. O pitoresco faz parte deste período com elementos de apresentação da nação para os seus habitantes, principalmente, para que se tenha a dimensão do país que tomava forma na sua condição de pátria independente. O país e sua imensidão já existem politicamente, agora precisa existir na mentalidade de sua população. Nesse sentido, a literatura também faz parte desses esforços ao ser responsável por desbravar terras desconhecidas e traçar as características de sua natureza e seu povo. Mesmo que este povo seja mítico ou irreal e que as descrições se baseiem em relatos nas mãos de um autor que teve pouco ou nenhum contato com a realidade que descreve.

Segundo Bosi (1996), o projeto romântico de criar uma identidade brasileira, apesar de ter a intenção de mapear todas as regiões do Brasil, vai ter como resultado produções mais robustas e de qualidade superior no seu elemento urbano relegado à cidade do Rio de Janeiro. Ao levar esta análise para as obras de Alencar, é possível ver que seu primeiro momento de

aclamação popular acontece com uma obra que procura ser essencialmente brasileira pelo resgate de seus primeiros habitantes, apesar de suas principais críticas acontecerem pela postura conformista de seus elementos nacionais.

Em *O Guarani*, Alencar cria um mundo brasileiro com personagens que possuem índole e ação de modelos europeus de honra, castidade, obediência e que agem conforme um ideal esperado dessas personagens. Seu sucesso de público e crítica acontece apesar da imprensa, criticada pelo autor por sua postura considerada inerte diante das obras que publica.

Alencar constrói um modelo considerado o ideal do indígena brasileiro, apesar de muitas vezes sua forma de retratar os primeiros habitantes cai em lugares-comuns, que serão repetidos até pelo próprio Alencar em outras obras. É o indígena abnegado, que prefere ver seu mundo ruir a entrar em confronto direto com o colonizador, pois é associado a ele. Ao assumir uma postura dócil para os primeiros habitantes do território nacional, Alencar concedeu uma nobreza e altivez dignas de romances de exaltação da figura do bom selvagem, mas, em contrapartida, retirou o caráter de não-submissão do elemento indígena. Um mito de sacrifício de um indígena que não tem defeitos e é bom por natureza, ápice da criação romântica, movimento que encontra terreno fértil no Brasil independente.

Assim como os barões do império que assumem títulos com nomes indígenas que significam a nobreza da terra, a literatura romântica também vai buscar nos povos originários seus primeiros heróis. A escolha do indígena representa em si dois pólos muito comuns da literatura romântica: a valorização de um elemento essencialmente brasileiro em oposição ao colonizador português e o apagamento do elemento que foi um dos principais motores da economia brasileira e pelo qual o próprio Alencar polemizou o direito à liberdade e igualdade: o escravizado de origem africana.

A escolha do elemento indígena é mais forte nos primeiros anos do pós-independência, mas nunca deixou de ser uma temática da literatura alencariana. A novidade de Alencar reside no fato de o autor possuir a ciência de sua importância na formação literária brasileira ao não parar apenas em uma forma de representação de seu povo.

3.2 A SEGUNDA INDEPENDÊNCIA BRASILEIRA: A LÍNGUA

“A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (Oswald de Andrade, 1986, p.1)

“O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera? (Alencar, 1955, p.28)

Os primeiros anos do Brasil, na condição de ex-colônia, foram um período de busca de autonomia em diferentes áreas e de afirmação dos elementos nacionais em diversas frentes. A celebração da nação independente permeia as obras do período, em um projeto estimulado pelas instituições imperiais e abraçado pelos romancistas que viam a busca dos elementos nacionais uma forma de afirmar a autonomia da literatura brasileira, ao mesmo tempo em que produziam um *corpus* de apresentação das características do Brasil aos seus próprios habitantes.

O processo de afirmação da literatura brasileira encontra de início uma questão difícil de ser superada: como produzir literatura emancipada usando os modelos e, principalmente, a língua da Metrópole?

Uma das primeiras soluções para este dilema é a já citada busca pelos elementos essencialmente nativos, o que resultou na força da figura do indígena que representava ao mesmo tempo, um retorno a um mundo anterior à colonização e um contraponto ao elemento português. A entrada das obras estrangeiras causou impactos, mas não uma imitação direta ou automática dessas obras. Como afirma Machado de Assis, em 1873, a escola francesa será lida, mas não necessariamente incorporada em sua totalidade pelas produções brasileiras:

Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que seduzem a nossa mocidade são os do período romântico, os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos - porque há aqui muito amor a essas comparações - são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautlers, os Muppets, os Gozlans, os Nervais. (ASSIS, 1873, p. 4.)

A ascensão do Romantismo no Brasil alia ideologia e expressão artística, expressão que vai encontrar terreno fértil no país, já que está no período inicial do longo processo de construção da liberdade política e econômica da metrópole portuguesa. A prosa, como meio de expressão, transforma a produção literária em algo mais acessível para o público que, por sua vez, vai ser apresentado ao próprio país. Como leitor, Alencar cresce nos primeiros anos de independência e convive com a entrada do romance de molde europeu — principalmente

francês — e a popularização das leituras em salões e espaços de convívio para o divertimento familiar com ênfase no divertimento feminino, grande consumidor de suas obras.

Durante seus estudos, o autor encontra nas obras de Balzac um mundo ao qual ainda não consegue desbravar por não dominar totalmente o idioma. A difícil leitura acompanhada de um dicionário não o impede de reconhecer a superioridade do modelo francês e ser influenciado por ele.

O jogo de imitação que realiza em meio às citações decoradas dos grandes autores da escola francesa não significa uma assimilação total do modelo francês, mas, como afirma Candido (2004), há uma “transferência” dos moldes literários franceses para a realidade brasileira. A opção dos românticos, e obviamente de Alencar, será trazer a dependência em relação à literatura vinda da metrópole, sem que ela imponha uma submissão irrestrita. Diante da inevitabilidade da influência europeia, a saída encontrada pelos românticos no Brasil será a diferenciação tanto pela língua quanto pelos temas tratados em suas obras.

Escritor formado no Romantismo, Alencar desde cedo posiciona suas obras dentro de premissas que permeiam a produção do período: a diferenciação pelo idioma e pelos temas tratados, ambos essencialmente brasileiros. A literatura se torna, no século XIX, uma expressão da nacionalidade que visa buscar no elemento brasileiro a sua individualidade e seu diferencial perante a produção europeia e brasileira ocorrida durante o domínio português.

A literatura brasileira encontrou em Alencar um escritor empenhado em realizar a empreitada romântica de aliar os desejos de independência política com a produção literária que busca seus elementos nacionais. O projeto de uma “outra independência” vai ser assumido pelo autor que luta não apenas para ser reconhecido por seus escritos, mas que também vai pensar na formação de crítica e do público que será seu consumidor.

Ao longo de sua vida literária, o autor não escapa de polêmicas e críticas às quais responde tanto de forma direta quanto indireta na inserção de elementos que ele julga faltar na produção de sua época. Alencar usa sua própria obra como meio de responder às suas insatisfações com os autores do período, como no caso de uma de suas primeiras polêmicas literárias: o autor critica a obra de Gonçalves de Magalhães, o que resulta na sua própria visão do que seria o indígena brasileiro, nasce assim *O Guarani*, uma de suas obras mais famosas. A trama, que foi escrita pelo autor em poucos meses, tornou-se responsável por mais um dos momentos mais relevantes na produção de Alencar. Diferentemente de muitos autores do período, o sucesso de público e crítica acontecem ainda em vida, quando o autor está com vinte e sete anos, fato que aumentou a percepção de sua responsabilidade diante do público que o lê.

Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n'O Guarani. (Candido, 2000, p. 211)

Ao fazer um balanço da própria produção literária e seus temas, Alencar divide sua obra nos mesmos parâmetros da divisão da própria literatura brasileira. A produção orgânica é dividida desde suas primeiras histórias da terra, até os dias de espera pelos autores que vão lhe dar a dimensão merecida depois dos primeiros passos rumo à autonomia literária.

O prefácio de *Sonhos d'Ouro*, escrito cinco anos antes do falecimento do autor, apresenta a divisão feita por Alencar de suas obras de acordo com o seu papel na formação da literatura brasileira, que para o autor, o autor já possuía três fases.

Os critérios para a divisão da literatura nacional se dão a partir da influência e contato dos elementos nacionais com o dominador português. A *fase primitiva* seria um período mitológico que não pode ser precisamente posicionado no tempo cronológico, pois faz parte da tradição do povo que se criou no Brasil em meio às suas lendas e tradições. Pouco ou nenhum contato com o colonizador marcam o período que tem na obra do autor o seu melhor representante em *Iracema*.

Depois do contato inicial e da dominação da terra, desenvolve-se o período chamado de *histórico*, quando o invasor se estabelece de fato no território e se associa à terra formando uma nova existência que permeia todo o período colonial e termina com a Independência política do país. *O Guarani* faz parte deste período de associação entre portugueses e indígenas e a apresentação dos modos de viver no novo território.

A terceira fase, chamada de *infância*, está vigente no período da escrita do autor, e é neste ponto que Alencar se posiciona na história da literatura brasileira depois de ter fornecido obras que formam os períodos anteriores. O próprio autor está num momento de transição, de elevação da literatura nacional ao patamar que lhe cabe, diante da produção estrangeira e do que se produzia em território brasileiro, mas que ainda não podia ser considerado literatura nacional, visto que a nação em si ainda não existia de forma autônoma. Nesta fase, elementos locais ainda são uma das principais soluções para marcar a diferença e especificidade da literatura nacional e a mistura com elementos de fora se dá de forma intensa, principalmente na corte, em que o autor possui uma percepção em primeira mão.

Nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência . É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos. A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização. (Alencar, 1955, p. 35)

Essa entrada de elementos estrangeiros não anula o que é nacional de fato, já que a convivência e a influência da cultura de outras metrópoles, não exclusivamente a portuguesa, despertam na produção nacional e criação de sua individualidade a partir de articulação de diversas influências:

os povos têm na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação (...) êstes tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mal, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que se deve sair mais tarde uma individualidade robusta. (Alencar, 1955, p. 35)

A *individualidade robusta* que vai emergir desta conjugação de diferentes influências e elementos se articula a partir de dois pontos nos quais a produção de Alencar se baseia e que levam ao limite: a cor local e a língua portuguesa falada no Brasil.

Por ser um movimento literário que assume também um papel formador do sentimento nacional, o Romantismo brasileiro está associado às características da terra e do povo. Seus autores buscam representações do que é brasileiro na descrição da natureza e de sua gente, ressaltando o traço, muitas vezes, pitoresco, que confere esse caráter de diferenciação em relação às outras produções literárias do período

A autonomia pela diferença, revela ainda um caráter dependente da literatura da metrópole, afinal, a busca pelo que é nativo ocorre em oposição ao que era português, que agora não pode mais fazer parte inquestionável da nossa literatura. A separação entre os territórios brasileiros e portugueses se dá nos espaços políticos e econômicos, mas também nos espaços culturais, nos quais a nacionalidade também está em processo de construção. Inserir o que é brasileiro apenas para permear a obra de características de seu país de produção não é necessariamente o que vai garantir que o “espírito nacional”⁸ esteja presente, por isso, ele deve ser feito com cuidado para não cair em lugares-comuns descritivos da natureza que só estão de enfeite ou do povo que não tem nada relevante a apresentar. Na crítica de Machado, ao mesmo tempo em que inserir o que é brasileiro não basta para tornar uma obra representante do espírito nacional, a necessidade de sempre ancorar tramas e

⁸ ASSIS, 1873, op. cit.

personagens em características essencialmente brasileiras pode acabar impedindo que as obras alcancem públicos para além de suas fronteiras.

Neste ponto, as visões de Alencar e Machado sobre o papel do autor na construção da literatura nacional se apresentam de formas distintas, Alencar vê em si próprio as tentativas necessárias de formação do cânone e de estabelecimento das bases do romance brasileiro ao mesmo tempo em que procura preencher as lacunas da percepção dos brasileiros sobre o próprio país. Escrever sobre a nação é uma missão dos autores românticos que Alencar assume diante do público. Machado por outro lado, apesar de não censurar essa atitude nacionalista, alerta para os riscos dos exageros e a necessidade de se buscar objetivos literários para além da representação do que é brasileiro apenas como fim de cenário, mas com a presença de elementos brasileiros em busca de um caráter mais universal da literatura, algo que Machado fará com maestria, sendo quase impossível ser revisitado para ser contestado. Seus escritos apresentam parâmetros para além da identidade nacional, mesmo quando apresenta elementos essencialmente brasileiros.

Por concentrar em suas obras um grande número de elementos nacionais, Alencar também será o cânone a ser contestado e “destruído”, inicialmente pelo próprio Machado, que expande as fronteiras da literatura brasileira até os modernistas, que criam respostas ao modelo de perfeição alencariano em diálogo constante com sua obra. Diálogo este que nos acompanha até os dias de hoje nas respostas que a literatura brasileira fornece aos seus mitos de fundação.

3.3 A COR LOCAL E O PROJETO LINGUÍSTICO ALENCARIANO

A cor local em Alencar, manifesta-se pela descrição detalhada da natureza, pela escolha de temas, que não permeia apenas a região da corte em que mora, e pela descrição de personagens, que se apresentam diante do leitor como os verdadeiros habitantes da jovem nação. Ao cantar as belezas de sua pátria e as tradições e costumes de seu povo, o autor também vai receber críticas que questionam ou censuram seus excessos em elementos que, muitas vezes, tornam desafiador o entendimento de seus livros pela impossibilidade de encontrar na prática a realidade que procura representar.

Ciente de seu papel como escritor, Alencar assume seu lugar de agente de fundação da literatura nacional, em um período no qual a busca por uma expressão brasileira é uma segunda independência, agora no campo da produção intelectual. O compromisso do autor

com a literatura resultou em obras diversas que traçam o panorama do Brasil, desconhecido pela maioria dos brasileiros devido à extensão do território, mas parte da identidade de todos.

Em todas as obras alencarianas⁹ é possível notar a cuidadosa descrição do ambiente que cerca os personagens, seja em uma floresta, em um escritório ou em um jardim, o autor sempre destaca com inúmeros adjetivos o cenário apresentado para localizar seus leitores no espaço onde a trama se desenvolve.

A Cascatinha da Tijuca, porém, prima pela graça; não é esplêndida, é mimosa; em vez da pompa selvagem respira uma certa gentileza de moça elegante; bem se vê que não é uma filha do deserto; está a duas horas da corte, recebe frequentemente diplomatas, estrangeiros ilustres e a melhor sociedade do Rio de Janeiro.

Assim não se despenha ela com a fúria de uma serpente, mas com a indolência com que uma senhora da moda se derrea no recôsto do divã. Sua voz não é um trovão, mas um rumorejo que embala docemente o coração. Perto dela sente-se no ar o hálito fresco das águas que se esfrolam, e não a constante neblina produzida pelos borbotões que se desfazem em pó com a violência do choque (Alencar, 1955, p. 84).

A descrição aqui cumpre uma dupla função: apresenta o cenário em detalhes e o enaltece, mesmo em suas características que poderiam diminuí-lo. Não é uma opção por enaltecer a terra brasileira para colocá-la acima de outras já cantadas na literatura, mas é através de sua particularidade, mostrar a diferença como algo valioso para a criação do cenário nacional. Uma visão que não rebaixa o que é estrangeiro, mas vai colocá-lo lado a lado de elementos em suas particularidades, nem melhor nem pior, apenas o outro. Um exemplo da descrição alencariana está em um cena de *Senhora*, na qual o lanche estrangeiro substitui a merenda brasileira, para a reclamação nostálgica do autor, mas que não deixa de trazer frutas nacionais à mesma mesa das importadas. O texto diz, “Frutas da estação; abacaxis, figos e laranjas seletas, rivalizam com as maçãs, pêra e uvas de importação, ornavam principalmente a refeição meridiana que os costumes estrangeiros substituíam à nossa brasileira merenda da tarde, usada pelos bons avós” (Alencar, 2016, p. 170).

É esta convivência que vai dar o tom da descrição dos elementos nacionais, há momentos em que a natureza e os costumes do país se apresentam em seu caráter intacto anterior à presença europeia, já em outros momentos é a própria interferência humana que vai ser retratada pela narrativa.

⁹ A partir deste ponto serão usados mais exemplos de obras que serão o foco da análise no próximo capítulo - *Sonhos d'Ouro* e *Senhora* - outras obras podem ser inseridas em situações específicas.

Chegou o dia em que os noivos de Araci deviam disputar a posse da formosa virgem.

Era a hora em que o sol, transpondo a crista da montanha, estende pelo vale sua arazóia d'ouro.

A grande nação Tocantim cerca a vasta campina. No centro estão os anciões, que formam o grande carbetto.

Em frente aparece Araci, a estrêla do dia, que há de ser o prêmio da constância e fortaleza do mais destro guerreiro.

Jacamin acompanha a filha; nesse momento remoça com a lembrança do dia em que Itaquê a conquistou, lutando com os mais feros mancebos tocantins.

De um e outro lado seguem pela ordem da idade os moacaras. Cada um cerca-se da espôsa, das servas e das filhas, que vieram para assistir ao combate.

É a única das festas guerreiras, em que o rito de Tupã consente a presença das mulheres, porque trata-se de sua glória (Alencar, 1967a, p. 408-9).

A casa era edificada com a arquitetura simples e grosseira, que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas. (...) O fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cêrca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados (Alencar, 1967b, p. 6).

Apenas trazer passagens brasileiras para as obras não fazem delas representantes do sentimento nacional, como já afirmara Machado. O diferencial de Alencar era manter características nacionais para além da função de cenário, para onde as tramas vão se desenvolver. Existem conexões entre as escolhas de Alencar e elas não são feitas à revelia.

Tomando por base os exemplos já citados, descrever a Cascatinha da Floresta da Tijuca não é somente uma forma de registrar um cenário. Ali passam os integrantes da sociedade fluminense que conferem prestígio ao lugar que, apesar de simples, possui beleza singular. A valorização da simplicidade, reflete também a principal oposição do romance — riqueza e pobreza —, no qual ter uma altivez coloca personagens no mesmo nível de convivência, mesmo distantes no plano socioeconômico. As diferentes frutas em *Senhora*, mostram o bom gosto da dona da casa e sua preocupação em mostrar o gosto nacional aliado aos modos estrangeiros. Pode-se aqui pensar em uma escolha apropriada para uma jovem que conhece mais de uma faceta da sociedade, a simplicidade e a riqueza, representados na mesma mesa.

A vida dos habitantes pré-cabralinos e seus costumes despertam a curiosidade dos brasileiros do século XIX e fazem parte do projeto de busca da identidade nacional desde os seus tempos mais distantes, numa tentativa de resgatar e preservar o que se sabe ou se imagina da vida dos primeiros habitantes da terra. Os escritos dos primeiros anos da vida colonial também registram os costumes e formas de viver que encontram no século XIX, um espaço

para a construção da memória da nação que se formou ao longo dos anos de colonização e que ainda são parte integrante da identidade nacional.

Um ponto comum entre todas essas representações dos elementos nacionais é que eles não acontecem sem um propósito, todos possuem como objetivo retratar situações para além do que é relegado ao movimento dos personagens, existe a preocupação em criar um tecido onde essas histórias ganham vida, dentro de uma visão de fundação não só de temas mas também de formas de expressão.

Seria ingênuo afirmar que todas as representações de elementos nacionais nas obras de Alencar serão bem sucedidas, principalmente nos escritos urbanos, dos quais boa parte de seu público também se vê representado. O autor vai ser acusado de exagerar na execução das personagens que são vistas com comportamentos incompatíveis com o que acontece na realidade. Por outro lado, a tentativa de aliar elementos estrangeiros e nacionais nos romances urbanos¹⁰ gera críticas de estrangeirismos, algo que incomoda o autor.

Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classicismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo? (Alencar, 1955, p 36)

Como de costume, o autor se defende de seus críticos afirmando que apenas reflete o que vê na sociedade, da mesma forma que reflete os modos dos povos que lhe são estranhos por confiar nos relatos e estudos que recebe¹¹.

Em relação à sociedade fluminense, o autor se considera uma fonte de primeira mão, já que ele também está inserido na sociedade que retrata. Seja através de um ensaio crítico no prefácio de um de seus livros, seja nas polêmicas que entram durante a vida, ou nas pequenas brechas que possui para narrar seus romances, Alencar sempre encontra espaço para revelar suas insatisfações e críticas em relação à produção de literatura no Brasil.

¹⁰ Nos romances urbanos, inclui-se *Sonhos d'Ouro* que, apesar de ser um romance que se passa na floresta da Tijuca, é uma representação dos comportamentos da corte - este ponto será aprofundado no próximo capítulo.

¹¹ No caso dos romances indígenas, é preciso fazer uma observação: Alencar posiciona o tempo de alguns romances no terreno da lenda, ou seja, sem uma preocupação direta com eventos reais. A escrita de *Iracema*, por exemplo, é gestada desde a adolescência, após o autor passar um tempo na terra natal, o Ceará, e se encantar com a natureza.

O projeto de literatura alencariano passa por um outro elemento importante, conjugado à representação dos temas nacionais: a opção pela língua falada no Brasil.

A independência linguística se desenvolve em uma perspectiva de libertação da produção intelectual brasileira das normas portuguesas. A escrita alencariana vai se apoiar na necessidade vista pelo autor de escrever na língua que o povo fala e compreende que, juntamente com a escolha pela prosa publicada em folhetins, vai tornar seu conteúdo ainda mais acessível para os leitores. Portanto, em sua obra o autor vai reunir personagens brasileiros que falam a língua predominante no país. Alencar busca na língua elementos nacionais que apresentem o nosso diferencial diante da matriz portuguesa, o autor assume como projeto cantar seu país usando sua própria língua, para a censura de gramáticos portugueses pelo desvio do padrão.

Inicialmente, a identidade nacional brasileira surge em oposição aos elementos portugueses, fato que é compreensível, já que nos primeiros anos da independência um certo afastamento de Portugal é necessário para o desenvolvimento da autonomia brasileira. A cultura do colonizador não pode mais predominar em uma nação livre e o movimento romântico no Brasil vai dar os primeiros passos na direção dessa formação de identidade - os escritores assumem cada vez mais seu papel de agente de mudança cultural. A tarefa dos escritores brasileiros torna-se mais difícil diante da situação do Brasil independente: como criar modelos próprios na língua do colonizador sem ignorar os modelos importados da intelectualidade europeia?

A língua não existe isolada da sociedade e qualquer mudança histórica causa mudanças na língua. O Romantismo brasileiro vê a língua não apenas como um meio de comunicação, mas como um veículo do espírito coletivo das mudanças na sociedade. Mesmo que não seja uma ruptura de grande participação popular ou de abalos muito profundos na estrutura política e social do Brasil, a independência deixa suas marcas na língua, principalmente, porque a intelectualidade assume papel fundamental na formação da identidade e da tradição da nova nação.

Alencar não desejava criar um novo padrão linguístico que viria a rivalizar com a língua trazida de Portugal, sua intenção era conferir maior liberdade para os autores brasileiros, uma forma de realizar na língua a descolonização iniciada pela política.

Dentre as várias polêmicas na qual se envolveu, destacam-se as polêmicas com os autores Franklin Távora, José Feliciano de Castilho, o crítico Pinheiro Chagas e o autor de *A Confederação dos Tamoios*, Gonçalves Dias, todas possuem em comum observações acerca do uso da língua.

A crítica dos três primeiros reside em um ponto comum: o problema acerca do uso da vertente brasileira, considerada incorreta frente às formas do português europeu. A publicação de *Iracema*, obra que consagra o autor como um dos maiores indianistas do país, é marcada também pelas críticas linguísticas, às quais o autor rebate de várias formas. Suas respostas configuram, como afirma Haroldo de Campos, um verdadeiro “manifesto linguístico”. Não era a primeira vez que o autor respondia às críticas, mas a defesa de *Iracema* repousa essencialmente no caráter linguístico.

As críticas de Feliciano, apoiadas por Távora, eram ao uso — até aceitável — de imagens, tropos e neologismos, entretanto, as variações gramaticais eram consideradas inadmissíveis, opinião que também era parcialmente compartilhada por Pinheiro Chagas. Para este último, os problemas de Alencar eram problemas de todos os autores brasileiros. “É a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais” (Chagas, 1867).

Para responder seus críticos, Alencar vai seguir por quatro linhas de argumentação, delineadas por Jobim (2003): pontua os desvios gramaticais como forma de expressão do português falado pela população; baseia-se na análise de outros linguistas do período; apresenta razões nacionalistas para as expressões usadas; e procura nos clássicos outros exemplos de mudanças linguísticas.

Um dos primeiros argumentos do autor remonta ao mundo antigo. Virgílio já usava neologismos, o convívio com outras línguas e os empréstimos de suas palavras são formas de tornar a língua mais rica. Alencar ainda afirma que a partir do uso de uma palavra estrangeira, esta passava a fazer parte do idioma na qual estava inserida e o autor continuaria a tomar emprestada expressões francesas ou de quaisquer outras línguas que julgasse conveniente para expressar suas ideias.

Alencar posiciona-se contra os puristas que criticam suas inovações, ao defender que, em um país originado na mistura de povos e culturas, não é mais possível manter a língua intacta. As mudanças apresentadas pelo autor são apenas a representação de um movimento que já acontece na língua falada pelo povo. Obviamente, a expressão popular passa por um certo refinamento do autor, mas não por uma descaracterização. É fonte de inspiração para o autor as palavras de Whitney, “cada um adquire a linguagem por via da tradição e, depois de tê-la recebido, trabalha para modificá-la.” (Jobim, 2003). Não é por falta de domínio das regras gramaticais que Alencar comete os “deslizes” dos quais é acusado, é exatamente por

conhecer a fundo a língua na qual escreve que é capaz de subverter suas regras como forma de encontrar uma expressão própria e original.

A defesa pela originalidade do português falado no Brasil é também uma defesa da independência da língua em relação à sua matriz portuguesa, não mais podendo ser controlada a partir das regras lusitanas que ignoram os usos pelos habitantes em solo brasileiro. A origem da nação tem por base a diversificação, a mestiçagem, a mistura, e a língua não poderia passar intacta a este processo.

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos; opera-se também a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e portanto na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais (Alencar, 1955, p.37).

Ao criticar a escrita de Gonçalves de Magalhães na obra *Confederação dos Tamoios*, Alencar é direto ao apontar pontos considerados inapropriados da obra, entre eles a opção pelo verso e o uso da língua portuguesa. Para Alencar, os indígenas de Magalhães apresentam-se nos moldes clássicos e proferem ideias europeias. O uso do português da corte reforça a caracterização inverossímil dos selvagens que são apresentados em estado de natureza e espremer palavras portuguesas em versos de onze sílabas, já não tem mais lugar no contexto de sua produção. A epopeia já era um modelo impossível de ser produzido pelos escritores brasileiros, não por falta de capacidade dos escritores. É necessário abandonar a forma do velho mundo em busca de uma harmonia original, recusar pensamentos civilizados e impregnar-se da natureza brasileira.

É diante da necessidade de representação dos primeiros habitantes da terra brasileira que Alencar opta pela prosa e pelo caráter inventivo da língua marcada por palavras indígenas em *Iracema*.

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

Por ventura não haverá no caos increado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (Alencar, 1856, p. 132).

Alencar não sacrifica sua forma de expressão para cair nas graças dos autores portugueses, ao se posicionar como agente de transformação da língua, dá os primeiros passos na independência literária do português de vertente brasileira e abre o caminho para novos

escritores por construir um arcabouço literário que autores podem retornar e libertando-os das obrigações e amarras impostas pelas regras da língua da ex-metrópole. Seus esforços para formar uma expressão brasileira o consagram para a eternidade, como afirma Machado de Assis

Quando o Paraíba alaga tudo, Peri, para salvar Cecília, arranca uma palmeira, a poder de grandes esforços. Ninguém ainda esqueceu essa página magnífica. A palmeira tomba. Cecília é depositada nela. Peri murmura ao ouvido da moça: *Tu viverás*, e vão ambos por ali abaixo, entre água e céu, até que se somem no horizonte. Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. *Tu viverás!* (Assis, 1994, p.23)

O papel da língua na obra de Alencar, principalmente nas inovações empregadas em *Iracema*, mostram o autor como um agente de inovação linguística em processo contínuo. Para o autor, seus escritos não são a forma definitiva da língua brasileira, mas um primeiro momento de rebeldia em relação ao domínio português.

Ciente do papel simbólico da língua para a formação da nação brasileira, o autor procura através de mudanças linguísticas criar um lugar para o verdadeiro agente de mudanças, o povo.

O refinamento dado pelo autor define sua língua literária, considerada estranha ou incorreta, mas a representação adequa-se ao período e suas inovações abrem caminho e concedem liberdade de criação aos autores posteriores. Mais de um século depois de sua defesa da vertente brasileira, o idioma imaginado por Alencar acabou por se tornar a vertente mais disseminada da língua, com cada vez menos influência do seu original metropolitano.

4 *SONHOS D'OURO E SENHORA: COMPLEMENTARIDADES E ANTECIPAÇÕES*

4.1 A VIDA DA MULHER NO BRASIL DO SÉCULO XIX

As mudanças que aconteceram no século XIX alteram também a dinâmica da presença feminina na sociedade brasileira, principalmente na Corte. A transferência da família Real de Lisboa para o Rio de Janeiro causou uma adaptação também nas áreas de entretenimento e da vida social, principalmente a partir das décadas de 40 e 50. Junto com o imenso contingente de pessoas, desembarcaram também no Brasil, artistas, cantores, pintores, escritores e diversos trabalhadores para a manutenção não só do aparato político da aristocracia brasileira, mas também de todos os recursos humanos que definem o estilo de vida daqueles que, apesar de estarem em um novo continente, continuam a morar no centro administrativo de seu império.

Relegada ao ambiente íntimo, a mulher, nos períodos anteriores à emancipação política, praticamente não saía de casa e vivia em função da família e do controle do ambiente doméstico. Sua escassa vida social era ligada aos eventos religiosos. As saídas eram permitidas para a participação em missas, eventos festivos e confissões. O envolvimento feminino na área religiosa era praticamente uma imposição na vida da mulher.

Toda preparação despendida com a educação feminina tinha por objetivo prepará-la para o casamento e a organização das tarefas do lar. O pouco conhecimento que era oferecido às mulheres tinha como objetivo único torná-las uma dona de casa competente. Uma vez casada, a mulher se torna responsável pela educação dos filhos, dos cuidados com o marido, pela organização das tarefas do lar e pelo gerenciamento das necessidades domésticas. Para isso, o conhecimento que possuía devia ser apenas o mínimo necessário para a execução das funções práticas dentro de seu espaço de atuação — a casa.

As possibilidades de autonomia feminina dependiam diretamente do nível de liberdade que era concedido inicialmente por seu pai e, após o casamento, por seu marido. A mulher, mesmo com uma posição de dona do lar e de sua administradora, era uma extensão da propriedade e devia obediência total às figuras masculinas que a cercavam, quando solteira o pai e, uma vez casada, o marido.

A vida doméstica era uma consequência da organização familiar que se estabelecia desde os primeiros habitantes portugueses, que se instalaram no Brasil com o objetivo de explorar riquezas, povoar e controlar o território de ameaças estrangeiras. Todo o poder era concentrado nas mãos do patriarca que, no ambiente rural, possuía terras, escravos, lucros de

sua produção, animais. Todos os filhos e membros de sua família que lhe deviam obediência. A mulher, no papel de esposa, possuía um lugar de destaque na estrutura familiar, mas sempre ocupava uma posição inferior em relação ao marido.

No ambiente urbano, o poder do patriarca ainda é muito forte, porque também é uma extensão de seu poder no âmbito rural — é muito comum essa dupla convivência nos centros urbanos de pessoas ricas vindas do interior, principalmente depois da ascensão do Brasil ao centro do Império Português. Uma vez na cidade para tratar de seus negócios, a figura do patriarca tradicional convive com outras figuras oriundas dos setores médios da sociedade e outras instituições de controle social.

As mudanças trazidas pelo aumento da urbanização fizeram com que a mulher assumisse também o papel de representante da posição social do marido e seu ponto de apoio na conquista de êxitos. Para Gilberto Freyre, a mulher assume uma função “conservadora” na sociedade, pois é ela quem representa a ordem e o estável, em oposição ao homem que seria detentor de uma natureza mais “ativa” de caráter mais militante e renovador.

Apesar de serem os detentores do poder político e econômico, os homens eram socialmente representados pelas mulheres de sua vida — as mulheres, por serem uma extensão da propriedade masculina, transformam-se em capital social. Eram as esposas, irmãs, sobrinhas e até serviçais que cuidavam de sua imagem pública e o ajudavam a manter sua posição social.

Diante das mudanças trazidas pelo século XIX, a vida urbana brasileira se organiza de forma mais consistente e a posição feminina para fora do ambiente doméstico ganha importância: ser a representante da família transformou a mulher em uma peça fundamental na organização da sociedade, o que manteve o casamento como uma forma conveniente de legitimar alianças políticas e econômicas.

A modernização da cidade também implica em uma mudança nas relações econômicas e sociais. Passa-se de um modelo senhorial para o tipo burguês, já que com as mudanças econômicas do período — a assimilação dos conceitos liberais — a figura do patriarca de domínio senhorial se transmuta na figura do burguês, que também passa a viver da exploração não só de terras e pessoas, mas também do próprio dinheiro. Essa mudança se dá no caráter de apresentação das classes dominantes, fator que mostra as formas de adaptação das classes altas brasileiras diante das mudanças no mundo ao seu redor.

A burguesia brasileira não surge como um novo setor econômico que conquista seu espaço pelas mudanças econômicas da sociedade. Ela simplesmente é oriunda das classes dominantes de sempre, mas com uma repaginação e adaptação ao estilo moderno. Surgem

“novos” agentes econômicos no país que em sua maioria advém das próprias oligarquias — um fator que exemplifica o argumento defendido por Schwarz de que a importação das ideias se dá no Brasil de uma forma distorcida. Já que a modernização econômica de viés liberal é realizada pelas estruturas antigas de exploração do país.

Com cidades mais limpas e estruturadas, a vida social floresce e a figura da mulher como representante social de sua família ganha força. Apesar das relativas modernizações que aconteceram nas relações sociais do período, as oportunidades de ascensão social fora do casamento eram praticamente nulas. O casamento como instituição continua sendo um “*traste indispensável às mulheres honestas*” (Alencar, 2016), como afirmara Aurélia em sua noite de núpcias. Para as jovens brasileiras que não tivessem conseguido lograr sucesso na vida matrimonial, restavam três alternativas: o convento, a solteirice ou o magistério.

A última alternativa citada acima, poderia, em teoria, conceder um pouco mais de autonomia para as mulheres, visto que a educação sempre possui um papel transformador na vida daqueles que consegue atingir. No entanto, mesmo aquelas que conseguiam acessar instituições de ensino ainda ocupavam uma posição precária. Os estabelecimentos destinados à educação feminina eram escassos e os níveis de instrução muito baixos.

Até os anos 80 do século XIX, apenas o ensino elementar era acessível para as mulheres e sua qualidade era questionável já que a formação do quadro de professores vetava a presença de homens — os únicos que conseguiam chegar aos níveis superiores de instrução. Isso contribuía para a perpetuação de um círculo vicioso na educação da mulher: mulheres só podiam ser educadas por mulheres, as quais não tiveram acesso à instrução de qualidade, o que resultava em jovens que não saíam preparadas e não conseguiam atingir níveis mais altos de instrução.

A formação deficiente e limitada deixava como única opção de atuação profissional o magistério primário, visto como a continuação das funções maternas¹² fator que colaborou para uma visão de professora como uma segunda mãe — ou a “tia” — sempre próxima de seus alunos, como uma vocação dos cuidados executados por mulheres e com um retorno financeiro baixo, já que por ser algo “intrínseco” ao papel feminino, constituía algo corriqueiro e esperado das mulheres que, como sua consequência mais direta e duradoura, não demandava valorização. Fator que se estende até os dias atuais nos quais os segmentos educacionais que possuem uma parcela maior de mulheres, continuam sendo aqueles com menor índice de reconhecimento e retorno financeiro.

¹² STEIN, Ingrid. A posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: STEIN, Ingrid. Figuras femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 15-54

É importante ressaltar que as opções citadas anteriormente configuram as opções disponíveis para as mulheres das classes sociais mais altas, ou aquelas que tivessem alguma possibilidade de ascensão social. Quando nos voltamos para as classes mais baixas, existia uma cobrança menor, já que o controle social das mulheres visava a manutenção da família e de suas riquezas em ordem. O casamento era uma forma de firmar alianças e era feito para que as mulheres tivessem um valor externo à sua condição. Em classes sociais em que não há preocupação com a divisão de bens ou de poder, as mulheres — ainda que muito vigiadas e controladas socialmente — podiam exercer funções mais dinâmicas para ajudar na sobrevivência da família.

Apesar de haver uma pequena flexibilidade nas relações entre as classes sociais mais baixas, a mulher ainda era objeto de instrumentos de controle social, sua vida ainda era determinada pelo casamento ou pela ausência dele e sua atuação ainda dependia de uma anuência do marido ou do pai e também da aceitação de seu ciclo social. Um exemplo disso nas obras analisadas está na figura da mãe de Aurélia que, apesar de ser uma mulher casada, vive como uma mulher indigna, porque seu casamento aconteceu em “segredo”, porque não recebeu a benção do sogro e nem de sua própria família, apesar de ter acontecido na igreja e seguindo todos os ritos tradicionais do período.

Em relação ao tratamento e importância da figura da mulher, a família burguesa que emergiu no século XIX teve como valores principais a manutenção do poder e de riquezas através do casamento e a figura da mulher valorizada como mãe e representante social do marido. Neste cenário, a pureza e a castidade são fundamentais. Ainda que casada, a mulher deveria manter uma postura casta para que não existissem questionamentos de sua fidelidade e da continuidade da família sem dúvidas sobre a paternidade, o que garantia também a manutenção das riquezas para seus herdeiros que precisavam ser necessariamente “legítimos”.

A castidade feminina é controlada em sua totalidade. Desde sua necessidade religiosa de santidade refletida no sacramento do matrimônio até a garantia da paternidade de seus herdeiros, a sexualidade feminina nesta sociedade era controlada ao máximo, pois era necessário não existirem dúvidas sobre sua fidelidade e compromisso com o marido. Enquanto aos homens, apesar de também terem obrigações dentro do casamento, era concedido um espaço maior para “deslizes”, sem maiores consequências no seu convívio social direto. Isso não significa que as mulheres também não tomassem atitudes consideradas reprováveis, mas no seu caso, a mulher sempre tem mais a perder já que seus erros sempre são punidos de forma muito mais pesada e as consequências são mais duradouras.

Justamente no século no qual a vida social cresce no Brasil, emerge também a escola literária que dá atenção especial ao amor. O ideário romântico encontra terreno fértil tanto de público consumidor quanto de autores dispostos a produzir seus livros inspirados nesse novo movimento literário. Cantar a vida da sociedade que frequenta o teatro e os salões vai permear a escrita dos autores românticos que, por sua vez, também serão lidos por esta mesma classe.

Nesta nova concepção, a escolha do cônjuge começa a ser vista como um fator que pode agregar mais felicidade à vida conjugal. Não acontecem mudanças radicais na instituição do casamento, no século XIX, os casamentos por conveniência continuam a existir, mas a introdução dos valores românticos faz com que a busca de um casamento esteja baseada não apenas nos valores econômicos e políticos, ainda que diretamente subjugado a eles. É acrescentado ao processo de casamento um verniz romântico com atitudes que deixam uma ideia de liberdade em suas escolhas, ainda que estas aconteçam dentro de um sistema bem fechado de opções.

O panorama traçado acima, contempla um tipo muito mais específico de mulher, aquele oriundo das classes mais altas, ou que almeja acessá-las através do casamento. Este histórico sobre a realidade feminina do século XIX é fundamental para o entendimento das personagens que serão analisadas neste capítulo. Tanto Guida de *Sonhos d'Ouro*, quanto Aurélia de *Senhora* são mulheres pertencentes à alta sociedade fluminense e suas decisões e atitudes não podem ser enxergadas fora desta perspectiva histórica e social, ainda que sejam personagens fictícias.

Segundo Alencar, suas obras refletem a sociedade da qual o autor fala com propriedade por ser oriundo e também participante ativo, por mais inverossímeis que elas possam parecer diante de leitores atuais e até mesmo os da época. Para os já conhecidos argumentos do autor, suas obras urbanas refletem a sociedade fluminense, seus eventuais “problemas” de representação são apenas reflexos dos problemas que também são encontrados na sociedade.

Os subcapítulos seguintes apresentam análises destas personagens em contraste, observando as mudanças e os amadurecimentos do autor de uma obra para outra, com o objetivo de mostrar que o longo intervalo entre a escrita dos perfis de mulher acontece apenas porque *Sonhos d'Ouro* não foi inserido pelo autor, e nem pelos críticos que o sucederam, como uma obra importante para a formação dos perfis na obra de Alencar. Nesta obra, elementos que aparecem de forma difusa em outros livros de Alencar começam a se afirmar com mais força e serão levados ao máximo na obra seguinte — *Senhora*, por isso o paralelo

entre as duas e a busca de um lugar de maior destaque para *Sonhos d'Ouro* na crítica literária alencariana é ponto fundamental deste trabalho.

A abordagem adotada é similar à visão adotada por Schwarz analisada no primeiro capítulo. A crítica feita ao autor não é pela sua abordagem evolutiva nas obras que analisa, mas sim pela tentativa de colocar a obra de Alencar em um local de dependência a um conjunto que lhe é posterior. Com a visão das obras de um mesmo autor, assumida por este trabalho, será possível estabelecer momentos de avanços e evolução assim como rever elementos que se repetem e se tornam lugares-comuns na literatura de Alencar.

As análises das personagens centrais, seus pares românticos e alguns personagens que as cercam procuram mostrar momentos nos quais uma obra antecipa a outra ou realiza de forma mais profunda ideias que foram abordadas e brevemente descritas anteriormente. Ao final deste capítulo, o objetivo é que o leitor veja a forte relação entre *Sonhos d'Ouro* e *Senhora* e entenda a necessidade de passar por uma para chegar à outra para que seja possível entender os caminhos que os escritos de José de Alencar tomaram e como sua obra se modifica ao longo de sua escrita.

4.2 GUIDA, UM SONHO DOURADO

Ao analisar as obras alencarianas, Candido (2000) estabelece uma categoria chamada “Alencar para mulheres” que consiste em obras de temas leves, de leitura rápida e, como o próprio Alencar já previne em seu famoso prefácio, com um conflito que existe num impedimento de convenção social. É nesta categoria que se insere Guida, e a obra da qual ela é protagonista, *Sonhos d'Ouro*.

A personagem principal do romance é uma jovem caprichosa e rica que se apaixona pelo pobre Ricardo, um advogado paulista endividado que vai tentar a vida na Corte. O impedimento para o desenlace amoroso escolhido por Alencar consiste em um problema que se desdobra em dois — primeiramente, Ricardo já era comprometido pois havia firmado uma promessa de casamento com Bela, sua prima. O enlace havia sido adiado porque Ricardo precisava arcar com as despesas da família depois da morte de seu pai e queria juntar alguma soma de dinheiro para dar uma vida digna para a futura esposa. Baseado em sua palavra, o tio, pai de Bela, consentiu com o adiamento e ele partiu para o Rio de Janeiro para tentar a vida. Uma vez na Corte, passa por dificuldades e o encontro com Guida faz o jovem refletir sobre o poder e a importância do dinheiro naquela sociedade.

A forma pela qual o casal protagonista lida com dinheiro é o segundo e mais sério problema que os impede de ficar juntos, porque Ricardo não consegue conceber que pessoas de classes econômicas tão diferentes possam ficar juntas sem que haja uma suspeita do interesse de uma delas — no caso, ele. Como um jovem pobre, estaria se aproveitando da riqueza de Guida, caso viesse a ficar com ela. Já para Guida, o fato de ser um homem honrado significa que mesmo com a solução do problema das dívidas, o jovem não ficaria com ela por causa de seu compromisso anterior.

Guida, indiretamente, junto com o pai, intercede a favor de Ricardo para que o jovem receba os lucros da sociedade baseada no compadrio e no favor. Ao se tornar uma pessoa de confiança para o pai de Guida, Ricardo se torna também uma pessoa respeitável para fazer negócios no Rio de Janeiro. Não se apresenta no romance um comentário sobre o desempenho espetacular de Ricardo ou algo que justificasse o aumento de seus clientes, isso só passa a acontecer depois que ele vira uma pessoa frequente nos encontros sociais promovidos pela família da jovem, uma prova de sua influência baseada no poder do dinheiro.

Mesmo depois de conseguir sua autonomia financeira, Ricardo ainda não pode ficar com Guida mesmo gostando da jovem e ela se vê diante de um impasse que não pode ser resolvido com dinheiro — não pode pagar para que a promessa de Ricardo seja desfeita porque isso seria manchar a honra do rapaz. Guida se entrega à melancolia e sucumbe, sua saúde se deteriora. Soma-se ao impasse uma falta de comunicação dos protagonistas e as ideias que cada um mantém um sobre o outro: Ricardo se recusa a acreditar que uma jovem rica se interessaria por ele e mesmo que isso viesse a acontecer, ele acredita que nunca conseguirá provar para Guida que seu interesse não é financeiro. Enquanto Guida valoriza o fato de o jovem ser honrado e sabe que ele não voltaria atrás em um compromisso de casamento com a prima, mesmo não demonstrando afeição por ela.

A importância da riqueza de Guida se expressa não apenas nas descrições da riqueza do pai e de toda a fortuna que ele possui. Alencar levou a riqueza da jovem para todo o ambiente do livro, sua descrição é rica não só nos detalhes, mas no excesso de elementos que o autor escolhe para se referir aos atributos da jovem. Em sua descrição que mais parece a pintura de um quadro, Alencar nos apresenta assim à Guida, através da impressão causada em Ricardo quando a vê pela primeira vez:

Entre o arvoredo tecido de grinaldas amarelas aparecia uma esfera do azul do céu, como tela fina de um painel, cingido por medalhão de outro. A sombra de uma nuvem errante infundia ao horizonte suave transparência.

Debuxava-se na tela acetinada o vulto airoso de linda moça, que montava com elegância um cavalo isabel.

A alvura de sua tez fresca e pura escurecia o mais fino jaspe. Nem os raios do sol, nem o exercício acenderam uma rosa mesmo pálida em sua face, cândida como a pétala do jasmin. A seiva dessa mocidade, o viço dessa alma, não se expandia no rubor da cútis, mas no olhar ardente e esplêndido dos grandes olhos negros, e no sorriso mimoso dos lábios, que eram um primor da natureza.

Admirando aquele rosto encantador, ninguém reparava na sua palidez; ao contrário parecia que os tons rosados maculariam a alvura do lírio. A alma que se derrama assim em ondas no olhar e no sorriso, está no íntimo, no coração, donde se desprende em centelhas: não pode tingir as faces. (Alencar, 1998, p. 5)

Apresenta-se assim, com mais duas páginas descrevendo sua vestimenta e seu cavalo, a personagem principal de *Sonhos d'Ouro*. Guida passa a trama oscilando entre momentos de capricho e de admiração por vários pretendentes. Os passeios a cavalo são o ponto de partida dos encontros com Ricardo, um jovem pobre desde sua primeira descrição, que tenta se estabelecer no Rio de Janeiro.

O primeiro cenário para o encontro dos jovens, a Floresta da Tijuca também foi descrita com a opulência típica de Alencar. A floresta é o cenário para os primeiros encontros dos jovens, para o estabelecimento de suas primeiras impressões e para o desfecho do romance. O convívio dos dois também se desdobra para casa da família de Guida, cenário da tradição dos salões e encontros sociais nas casas de pessoas ricas e influentes na sociedade.

A trama se desenvolve em dois planos mediados pelos ambientes: em um temos os encontros mais livres das personagens e desdobramentos mais espontâneos da relação estabelecida entre Ricardo e Guida na floresta. Em outro, temos a casa de Guida, na qual seus pretendentes se esforçam para provar suas virtudes e impressionar seu pai num espaço onde as aparências e relações sociais ganham outros contornos e assumem maior importância. Alencar contrasta aqui dois planos, um da aparência e outro da essência, o primeiro sendo a casa e o segundo a Floresta da Tijuca. É na floresta que Guida vê Ricardo em desespero ao beijar uma flor dourada e é na casa da jovem que Ricardo vê o valor agregado à Guida e como o casamento com ela seria um trunfo social.

A riqueza de Guida é apresentada como um elemento a serviço da jovem que não encontra limites para suas vontades e seus caprichos por mais estranhos ou inconvenientes que fossem. Há um tom de crítica velada à uma certa infantilidade da protagonista, que sempre mede as consequências de seus atos pela quantidade de dinheiro que será necessário dispendir para remediá-los. Há uma incerteza sobre seus motivos para essa propensão a sempre ressarcir suas vítimas, como Ricardo expressa:

- Penso que no meio das travessuras desta moça há um escrúpulo de consciência, direi mesmo, um fundo de bondade. Estouvada, como é, não pode resistir à vontade de brincar, e faz coisas de que logo se arrepende; mas esse arrependimento pelo menos é generoso. Assim as faltas que ela comete são ocasiões para uma liberalidade, que talvez nunca lhe inspirasse espontaneamente o sentimento da caridade. (Alencar, 1998, p. 17)

A opinião de Ricardo exemplifica a dualidade da personagem apresentada num primeiro momento como rica e caprichosa totalmente alheia aos acontecimentos e problemas que causa para outras pessoas, para, em seguida, mostrar-se uma jovem caridosa que sempre paga suas dívidas além do que seria o comum. Como se a jovem precisasse de alguma desculpa para não demonstrar sua bondade apenas como caridade, mas sempre aliada à uma justificativa.

Um dos primeiros episódios que mostram seu comportamento inusitado é o da doença de sua cachorrinha, Sofia: a jovem faz um médico ir até sua casa no meio da madrugada, consultar e prescrever um remédio para ela. A receita por sua vez é levada a um boticário que precisa criar a fórmula receitada em gracejo pelo médico. As ordens de Guida são absurdas, mas cumpridas prontamente por causa da riqueza da família e também da boa aparência da moça, apesar de o fator monetário da relação sempre se sobrepôr aos atributos da jovem.

A importância com a qual a cachorrinha é tratada muda quando, por um capricho do animal, o cavalo de Ricardo a joga de um penhasco. Era de se esperar uma reação emocionada ao fato, no entanto Guida simplesmente enuncia uma frase resignada: “– A culpa é dela. Se não fosse tão teimosa!” (Alencar, 1998, p. 15)

A protagonista se apresenta ora como uma jovem sensata, ora como infantil, em pólos nos quais não se fixa e que ao longo do romance se sobrepõem. Ao cavalgar Edgard, seu cavalo inglês, mostra altivez e concentração, mas quando seu cavalo quebra toda a louça de uma família pobre, a jovem se diverte para logo depois repreender seu funcionário que queria avaliar as peças por um preço justo:

A Guida tinha dirigido “Edgard” para o lugar onde estava a secar a mesquinha louça da pobre gente, e o elegante cavalo divertia-se em espedaçar desdenhosamente com a pata cada um dos pratos. Os meninos assistiam à cena admirados; Guida ria-se como uma criança; a inglesa despedia da garganta uma cascata de ‘ohs!’ e o Sr. Daniel impassível estava mentalmente calculando o custo da louça quebrada. Ricardo viu esta cena pelas fendas da choupana. Quando não houve mais nada a quebrar, Guida, sofrendo com força o cavalo, exclamou com um fingido assomo de mau humor:

- Este cavalo é insuportável! Está sempre fazendo destas! Não posso mais aturá-lo! (...)
 - Tome, Daniel, dê a esta gente: é para pagar o estrago que fez o cavalo.
- A Guida tirara de uma carteirinha de tartaruga uma nota de cinquenta mil-réis.
- Mas agora me lembro: talvez eles não tenham louça para comer hoje. Mande o moleque comprar!...
 - Não é muito, senhora?
 - Sr. Daniel, eu não pedi a sua opinião.
- O Daniel abaixou a cabeça (Alencar, 1998, p.16).

O tom dúbio da personagem vai ser constante e sua personalidade e governança de si são vistos pelo prisma da excentricidade. Guida é apresentada como uma jovem bondosa e ao mesmo tempo excêntrica. Em vários momentos da trama ela usa o dinheiro a seu favor e faz o que tem vontade, seja algo genuinamente bondoso ou apenas uma brincadeira infantil.

Ao conhecer Ricardo, a jovem passa por uma mudança e começa a usar sua influência para coisas mais sensatas. Primeiro, a jovem faz o pai receber Ricardo em sua casa e insiste para que mais eventos sejam feitos para que o jovem possa participar e ser apresentado a pessoas influentes.

O próprio Ricardo estranha um aumento repentino nas buscas de seu nome para o trato de negócios, uma consequência de seu convívio com pessoas influentes proporcionado pela afeição de Guida. Em seguida, a jovem usa a avó que pede para Ricardo ajuda na resolução de questões de seu patrimônio, que não são urgentes e que se configuram apenas em um pretexto para que ele possa garantir sua sobrevivência sem que Guida lhe dê dinheiro diretamente, já que se o dinheiro e as vantagens fossem diretamente entregues a Ricardo, o jovem não aceitaria por ser honrado.

Apesar das excentricidades, a jovem não escapa das convenções sociais de seu tempo. Assim como qualquer jovem rica da época, a expectativa para seu casamento permeia sua rotina. Desde o início do romance somos apresentados a três pretendentes, cada um com seus pontos fortes diante do estereótipo do “bom partido”, mas nenhum deles possui a preferência da moça.

Sobre o assunto casamento entra em cena uma figura importante para entender os desdobramentos do romance: Soares, o pai de Guida. O patriarca é um homem de negócios que enriqueceu pelo próprio trabalho. O único pedido que faz à jovem é que escolha um marido depois do seu aniversário de 18 anos, fato que se apresenta como um dos primeiros diferenciais do livro à sua época: o arranjo matrimonial é feito com uma pequena participação e autonomia da mulher. A instituição do casamento ainda existe, o pai ainda precisa dar sua

benção e o dote, mas quem fica responsável pela a escolha é a filha, como afirma o próprio Soares:

– Nesta matéria de casamento, meu caro doutor, eu sou a coroa, a Guida é o parlamento. Ela tem o direito de votar o projeto; eu limito-me à sanção ou ao veto. Assim o pretendente, quero dizer, o ministro, se quiser orçamento, deve usar de toda a sua eloquência no parlamento para derrotar a oposição. O comendador era pois um pai constitucional representativo. Assistia com imparcialidade à luta dos partidos, reservando-se contudo o direito de ensaiar habilmente o governo pessoal, quando fosse indispensável ao bem público. (Alencar, 1998, p. 23)

Um “pai constitucional representativo” é conveniente para a trama porque não gera nenhum conflito externo, nenhum impedimento oriundo de uma posição de exercício do poder do pai de família. Neste ponto, a personagem possui uma pequena independência que não seria comum para o período, já que por ser uma extensão do poder do pai, o casamento da filha teria que ser um evento de aumento de poder para a família e controlado por ele.

Tradicionalmente, o responsável pelo acordo de casamento seria o pai, que deveria colocar na balança as vantagens para o seu poder político, social ou econômico, mas Soares não faz nenhuma exigência à filha sobre como deve ser seu pretendente — não escolhe profissão, família de origem ou classe social ao qual o futuro marido deve pertencer. O único critério para a autorização do pai é a vontade da filha.

Um ponto que faz com que a decisão do pai não seja totalmente baseada nas convenções sociais da época se explica pelo fato de o comendador não ser uma pessoa de origem rica. Soares não herda nenhuma soma importante de dinheiro e nem se casa por um bom dote, toda sua riqueza provém do seu trabalho e do seu talento para os negócios. Rico e poderoso, não vê motivos para atrelar a felicidade da filha à alguma possível vantagem oriunda do enlace.

A ausência de um controle patriarcal forte deixa a personagem responsável por suas próprias decisões e também pelas consequências delas. A falta de um acordo ou de um pai trabalhando para aprovar pretendentes e impor sua vontade faz com que o conflito não esteja localizado em condições externas dos protagonistas. O casamento firmado com Bela e a pobreza de Ricardo, são impedimentos menores diante daqueles que são internos aos protagonistas: a honra de Ricardo e a abnegação de Guida. São problemas permeados pela condição financeira dos jovens, mas sobre os quais o dinheiro em si não tem poder nenhum para resolver.

A riqueza do pai aparece aqui como uma ferramenta para a felicidade de Guida, o pai deixa claro que vai fazer o que precisar para que a jovem consiga encontrar um pretendente que seja de sua vontade.

- Tudo o que tu quiseres, respondeu Soares, contanto que não fiques triste. Brinca, diverte-te bem. Inventa novas travessuras. Ainda que me custem muito dinheiro, muito... Para que prestará ele, se não for para te distrair?
- Há uma coisa que, eu sinto, me havia de fazer muito bem, disse Guida timidamente.
- O que é?
- Ele é pobre... Sua felicidade depende de vinte contos... Eu daria meus alfinetes...
- Criança. Não estou eu aqui? A dificuldade, desconfio que será obter dele que aceite.
- É verdade (Alencar, 1955, p. 72).

Como não há nenhuma oposição familiar, o principal conflito do livro para que as personagens consigam ter um final feliz é a superação das ideias sobre as diferenças de classes entre Guida e Ricardo. Apesar do jovem estar de casamento firmado, este obstáculo é menor porque logo é superado para dar lugar às diferentes ideias que os protagonistas fazem sobre suas origens sociais. Guida percebe o incômodo de Ricardo mesmo depois de estar livre de suas obrigações com a noiva. O jovem leva a carta que o libera do casamento com a prima para a análise de Guida, para que ela dê sua opinião como mulher, interpretando o que a carta significa a partir de um olhar “feminino”.

Diante do pedido de ajuda de Ricardo, Guida entende que ele abre o coração para ela em uma situação de fragilidade na qual o próprio não sabe muito bem o que fazer, mas antes que Ricardo deixe claro sua situação sentimental em relação à Guida, ela entende qual é o real impedimento que começa a tomar forma:

- Ele me ama, sem o pensar. Quando viu-se livre, lembrou-se que nada o separava de mim. Mas eu sou rica e o mundo não acredita que se possa amar uma mísera criatura de carne de preferência a uma barra de ouro! ... Ricardo duvidou de si; ele mo disse há pouco; julgou-se arrastado para mim, não pelo afeto, mas pelo interesse. Então revoltando-se contra si mesmo, em vez de dizer: – “Sou livre, aceito” – ao contrário, procura cavar um abismo que o separe para sempre de mim, a fim de não sucumbir à tentação. (Alencar, 1988 p. 81)

Ao lidar com um obstáculo que não consegue superar, a jovem escolhe a abnegação. Como visto acima, Guida se vê diante de um Ricardo que não possui mais nenhum impedimento para casar com ela, mas que não pode se comprometer com a jovem porque há o

medo de pensarem que seu amor não é verdadeiro. O olhar externo sobre o relacionamento dos dois poderia trazer a impressão de que o jovem veio ao Rio de Janeiro comprometido, conheceu uma jovem rica e viu como sua vida seria mais fácil com a influência de sua família e por isso decidiu desmanchar seu compromisso — algo que um jovem honrado como Ricardo não poderia aceitar, mesmo tendo sido liberado por Bela que, ao final da trama, já até havia se casado com outro.

Ricardo se acha indigno de Guida porque durante as primeiras investidas da jovem, não pensa em nada além do casamento com a prima, mesmo admirando Guida e nutrindo sentimentos por ela. O jovem teme ser visto como interesseiro diante do vultoso dote que receberia ao casar com a moça.

Depois de desencontros entre seus sentimentos e os de Ricardo, a jovem escolhe a indiferença. O assunto sentimental entre os dois dá lugar a uma fria convivência, até que ambos param de fazer parte da vida um do outro.

Nos dois pontos de vista sobre a riqueza, existe um obstáculo causado pelo dinheiro e que não pode ser superado pela falta dele, porque o problema é o seu excesso. Guida tem muito dinheiro e mesmo assim não consegue usá-lo para ser feliz, ao mesmo tempo em que Ricardo enxerga na riqueza da jovem a impossibilidade de demonstrar seu amor sincero e desinteressado.

A dificuldade imposta pelo dinheiro reflete uma mudança causada pela introdução dos valores burgueses na sociedade brasileira, anteriormente mediada pela estrutura patriarcal que neste novo cenário, como afirma Moraes, “o dinheiro assume importância decisiva e afeta todas as relações”(2012, p.45). Em *Sonhos d’Ouro*, o dinheiro assume um lugar negativo porque não é uma ferramenta útil para resolver os problemas que cria, ao mesmo tempo em que causa choques de consciência nos protagonistas.

Após um período de distanciamento, a solução do obstáculo na trama acontece depois do reencontro de Guida e Ricardo. A jovem impossibilitada de usar seu dinheiro a seu favor, mesmo depois de ajudar Ricardo a se estabelecer financeiramente, entregou-se a um martírio pessoal no qual perdeu parte da saúde e de sua vivacidade. Sua excentricidade se transformou em sacrifício do qual ninguém conseguia removê-la. Sua família, como era de rotina, apenas aceitou o comportamento da jovem e procurou resolver seus problemas físicos através das recomendações médicas, acessíveis pelo dinheiro “os médicos receitaram as duas panaceias de costume, o casamento e o campo. Pobres dos médicos! Queixam-se deles. Ah! Se tivessem na sua farmacopeia certas drogas preciosas, como o amor, a ambição, a glória, que de curas milagrosas não fariam!”(Alencar, 1998, p. 84).

A jovem então escolhe novamente a Floresta da Tijuca para curar sua melancolia, lugar onde também pode reviver as memórias dos últimos dois anos de convivência com Ricardo e todos os desdobramentos de seus encontros.

Ao visitar a Tijuca e, por acaso, ver a jovem tão debilitada, Ricardo esquece os motivos pelos quais se acha impossibilitado de ficar com Guida e diante do medo de perder a jovem, faz com que ela queira viver seu amor ao lado dele.

Roçou Guida as mãos pelas folhas glabras do arbusto como para sentir-se acariciada pelo doce florido:

– Sonhos d’Ouro! murmurou.

– É verdade! exclamou Ricardo sorrindo.

– Nem se lembrava! disse Guida com leve exprobação.

– Não culpe a pobre florinha, se o vento da tempestade a mirrou e cobriu de pó, tornou Ricardo apanhando os secos despojos da passada floração

– Estes morreram, murmurou Guida olhando as flores murchas, mas vão renascer. E os meus?

A voz da moça expirou nos lábios, e exalou-se em um suspiro:

– Os meus nasceram aqui também, porém morreram para sempre!

Ergueu Ricardo surpreso os olhos, e viu o semblante da moça, banhado em lágrimas.

– Guida! exclamou ele.

E cingiu-lhe a cintura com o braço para ampará-la, porque a via desfalecer.

– Eu queria morrer aqui! Balbuciu ela descaindo-lhe a fronte ao ombro de Ricardo, e reclinando o talhe ao peito onde conchegou-se hirta, sem movimento.

Mudo e estático, Ricardo não sabia o que fizesse; não tinha forças para separar de si o corpo desfalecido, nem ousava observar-lhe o semblante, temendo ver nele a máscara da morte.

(...)

– Guida! repetiu Ricardo aflito.

A moça ergueu a fronte e englobando-se no olhar que banhou o rosto do mancebo, sorriu.

– Cuidei que morria... e era feliz!

Ricardo pousou um beijo casto na fronte da moça.

– Há de viver!

– Para quem?...

– Para mim!

– Por ele e para ele, meu Deus! disse ela ajoelhando-se com as mãos erguidas ao céu.

(Alencar, 1998 p. 179)

O desfecho romântico acontece somente no pós-escrito. Alencar retoma o recurso já utilizado em outras obras: o pedido ao editor para adicionar à obra informações sobre o desfecho das personagens. Uma espécie de conversa com o editor e por consequência com o leitor que fica em suspense depois do fim do livro. A trama romântica fica em aberto e a vida das personagens segue, enquanto há uma indecisão sobre o destino do casal principal que não

chega ao dito final do romance junto. O enlace de Ricardo e Guida é noticiado na última página e, antes do “fim do fim”, há uma rápida passagem que informa que o casamento dos dois vai acontecer e o consolo dos pretendentes que foram preteridos.

Guida foi apresentada no início do romance como uma jovem caprichosa, mas que em algumas passagens deixa claro “não ser romântica” e não se deixa levar por sentimentos que não pode controlar. Todo esse controle esteve presente, até o momento em que a jovem se apaixona por Ricardo e toda sua faceta de mulher altiva e controlada é deixada de lado. Nos momentos em que se viu diante de uma impossibilidade de cumprimento de suas vontades, a jovem manteve sua faceta externa calma, mas quando adentrou seu espaço íntimo, demonstrou seu desespero. Após confessar a Ricardo que o escolheria como noivo, o jovem conta a história de sua vida e apresenta os motivos pelos quais não está livre para se casar com ela. Em seguida ao episódio, Guida vai para seu quarto e lá, desaba:

Foi ao entrar no seu toucador, que o esto d’alma rompeu, como a onda por muito tempo comprimida. A moça levou as mãos ao seio que arfava a estalar com a ânsia, e caiu sobre o leito, escondendo o rosto nas franhas de cambraia, comprimindo nas almofadas os quebros soluços.

No seu desespero, despedaçou o vestido que a estingia como uma forma de bronze, e arremessou para longe de si os trapos da seda. Sobre as espáduas nuas desdobraram-se as cascatas dos opulentos cabelos negros, com que ela envolveu o colo e os seios, conchegando-se com um gesto pudico. (Alencar, 1998, p.70)

O desespero da personagem contrasta com sua altivez e desprendimentos mostrados ao longo da trama, Guida é apresentada com uma jovem que por vezes se comporta de forma inconsequente e em outros momentos excêntrica, mas nunca como alguém que perde a compostura. Neste ponto, também entram as expectativas sociais, ela que apesar de ser uma jovem que acabou de completar 18 anos, precisa tomar decisões sérias sobre seu futuro porque para os parâmetros da época já é considerada uma mulher adulta.

A relativa liberdade que a personagem possuía por não ter uma família que controla suas decisões, faz com que Guida tenha uma personalidade forte e decidida, mas ao encontrar impedimentos que ela não consegue comprar com seu charme ou seu dinheiro, opera-se uma mudança em seu comportamento. Como seus dotes não são suficientes para casar-se com Ricardo, a moça que não se considera romântica vai praticamente se entregar à melancolia e sofrer por um amor não conquistado, como as mais previsíveis mocinhas dos romances que ela dizia não seguir.

Para Candido, Guida é uma das personagens mais equilibradas de Alencar no sentido de conjugar ao mesmo tempo uma moça que entende as possibilidades que a vida lhe oferece, mas ainda assim nutre o desejo de ser “castamente admirada”. Guida não se torna cínica ou vingativa diante da impossibilidade de se casar com Ricardo. A jovem entende de forma racional os motivos que os separam, sejam os sociais — o casamento prometido à prima Bela — ou os internos de Ricardo, que mesmo depois de livre não se acha digno da jovem por temer que seu amor seja visto ligado ao interesse.

Guida compreende racionalmente todos esses fatores, mas mesmo assim sofre, porém todo seu sofrimento não se tornou motivo para que a jovem tomasse alguma atitude para tentar manipular os fatos a seu favor, mesmo linda e rica não consegue usar nenhum dos seus artifícios para mudar sua situação.

Entre casar-se sem amor ou manipular as situações sociais a seu favor, nenhuma das alternativas agradou a jovem e ela se volta para o seu íntimo e define a olhos vistos. Sua salvação vem do amor de Ricardo, que ela não podia ter por exatamente por ser quem é, ou seja, por não poder comprar sua honra.

Ainda no início da trama, Ricardo declinou o convite para ir à casa de Guida e a jovem entende que sua posição social pode ser o motivo: “– Ele é pobre, pensava ela, muito pobre; há de ser suscetível portanto.” (Alencar, 1998, p.32). Sua riqueza pode ser um motivo para Ricardo ofender-se e isso aumenta a necessidade da jovem em dissipar o mal entendido como fica claro quando a ela se prepara para o encontro do qual o jovem aceita participar

Era preciso não magoar o pudor da pobreza, não irritar as suscetibilidades de um espírito severo, para conciliar sua benevolência e obter sua estima. Bem quisera Guida eliminar em torno dela, da casa, das salas, do jantar, dos convidados, o aparato da riqueza a que estava habituada; mas, não sendo isso possível, desejou ao menos que sua pessoa fosse um protesto contra o luxo que a cercava, e uma delicada fineza ao hóspede esperado. (Alencar, 1998, p.31)

O desejo de fazer com que sua pessoa representasse um protesto à sua própria condição social, intensificou-se ao final do romance, quando Guida levou ao extremo esta necessidade de se punir por uma condição ao qual ela compreendia, mas não podia escapar. Como aponta Bosi, as obras românticas de Alencar possuem um “complexo sacrificial”, na qual o protagonista se imola voluntariamente com o objetivo de alcançar a nobreza de seu espírito. Guida foi salva a tempo pelo amor de Ricardo, mas seu destino seria sucumbir à sua

própria consciência e sacrificar sua vida num excesso de racionalização na qual até os motivos que possui para sofrer são justificados.

Guida se apresenta em equilíbrio entre a arrebatção romântica e a racionalização excessiva, nas quais ela sofre por motivos que compreende perfeitamente. Seu sofrimento a coloca no rol das mocinhas românticas das primeiras obras de Alencar e de seus famosos perfis de mulher, mas seus motivos a colocam mais próxima de Aurélia, porque fazem da jovem uma protagonista que racionalizava suas ações.

4.3 AURÉLIA E A MERCANTILIZAÇÃO DAS RELAÇÕES SOCIAIS

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.
Era rica e formosa.
Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante.
Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da Corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio dos deslumbramentos que produzira o seu fulgor? (Alencar, 2016, p. 21)

A introdução do romance localiza o leitor diante dos pontos principais da história da protagonista: é uma jovem linda, rica, disputada e que, da mesma forma inesperada que passou a fazer parte da sociedade fluminense, deixou-a.

Nas primeiras páginas, já fica evidente o tipo de sociedade na qual Aurélia vive. Como uma moça sozinha, possui uma “mãe de encomenda”, que cumpre apenas uma função social, sem nenhum poder de fato sobre as decisões e a vida da jovem.

O principal evento que se desenrola na trama é apresentado nos momentos iniciais do livro: a necessidade de um casamento para o cumprimento das obrigações sociais impostas às mulheres do período. A beleza de Aurélia é admirada por muitos e seus vários pretendentes são cotados, da forma que eram as pessoas escravizadas do período. Já que o marido era uma necessidade, a jovem debocha da instituição ao afirmar que vai comprar seu marido, fato que realmente acontece quando despende apenas cem contos de reis para possuir Fernando Seixas.

O casamento é uma exigência tão forte na vida das mulheres que mesmo aquelas que não precisavam ascender socialmente e que não dependiam economicamente de um homem precisavam passar por essa obrigação para se mostrarem mulheres decentes, como é o caso de Aurélia. Por ser uma órfã e rica, há um monitoramento constante de seu estado civil e uma disputa sobre qual pretendente ocupará o lugar de marido. O casamento de Aurélia apresenta

uma conjunção de fatores favoráveis para qualquer um de seus pretendentes: a ascensão econômica através de sua fortuna e a ascensão social por sua beleza e importância adquirida na sociedade.

Como afirma Moraes (2004), Alencar coloca as personagens femininas em pé de igualdade com seus pares masculinos. Como as mulheres sempre se apresentam em situação de desvantagem em uma sociedade patriarcal, esse desequilíbrio é compensado pela riqueza conferida às personagens. A riqueza confere certa permissibilidade e ser rica se torna também um valor para essa sociedade que apresenta sua faceta burguesa, na qual a posição econômica também define sua importância nas relações sociais.

Aqui se dá a união de dois elementos que definem a sociedade brasileira do período da escrita de Alencar: sua faceta patriarcal e sua faceta burguesa, que coexistem e são interdependentes. A sociedade de caráter burguês que surge no Brasil se baseia na importação de ideias liberais que aqui convivem com ideias que poderiam ser consideradas incompatíveis com esses novos ideais — a liberdade não se aplica a todas as esferas da sociedade e a todos os seus indivíduos.

No período representado, existia a liberdade econômica para inserir o país no cenário mundial e liberdade política para que o país pudesse se gerir sem interferências externas, mas a liberdade social e a emancipação dos setores sempre explorados da sociedade não aconteceu. Em uma maior proporção, não é feita liberação de trabalhadores escravizados pois estes são as bases da economia e as mulheres continuam subjugadas como forma de controle social — fator que não se restringia à uma faixa específica, mulheres pobres e mulheres ricas precisavam se submeter à faceta patriarcal da mesma sociedade¹³.

Neste plano social, mulheres e homens estão em lugares distintos, praticamente opostos. Nas observações de Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem*, é analisado o papel e o comportamento dos homens urbanos que não são parte da elite econômica ou política, mas também não são escravizados — fazem parte de um setor médio da sociedade que possui homens livres, profissionais liberais, pequenos comerciantes etc, homens que dependem da cultura do favor para sobreviver e transitar nesta sociedade. Para a análise de Aurélia, é relevante ter essa noção pela perspectiva feminina e o que acontecia com uma mulher que estava nessas condições acima citadas.

Na primeira parte do romance — *O Preço* — somos apresentados à versão rica da jovem, a rainha dos salões e partido desejado por aqueles que fazem parte do “mercado” dos

¹³ As contradições que convivem em solo brasileiro já foram abordadas nas partes anteriores deste trabalho.

casamentos da alta sociedade fluminense. Aurélia é apresentada como jovem carismática e caprichosa, com comportamentos que beiram a insolência, mas que são minimizados por causa de seu poder financeiro.

No capítulo seguinte — *Quitação* — o leitor descobre o passado da protagonista e sua vida de sofrimento e pobreza. Aurélia era filha de um homem que não era considerado filho legítimo de um fazendeiro rico, mas, mesmo assim, a vida de sua família era confortável para os padrões da época. O que faltava para o casamento dos pais era o reconhecimento social, tanto da parte da família do pai, quanto da família da mãe de Aurélia, Emília, que, por amor a um homem “fraco”, aceitou viver uma situação de isolamento social.

Após a morte do pai e, em seguida, a morte do irmão mais velho, a mãe de Aurélia expressa suas preocupações em deixar a jovem sozinha sem a tutela de um marido, preocupação que evidencia os arranjos sociais aos quais a jovem estava submetida, já discutidas no início deste capítulo. Para Aurélia, restavam as quatro alternativas que eram comuns para as mulheres que quisessem ter uma vida com uma certa respeitabilidade para os padrões do período: magistério, casamento, solteirice ou convento. Dentre elas, a que era desejo da mãe de Aurélia — o casamento — sobrepôs-se.

Educada dentro dos limites disponíveis para as mulheres, Aurélia também aprende a fazer cálculos complexos ao ajudar o irmão no trabalho de caixeiro de corretor de fundos, para o qual o jovem não tinha capacidade cognitiva de realizar.

A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana. (Alencar, 2016, p. 110)

A insistência da mãe para que a jovem conseguisse um casamento o quanto antes irritava Aurélia que, mesmo contrariada, ficava à janela para atrair pretendentes que passavam pela rua de Santa Tereza. O plano da mãe deu resultado e a beleza da jovem começou a chamar a atenção dos jovens da cidade, que começaram a passar na frente de sua casa para admirá-la. Nesta passagem, entra em cena o tio de Aurélia, o sr. Lemos, que anteriormente havia renegado a irmã por causa de seu casamento, passa a fazer parte da vida de Aurélia com intenções que a jovem ainda desconhecia.

O Lemos que andava sempre metido na roda dos rapazes, veio a saber do aparecimento da bisca da rua de Santa Tereza. Entendeu o árdego velhinho,

que em sua qualidade de tio, cabia-lhe uma certo direito de primazia sobre esse bem de família. (Alencar, 2016, p. 114)

A aproximação do tio não foi uma crise de consciência do irmão que buscava reconciliação familiar. Como bom negociante, o velho viu uma oportunidade vantajosa e decidiu reclamar sua parte deste “bem de família”, na qual a jovem se transformou. Essa primeira mediação de uma relação social apenas por interesse teve um impacto forte e fez parte do caráter de Aurélia, que mesmo sem ter nada monetário a oferecer, tinha valor nas trocas pretendidas pelo tio. Quando ele sugeriu ser o mediador entre Aurélia e alguém que tivesse a vontade de transportá-la ao “seio do luxo e do escândalo”, a jovem se revoltou e cortou relações com o tio.

A sugestão imprópria mostra a diferença entre as oportunidades que mulheres ricas e pobres possuíam na sociedade carioca do final do século XIX. Depois de herdar a fortuna do avô, o casamento se tornou uma espécie de destino óbvio e o tipo de oferta antes feita pelo tia nunca chegaria aos ouvidos da jovem, mas como Aurélia ainda era pobre, o tio não hesitou em fazer uma proposta indecente e lucrativa para ambos.

Após a morte da mãe, Aurélia fica sozinha no mundo e tenta sem sucesso conseguir uma posição como professora, mestra em casa de família e até como costureira. Ficou um tempo com d. Firmina, uma parenta, até que a herança do avô a encontrou. Apesar de já ter conhecimento do avô quando a mãe ficara doente, a jovem lhe escreve e fica sem resposta durante meses, período na qual ela e a mãe ficaram desamparadas.

A morte do avô demora a ser conhecida pela jovem e apenas com a realização dos trâmites de abertura do testamento do avô a jovem é procurada pelo responsável pelo seu inventário¹⁴. No socorro imediato que recebeu dos parentes quando ficou rica, Aurélia entendeu perfeitamente que as relações realmente fortes eram as estabelecidas pelo dinheiro, ou pela expectativa dele.

As experiências que Aurélia teve enquanto pobre vão ser determinantes para o seu comportamento depois de rica e as ideias sobre dinheiro e relações sociais mediadas por ele vão ser um reflexo das privações e humilhações que a jovem passou. Uma vez parte da alta sociedade fluminense, Aurélia choca por atribuir aos pretendentes uma cotação em dinheiro em um dos primeiros momentos em que discute sua situação matrimonial.

¹⁴ Note-se que mesmo sabendo que o avô era rico, a jovem não usa esta informação para conseguir auxílio dos familiares que estão no Rio de Janeiro.

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão.

Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão. (Alencar, 2016, p.23)

Essa atitude da jovem está conectada às experiências do passado — seu conhecimento do cálculo financeiro e a necessidade de um casamento — que fazem com que ela enxergue sua realidade mediada pelas relações mercantis. Ela própria sendo uma pessoa valorizada por causa de sua fortuna entendeu que as aproximações de pretendentes não são desinteressadas, porque ela era vista como um bem a ser adquirido. Ao externar as relações de compra e venda para o seu casamento, a jovem tinha por objetivo rebaixar seus pretendentes ao lugar de mercadoria.

Os eventos mais traumáticos e que dificultam a vida de Aurélia revolvem em torno de suas condições financeiras — desde o casamento dos pais até o desamparo diante da morte da mãe, a jovem entende que as relações sociais são facilitadas ou dificultadas pelo dinheiro. O último evento que define a atitude de desprezo de Aurélia pelo dinheiro é a paixão por Fernando e sua posterior perda para uma noiva mais rica.

Quando ainda se sentava à janela de casa para atrair pretendentes e agradar a mãe com um possível casamento, ela destaca entre os jovens da cidade e dentre eles, a jovem demonstra seu interesse por Fernando, que passa ao lugar de favorito e frequentador de sua casa. Vendo a movimentação da filha em direção ao homem que ama, o único receio da mãe era não ver o casamento da filha antes de morrer.

Quando intima Fernando em relação às suas intenções com a filha, a mãe deixa claro que a corte, sem esperança de casamento, pode acabar prejudicando a vida de Aurélia. Ele poderia ser um obstáculo à felicidade da moça e sossego da mãe, porque ela já possuía outros pretendentes à sua espera. Diante da possibilidade de perder Aurélia para outro, Fernando a pede em casamento, apenas para quebrar o vínculo pouco tempo depois em favor de uma noiva que ofereceu 30 contos de réis.

Ao ser preterida, não são apenas as aspirações românticas que se desfazem, mas toda a admiração que nutre por Fernando. Diante da verdade sobre o fim de seu relacionamento, Aurélia perde as últimas ilusões que possuía sobre o amor e o ser amado.

Recebeu uma carta anônima. Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de 30 contos de réis. Acabando de ler estas palavras levou a mão ao seio, para sustentar o coração que se lhe esvaía. Nunca sentira dor como esta. Sofrera com resignação e indiferença o desdém e o abandono; mas o rebaixamento do homem, a quem amava, era um suplício infundo, de que só podem fazer ideia os que já sentiram apagam-se os lumes d'alma, ficando-lhes a inanidade. (Alencar, 2016, p. 132-133)

Neste ponto começa o conflito que vai se estender por toda a trama. O retorno ao passado no segundo capítulo apresenta ao leitor as razões pelas quais Aurélia tem uma atitude cínica diante da instituição casamento. A posse da fortuna do avô transforma todo esse ressentimento em ação: o dinheiro tornou-se uma ferramenta que é utilizada para manipular pessoas e situações a seu favor.

O duelo entre Aurélia e Fernando ao longo da trama se baseia em três elementos principais: o ressentimento pelo amor perdido no passado; a questão financeira do dote para o casamento e a restituição da dignidade e liberdade de Fernando. A desilusão fez Aurélia ter uma visão prática dos relacionamentos e do casamento nessa sociedade. Enquanto era pobre, o casamento era necessário para que se mantivesse protegida e respeitada pela sociedade, depois de rica a mudança de posição econômica não implicou em mudanças na imposição social do casamento, que se manteve. Mesmo dispondo de sua vida e seu dinheiro, Aurélia ainda estava sujeita às obrigações sociais.

Na noite do casamento, a jovem deixa claro que a compra do marido foi instrumento necessário para suprir a necessidade imposta à ela. Ao expressar que “*precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas*”, mostra que os arranjos feitos para que os dois chegassem até àquela posição foram feitos por e graças ao dinheiro dispensado pela jovem.

Entremos na realidade por mais triste que ela seja, e resigne-se cada um ao que é; eu uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.
 – Vendido! - Exclamou Seixas ferido, dentro d'alma.
 – Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (Alencar, 2016 p. 98)

Na matemática matrimonial do romance estão os seguintes arranjos: após cancelar o casamento com Aurélia, Fernando aceita o casamento com Adelaide por um dote de trinta contos. Aurélia sabe que Adelaide ama Torquato Ribeiro, seu amigo que sempre esteve

disposto a ajudá-la enquanto a jovem era pobre. Aurélia, com cinquenta contos de réis, consegue viabilizar o casamento do amigo e com mais cem contos compra o marido que deseja, ao dispensá-lo do casamento com Adelaide. Os cem contos prometidos a Fernando são divididos em duas parcelas: o jovem pede vinte contos para pagar o dote da irmã e os oitenta restantes aceita receber na noite do casamento — é importante destacar que o jovem faz todo este acordo sem saber quem é a noiva.

Toda essa manipulação e conseqüente alcance do objetivo inicial deixam Aurélia ainda mais certa da corrupção do caráter de Fernando pelo dinheiro, já que o jovem aceitara se casar com uma mulher desconhecida e ainda pede um adiantamento do dote. Os motivos de Fernando possuem uma lógica interna própria e se justificam porque o jovem acredita ter um motivo válido para ter se vendido.

A atitude de Fernando diante do teste que lhe aplica Aurélia e sua conseqüente falha servem como confirmação para o fato que a jovem já imaginava: o caráter de seu amado havia sido totalmente corrompido: "Entretanto ainda eu afagava uma esperança. Se ele recusa nobremente a proposta aviltante, eu irei lançar-me a seus pés. Suplicar-lhe-ei que aceite minha riqueza, que a dissipe se quiser; consinta-me que o ame. Essa última consolação o senhor a arrebatou. Que me restava?" (Alencar, 2016, p. 148).

Aurélia recebeu o melhor e o pior dos dois mundos nos quais transitou, amou, decepcionou-se e foi abandonada por todos enquanto era pobre; e uma vez milionária, viu os interesses que o dinheiro provoca nas pessoas. O fato de ter aprendido com o mundo a sua crueldade fez dela uma mulher impassível e com uma convicção muito forte. Mesmo sendo bonita, a jovem estava ciente de que o maior peso da balança a seu favor não era sua forma graciosa, mas a vultosa herança deixada por seu avô. E mesmo quando d. Firmina relembra o fato de que a jovem possui atributos que são atrativos para qualquer pessoa, a jovem respondeu colocando o fator monetário acima de seus *dotes*

– Entendo o que você quer dizer; o dinheiro faz do feio bonito, e dá tudo, até saúde. Mas repare bem, os seus maiores admiradores são justamente aqueles que não podem pretender sua riqueza; uns casados, outros já velhos...

– Quando pela primeira vez fumaram perto da senhora, não sentiu alguma coisa, um atordoamento?... Pois o ouro tem uma fumaça invisível, que embriaga ainda mais do que a do charuto de Havana, e até mesmo do que esse nojento cigarro de papel, com que os rapazes de hoje se incenseiam. Toda essa gente que rodeia um velho ricaço, ministros, senadores e fidalgos, de certo não espera casar-se com a burra do sujeito; mas sofre a atração do dinheiro. (Alencar, 2016 p. 28)

O último elemento tem relação direta com os dois anteriores: a recuperação do caráter de Fernando. Esse “resgate” como o próprio título do capítulo apresenta é um retorno ao passado dos dois personagens, que experimentaram um amor verdadeiro antes de as condições materiais mudarem e terem colocado Aurélia em posição superior à do marido.

Lembrado constantemente que foi comprado e que se casou por dinheiro e não por amor, o caráter de Fernando está em transformação para que ele se eleve à altura do amor e da pessoa de Aurélia.

O tom cínico da jovem em relação aos mercado de casamentos era símbolo de sua superioridade, isso seria um sinal do forte caráter da jovem que, mesmo rica, não altera seus valores e não deixa que ele se corrompam diante de uma sociedade que coisifica e mercantiliza todas as coisas. Essa superioridade de Aurélia se tornou uma obstinação, porque a todo custo a jovem tenta provar que o homem com quem se casou não era digno de seu amor, justamente, porque havia sido corrompido pela sociedade fluminense. No entanto, provar que a jovem estava errada e que seu amor é verdadeiro se torna também o motivo pelo qual a regeneração de Fernando acontece.

A obra de Alencar traz para o centro da trama o dinheiro como mediador das relações sociais. Seja pela falta ou pela abundância, a vida de Aurélia e suas decisões são consequências da mercantilização dessas relações. Mesmo naqueles momentos que os sentimentos geram ações desinteressadas, logo em seguida, as preocupações com o dinheiro mudam as situações. Um exemplo dessa mudança é quando Fernando e Aurélia se apaixonam: a ação é totalmente desinteressada do ponto de vista monetário, mas quando a realidade se impõe, a mãe pontua suas preocupações com a sobrevivência da filha e o jovem muda sua postura ao se ver como um impedimento para o casamento de Aurélia com alguém mais rico. O jovem até esboça uma tentativa de postergar o compromisso com Aurélia, apresentando sua carreira de funcionário público ainda em ascensão como uma garantia para o casamento, fato que não é aceito pela mãe, a quem o jovem não consegue convencer com suas promessas e boas intenções.

Ao mesmo tempo em que Fernando é um jovem pobre que procura no serviço público uma forma de ascensão, sua falta de responsabilidade com o dinheiro também o coloca em uma situação na qual não pode assumir um compromisso com a jovem, porque para viver a vida da Corte, compromete todos os recursos da família. Fernando vê todas as portas se fechando diante de si. Com o casamento da irmã e a necessidade de reaver o dinheiro que a família lhe confiou, a administração se tornou os motivos principais para que ele embarcasse no negócio proposto por Lemos, o tio de Aurélia.

O dinheiro também foi responsável por uma certa condescendência com as atitudes incomuns de Aurélia: ser rica lhe fez ter as excentricidades toleradas, mesmo diante de críticas ou reclamações. As atitudes consideradas incomuns eram vistas apenas como um capricho de uma menina rica. Suas próprias experiências sociais a fazem ter noção de que aos ricos tudo é permitido e ela sabe que não sofrerá consequências tão pesadas pelas suas atitudes. Ver a riqueza pelo prisma da pobreza operou mudanças profundas, não em seu caráter, mas em sua atitude.

A riqueza, que lhe sobreveio inesperada, erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio, operou em Aurélia rápida transformação; não foi porém no caráter, nem nos sentimentos que se deu a revolução; estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude, se assim nos podemos exprimir, dessa alma perante a sociedade. (Alencar, 2016, p. 143)

Para Aurélia, o dinheiro do avô se tornara uma ferramenta, mas isso não melhorou sua vida nos anseios principais da jovem. Materialmente, todas as suas necessidades são supridas, mas, sentimentalmente, o dinheiro se tornou um instrumento para punir os outros, ao mesmo tempo em que não a deixou ileso: o dinheiro não corrompeu seu caráter, mas a jovem sofreu diante da corrupção que ele causa, principalmente na concepção que ela tinha sobre Fernando.

O comportamento do casal de protagonistas possui dimensões diferentes quando se analisa o que cada um mostra em sociedade e o que faz em particular. Nos eventos públicos, ambos são felizes e apaixonados, mas em particular são distantes e convivem apenas para não levantarem suspeitas daqueles que trabalham na casa. Um exemplo desse comportamento duplo é visto num episódio no qual Aurélia demonstra irritação diante de uma atitude do marido que vira alvo de comentários entre os trabalhadores escravizados de sua casa.

Ordenava ela à mucama que distribuísse pelas outras uns enfeites e vestidos já usados.

– Sinhá é muito desperdiçada!– observou a mucama, com a liberdade que as escravas prediletas costumam tomar. – Não sabe poupar como senhor que traz tudo fechado, até o sabonete!

– Não tens que ver, nem tu nem as outras, com o que faz teu senhor! – atalhou Aurélia com severidade.

Bem ímpetos sentiu a moça de interrogar a mucama; mas resistiu a esse desejo veemente para conservar o decoro de sua posição e não abaixar-se até à familiaridade com a criadagem.

Despediu a rapariga: mas resolveu verificar por si o que teria valido a Seixas essa reputação de avaro, que lhe conferira a opinião pública da cozinha e da cocheira. (Alencar, 2016, p. 183 - 184).

Quando a jovem repreende o marido, ela o faz com base na sua representação social diante do mundo exterior. Apesar de saber que o mundo é corrompido e que seus valores estão distorcidos, a jovem não quer ser motivo de ridicularização, neste caso vinda do ponto mais da escala social que não sofreu mudanças no período — os trabalhadores escravizados.

As atitudes de Aurélia mostram que o dinheiro, visto como uma ferramenta a seu dispor, continuou lhe causando problemas: ele é responsável pela concessão de seus desejos, mas isso não quer dizer que a forma foi a que a jovem esperava. Ela conseguiu se casar com Fernando algo que queria antes de ter dinheiro — mas recebeu um homem corrompido por uma sociedade que valoriza as relações monetárias em detrimento às relações sociais.

Apesar de ter episódios de atitudes destemperadas e de violenta emoção, a jovem conseguiu manter sua racionalidade por grande parte do romance, resistindo aos impulsos de ficar com o homem que amava. Aurélia racionalizava de forma fria seu plano para a redenção de Fernando e durante onze meses sustentou um casamento de aparências, um “divórcio moral”, nos qual os noivos estavam separados pelo fator que os unia — o casamento.

Nos meses em que passaram juntos, o distanciamento entre os dois mostrou a necessidade da protagonista em se manter casta diante de seus sentimentos pelo marido — sentimentos esses que não podiam ser consumados, enquanto Fernando não fosse digno de seu amor. Ao fazer a proposta do casamento sem identificação, Aurélia estava na verdade fazendo um teste do caráter de Fernando, caso ele não aceitasse a proposta, a jovem o buscaria e revelaria a verdade, nem que tivesse que se humilhar diante do pretendente. Como o jovem aceitou mais rápido do que ela esperava, e ainda pediu um adiantamento do dote, Aurélia se escandalizou e percebeu que o homem decente pelo qual havia se apaixonado era só uma lembrança de tempos mais simples.

A postura de Fernando também muda durante o período em que fica casado com Aurélia, o período do enlace entre os dois vai ser quando seu caráter é reformado totalmente. Casado com uma mulher rica, o jovem poderia desfrutar das vantagens que seu casamento teria a lhe oferecer. Entretanto, Fernando preferiu valorizar seu trabalho na repartição, ao mesmo tempo em que buscava maneiras de recuperar o dinheiro recebido de Aurélia.

Ainda que seja louvável a vontade de Fernando de se regenerar, é importante observar que as facilidades que a vida com Aurélia lhe trazem permitiam que o jovem conseguisse seguir uma vida de recusas e economias. Todas as suas necessidades básicas eram cobertas pela riqueza de Aurélia, mas mesmo assim ele decidiu despender o mínimo necessário para sobreviver sem desagradar a esposa, que fazia exigências quanto aos modos do marido.

A sorte de Fernando mudou diante do retorno de um investimento que ele havia feito antes de assumir seu primeiro compromisso — quase dois anos, se contarmos o tempo que ficou casado com Aurélia e o ano que passou em Recife para evitar o rápido casamento com Adelaide. O dinheiro em volume considerável permitiu com que Fernando finalmente quitasse sua dívida e pudesse ser liberado do compromisso com Aurélia.

Quando Fernando restituiu o valor usado para comprá-lo, a primeira atitude de Aurélia foi refazer os cálculos e confirmar os juros da quantia paga. Com o valor correto confirmado, a jovem ofereceu alternativas para que o desgaste social do desenlace não fosse tão grande e estabeleceu os termos pelos quais os dois estão separados: “— O passado está extinto. Estes 11 meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é mais meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?” (Alencar, 2016, p. 289)

O final do romance, criticado por seu caráter excessivamente romântico e açucarado, é revelador das atitudes mais racionais de Aurélia: a jovem calculou os juros e definiu os termos do divórcio. Em seguida, Aurélia se lançou aos pés do marido e implorou que ele a aceitasse de volta. Surpreso com a situação, Fernando hesitou em ceder aos encantos da jovem e relembra que o maior obstáculo para a felicidade dos dois era sua própria fortuna. Neste momento, Aurélia revelou seu testamento feito ainda na noite de núpcias, uma decisão tomada quase um ano antes que deixa todo seu dinheiro para o marido, atitude calculada pela jovem e que era um exemplo da esperança que possuía do resgate — agora não financeiro — mas da alma de Fernando.

A esperança de Aurélia em regenerar Fernando pode ser considerada uma atitude excessivamente romântica, mas a sua execução longa e cheia de momentos que beiram o sadismo, mostram que Aurélia possui uma complexidade maior do que as jovens que a precederam nos romances alencarianos. Já na primeira parte a jovem anuncia sua intenção de tomar a via da penitência, de forma jocosa, ao afirmar para d. Frimina que decidira ser freira, a jovem antecipa uma de suas atitudes principais ao longo do romance:

- Resolvi ser freira!
- Está bom!
- Mas o meu convento há de ser este mesmo mundo em que vivemos, que nenhum outro teria mais penitências e mortificações para mim. (Alencar, 2016 p. 32)

A retomada do caráter de Fernando aconteceu depois de longos onze meses de penitência e castidade. O casal se apresentava unido e apaixonado pela sociedade, mas internamente travavam batalhas diárias e controlavam suas paixões internas como forma de controlarem também os sentimentos conflitantes que sentiam um pelo outro. Para que ambos pudessem ficar juntos, era necessário expurgar os sentimentos de raiva e desprezo que afloraram na sua relação recente.

O casamento, instituição valorizada pela sociedade, tornou-se o espaço de afastamento e desunião entre os protagonistas. A crítica alencariana é vista aqui à instituição social que aceitava de bom grado um casal tradicional, mesmo que ambos não apresentassem sentimentos verdadeiros.

Assim como na obra que o sucede, o autor deixa o desfecho e a confirmação da união conjugal para a última página do livro, o que causa em seu leitor uma aura de suspense. Depois de todos os embates de Aurélia e Fernando, o leitor chega à última parte do romance, conformado com a dissolução do casamento porque todo o percurso que leva ao seu fim é permeado por decisões racionais e com um respaldo maior na realidade dos casamentos e relacionamentos da época.

Apesar do resgate romântico que a própria obra proporciona ao leitor, a ausência das duas últimas frases, no caso de *Senhora*, não diminuiria toda a complexidade do romance, ponto que se enxerga uma tendência à escrita mais realista, que traz as dores do mundo para o centro da vida das personagens. O final açucarado do romance traz a obra para o universo romântico tradicional de Alencar, de acordo com o gosto de seu público leitor.

4.4 COMPARAÇÕES E ANTECIPAÇÕES NA ESCRITA DE GUIDA EM RELAÇÃO À AURÉLIA

As personagens femininas de José de Alencar estão dispostas em um sistema maior de escrita, em uma complementaridade que abrange todos seus romances e a construção das mulheres, que Alencar escolhe para ser o centro de sua narrativa. O universo alencariano é permeado por jovens fortes, emotivas e que oscilam entre paixões intensas e cálculos racionais das emoções. Ao analisar essas mulheres, deparamo-nos com elementos comuns a todas e avanços e recuos em suas atitudes.

As mulheres alencarianas são complementares entre si e possuem elementos que antecipam mulheres representadas em períodos diferentes da escrita do autor. São mulheres que estão ao mesmo tempo à frente e inseridas em seu tempo. Para este trabalho, seria

impossível analisar todas as personagens femininas, todas as suas características comuns e seus pontos de afastamento e aproximação, desta maneira, o recorte precisou ser feito para analisar duas personagens dentro de suas perspectivas.

Inicialmente, é necessário ter cautela para não cair em uma abordagem apenas evolucionista e que coloca em uma balança elementos que sobram em uma personagem e faltam em outra. O entendimento para este trabalho é de uma abordagem que observa avanços no sentido de complementaridade, ou seja, é ver a solução de possíveis problemas da escrita de Alencar acontecendo ao longo do seu processo produtivo, ao se enxergar sua obra como um grande tecido que se remenda e se renova em cada novo escrito.

Cronologicamente, Alencar escreve primeiro *Guida* (1872) e, em seguida, *Aurélia* (1875), com outras mulheres importantes entre suas obras, com elementos e complexidades diferentes, cada uma à sua maneira, colaborando para a construção de um dos principais temas abordados por Alencar: o amor, a partir das personagens femininas. Não necessariamente o autor assumiu uma perspectiva feminina, mas apresentou, por uma presença feminina, para além do objeto de desejo ou elemento passivo na ação, como mulheres que possuem papel central na narrativa, sendo seu fio condutor e também as que ditam seu ritmo e direção.

Em sua complementaridade, *Aurélia* e *Guida* se antecipam e se desenvolvem cada uma em sua jornada, ao mesmo tempo em que dialogam e se complementam. Para esta seção, serão analisados alguns elementos comuns às duas personagens.

4.4.1 A beleza

Lugar comum na obra de Alencar, a posição feminina está atrelada aos julgamentos daqueles que são seus espectadores: a beleza das mulheres é sempre mediada por valores masculinos. Alencar não descreve suas heroínas no vazio, ou apenas com o foco em seus atributos físicos mais latentes — sempre há um paralelo, citação ou comparação aos elementos que circundam a personagem. A mulher não é apenas uma mulher bonita em si, é da mesma forma que o cenário que a cerca, majestosa e opulenta, seja no meio de um floresta de árvores frondosas e flores douradas ou em uma saleta com decoração equivalente a pequenas fortunas.

A primeira aparição de *Guida* se dá nos moldes da descrição de uma pintura, Alencar começa sua descrição a partir das bordas do cenário, dos elementos naturais que emolduram a pálida jovem, a qual não dedica tantos adjetivos para logo partir novamente para a descrição

dos elementos que a cercam: descreve sua vestimenta e como suas roupas fazem a mediação da jovem com os outros elementos da cena, descreve seu cavalo e sua função de pedestal para a verdadeira obra de arte que carrega.

A descrição de Guida é feita em uma sequência na qual o autor narra as dificuldades de Ricardo — e como a falta de dinheiro o faz quase perder sua sanidade — já que o jovem conversa e beija uma flor que o lembra o ouro que tanto necessita para sobreviver na Corte e para firmar os compromissos que deixa em sua terra natal. A jovem aparece como o contraste final à toda a pobreza do jovem, das luvas ao cavalo, toda a cena de Guida é mais rica que a de Ricardo e sua posição inferior fica mais evidente diante da reação da jovem que acha graça de toda a situação.

A primeira linha sobre Aurélia já a coloca no centro de toda a beleza a ser apresentada no livro, a rainha dos salões não conhece nenhuma outra que possa disputar o local central tamanha sua beleza. No entanto, como aponta Ribeiro (1996), a descrição de Alencar quase não contempla o período em que Aurélia era pobre. A riqueza virou um catalisador de sua beleza, provavelmente porque, enquanto pobre, não era possível para Alencar fazer descrições de Aurélia em comparação com seu ambiente de origem: não existiam móveis delicados e roupas dos mais diversos tecidos para acompanhar a beleza da jovem.

Nos momentos finais de sua trajetória, Guida se deparou com um problema que nenhum de seus atributos podia resolver. Sem o amor de Ricardo, a jovem definha e murcha como uma flor, não mais em um cenário opulento e cheio de elementos naturais de grandeza comparável, a jovem agora tornou-se um elemento frágil suscetível às menores intempéries. Diferentemente de Aurélia, Guida perde seus atributos físicos — ainda que momentaneamente — enquanto sua fortuna permanecia inalterada. Não há vínculo entre as duas na descrição de Alencar — elemento que será diferente na descrição de Aurélia: a descrição de sua beleza apenas encontra paralelo na riqueza, o que nos faz entender a insegurança da jovem quanto ao interesse das pessoas ao seu redor, pois apesar de ter ciência do poder de sua beleza, a jovem sabe que o poder do dinheiro que possui sempre vai ser superior.

Aqui, podemos ver um primeiro ponto no qual o autor aprimora a separação das fases da personagem, refletindo em sua narrativa o comportamento daqueles que a cercavam. Enquanto para Guida a riqueza é um complemento à sua beleza, em *Senhora* a riqueza é apresentada como um catalisador da beleza de Aurélia, a jovem era bela antes, mas sua beleza também não era o suficiente para lhe garantir uma vida sem problemas ou um bom casamento.

4.4.2 Riqueza e poder

A opulência apresenta-se em praticamente todos os elementos e desdobramentos das duas obras. *Sonhos d'Ouro* apresenta de forma bem explícita o poder da riqueza, já *Senhora* possui um significado que ressalta a relação de posse entre as personagens. Em *Senhora*, a protagonista se apresenta não como a esposa ou mulher de certa idade, mas sim a proprietária — Aurélia deixa claro que sua relação com Fernando é de compra e o jovem em retorno assume seu lugar de cativo obediente.

Dinheiro e beleza são lados de uma mesma moeda, mas que, em *Senhora*, o primeiro recebe um peso maior e passa a ser o fator determinante dos outros elementos da trama. Enquanto Guida precisa escolher seus pretendentes, compreendendo que o orgulho pode ser um impedimento diante de sua fortuna, Aurélia está certa de que não há orgulho suficiente que impeça alguém de receber as facilidades que o dinheiro proporciona — situação que a jovem consegue comprovar ao comprar um marido e colocar preço na dignidade de Fernando.

A mercantilização das relações sociais apareceu em *Sonhos d'Ouro* e em outras obras de Alencar, no entanto, não foi a protagonista que tomou a frente das negociações sobre seu futuro — função que foi deixada para o pai. Aurélia é construída por Alencar sem essa mediação entre o seu dinheiro e os interesses dos pretendentes, é ela quem escolhe e quem paga pelo noivo, situações normalmente exercidas pelos homens da família de forma reservada, para exatamente não ferir o orgulho dos pretendentes com a oferta de dinheiro.

O dinheiro era um fator presente em *Sonhos d'Ouro*, mas não era o elemento que definia inicialmente o peso das escolhas e relações. A geração anterior à de Guida viu a riqueza florescer e consolidar-se de forma rápida mas não inesperada, já que era fruto do trabalho duro do pai. Já a fortuna de Aurélia surgiu de surpresa, após muitos anos de pobreza e pela qual a jovem não precisou trabalhar porque, uma vez herdeira, assume apenas a posição de administradora de seus recursos.

Apesar de Ricardo desde cedo apresentar suas dificuldades financeiras, isso não o impede de estar com Guida em papel de igualdade. Como afirma Vera Lúcia de Moraes (2004), o dinheiro nivelou os protagonistas e colocou a mulher em papel de igualdade com os homens que a cercam — uma igualdade “comprada” que fez com que Ricardo não tivesse nenhuma vantagem sobre a protagonista, porque na verdade era Guida quem poderia perder status ao se relacionar com um homem pobre, mas isso era algo que a sociedade movida pelo dinheiro poderia compreender, já a situação de Ricardo se tornaria insustentável caso houvesse a menor desconfiança de que o jovem se casou apenas por interesse. No fundo, a

honra de Ricardo era mais valiosa que o dinheiro de Guida e a preocupação do jovem em manter sua dignidade quase fez com que o casal não terminasse junto.

Ao longo da trama de *Sonhos d'Ouro*, o dinheiro apresenta sua importância pendendo para o lado de Guida, mas que mesmo podendo usar o dinheiro e influência do pai a seu favor, chega em um momento no qual se vê de mãos atadas, já que respeita arranjos anteriores e não pode simplesmente comprar Ricardo para si. Já em *Senhora*, Alencar elimina essa preocupação por parte do protagonista. No primeiro capítulo, o leitor acompanha os desdobramentos das estratégias de Aurélia, não só para comprar seu noivo com o dote, mas também o uso de seus recursos para dissolver o compromisso anterior de Fernando.

Na sociedade apresentada por Alencar, a palavra de um homem vale o quanto se pode pagar por ele. O autor trouxe para centro da trama a degeneração da honra de Fernando e também da sociedade que, apesar de valorizar a palavra de um homem, não se escandalizava com os arranjos de compra e venda protagonizados por Fernando, que não só trocou de noiva duas vezes, mas aceitou o casamento com uma mais rica. Após o casamento com Aurélia, Fernando continuou com vantagens sociais, como emprego na repartição e assumiu seu papel de bom marido, o que o faz passar incólume por qualquer consequência social.

- Ora! Romantismo!... - dizia Lísia com um muxoxo, e acrescentou para Adelaide: - Acredita no desmaio?
- Pensa que foi fingimento?
- Requebros com o marido. Queria que ele a carregasse no meio da sala e à vista de todos. Gosta de mostrar que Seixas a adora e derrete-se por ela! Pudera não! Uma boneca de mil contos!... (Alencar, 2016. p. 255 -6)

4.4.3 Família e relações sociais

Uma outra ruptura de estrutura evidente entre os dois romances é o tecido familiar que cerca suas personagens principais. Guida cresceu em uma família estruturada, rica e com um pai que assumia o tradicional papel do *pater familias*, responsável por zelar pelo patrimônio e estabelecer relações sociais — apesar de ocupar o papel de chefe da casa e da família, o pai de Guida foi caracterizado por Alencar de uma forma mais flexível. O trato mais suave com a filha e a esposa faz com que ambas possam exercer uma liberdade mais frequente em relação ao convívio social. O pai apresentou para a jovem a possibilidade de escolha do próprio pretendente e não fazia objeções aos encontros sociais realizados em sua casa, parte que, apesar de lhe trazer vantagens financeiras, é para a qual possuía menos talento.

Guida, também possuía a figura de uma tutora, responsável por sua educação, mas também pelo controle de seu comportamento quando os pais não estão lhe fazendo companhia. A figura de Msr. Trowsky ocupa um lugar de cuidado e orientação, mas que na relação com Guida apresentava um caráter também fraternal e de concessões para as vontades da jovem. A senhora inglesa, em alguns momentos, se escandalizava com as atitudes da jovem ou com comportamentos tipicamente brasileiros, mas eles não passavam de pequenos comentários e reprovações que não surtiam efeitos práticos ou de censura nas ações de Guida.

Para a construção da família de Aurélia, Alencar baseia sua trajetória no sofrimento — o casamento de seus pais acontece sem a bênção das famílias e sem valor ou reconhecimento social. O casal passou boa parte de sua vida conjugal de forma isolada de outros membros da família, apesar de terem passado por todos os ritos do casamento. Por não terem a aprovação da família de Emília e pelo total desconhecimento das bodas pelo pai de Pedro, o casamento dos dois não era válido socialmente. Outra questão que se soma ao casamento dos pais de Aurélia, é a de que seu pai era filho natural e não considerado legítimo. Apesar de conviver e obedecer ao pai, a qualquer momento, Pedro poderia perder sua proteção e deixar a família desamparada.

O avô de Aurélia ocupava esse lugar do *pater familias* tradicional, um homem que interferia nas vidas de todos os seus descendentes e concentrava poder em suas mãos. A falta de coragem do pai de Aurélia em revelar o casamento na Corte, e até o nascimento dos filhos, se estendeu até o fim da vida de Pedro, que morreu antes de conseguir revelar ao pai a família que criara.

Por anos a mãe de Aurélia se comportou como uma mulher que aceitou uma situação socialmente indigna, apenas por amor ao marido e aos filhos que dependiam do segredo do pai. Aurélia nasce do casamento de um homem fraco e uma mulher conformada, recaindo sobre a jovem a necessidade de assumir papéis de liderança, anos antes de ser alçada ao papel de herdeira.

Não é o dinheiro que faz de Aurélia independente, mas suas experiências familiares que fazem com que a jovem desde cedo precise lidar com o desamparo no seio familiar. A morte de todos os familiares fez com que à luz da sociedade a jovem perdesse as figuras de referência às quais devia obediência.

A vultosa herança do avô potencializa a beleza de Aurélia, da mesma forma que sua independência. Seus recursos lhe trouxeram permissões sociais que normalmente não fariam parte da vida das mulheres de seu tempo. Enquanto a independência de Aurélia é total, a de Guida ainda é relativa: apesar de ter o poder de influenciar o pai e suas decisões, a jovem

ainda está inserida em um sistema de obediência e respeito à figura paterna. Ainda assim, já é possível ver um afrouxamento nas relações familiares que, em *Senhora*, passam a ser praticamente inexistentes.

As figuras familiares de Aurélia são apenas elementos que ocupam os lugares dos indivíduos originais. Ao ficar órfã, a jovem é remediada com uma parente distante que aceita ficar responsável pelos seus cuidados. Ao atender aos apelos do Dr. Torquato Ribeiro, d. Firmina aceita vir em socorro de Aurélia. Logo após a revelação da herança do avô, o tio Lemos rapidamente trabalhou para ser nomeado guardião legal da jovem, já que isso implicava também ser o administrador de sua fortuna. Inicialmente, esse fato desagradou Aurélia, mas a jovem vê no interesse de Lemos uma possibilidade de controlar o tutor, já que a ofensa que ele lhe fez no passado com uma proposta indecente deixa a jovem em uma situação de vantagem e controle em relação ao tio.

Dinheiro e permissões familiares não são suficientes para que Guida realize sua vontade porque ela esbarrou na solidez do caráter de Ricardo, que não podia ignorar aos seus compromissos anteriores e também não queria que houvesse nenhuma mácula nas suas intenções totalmente desprovidas do interesse financeiro. Ricardo precisava demais do dinheiro de Guida, mas nunca iria sucumbir a ele e à riqueza da jovem. Fernando por sua vez, era um jovem inconsequente e de caráter relativo, suas ações eram justificadas pela sua necessidade, o jovem se vendeu mais de uma vez por dotes que eram as ferramentas para sua estabilidade financeira.

O orgulho de Fernando é precificado e por cem contos de réis ele o coloca a dispor dos caprichos de Aurélia, que vai fazer questão de fazer valer cada centavo desta transação financeira. As permissões que Aurélia possuía acabam se estendendo a Fernando e o jovem não precisa justificar suas atitudes, mesmo aquelas que são reprováveis e nada dignas de um cavalheiro.

Ainda que de forma relativa, em Guida, todas as suas permissões para realizar seus caprichos aconteciam porque as consequências de suas atitudes eram filtradas pela quantidade de dinheiro que sua família possuía, fator que será maximizado por Alencar na figura de Aurélia: todas as vontades e caprichos da jovem são vistos apenas como parte de uma personalidade excêntrica, comportamento que oriundo de pessoas das classes econômicas mais baixas seria totalmente reprovável e praticamente impossível de acontecer.

4.5 PERFIL DE MULHER: GUIDA E AURÉLIA EM UMA VISÃO COMPLEMENTAR

Entre os escritos de *Sonhos d'Ouro* e de *Senhora* se passam três anos. Alencar já era um escritor consagrado e que havia mapeado toda a realidade brasileira do século XIX com suas obras. Em *Senhora*, o autor se apresenta no auge de sua produção retornando ao tema que trabalha com mais propriedade: a vida das mulheres urbanas¹⁵ da sociedade fluminense.

Apesar da distância no tempo, é possível ver em *Senhora* o desenvolvimento mais profundo dos temas trabalhados em *Sonhos d'Ouro*. Ao associar as obras urbanas de Alencar à consagrada relação entre os “perfis de mulher” é possível perceber que entre *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* existe um salto de complexidade que, ao mesmo tempo, recupera temas já trabalhados. Em contraste, essas três obras são conectadas por comentários do autor que liga as duas primeiras mais diretamente e na terceira faz uma breve referências à obra que lhe é anterior — as três obras compartilham o mesmo mundo em situações distintas — *Lucíola* e *Diva* estão ligadas pelo personagem de Paulo, que conta sua história e, em seguida, recebe o relato de Augusto, que se casa com a protagonista. Aurélia é leitora de *Diva* e faz uma crítica à Emília, colocando em evidência sua própria situação. Das três obras, a última é a que apresenta mais elementos diversos, sendo considerada por vários autores uma obra de transição da escrita romântica de Alencar para uma escrita que começa a incorporar elementos realistas.

Sonhos d'Ouro fica injustamente apagado nesta relação entre as obras, é um ‘perfil de mulher’ que também apresenta as mesmas angústias e problemas já vistos anteriormente e aprofundados posteriormente. Em *Sonhos d'Ouro*, a questão financeira começa a ganhar um lugar de destaque e fica clara sua importância para o desenrolar dos eventos da trama, que se aprofundam para em *Senhora*, ocuparem o lugar principal.

Como já afirmado por Candido, Guida apresenta-se como a personagem mais equilibrada de Alencar, visto neste trabalho que seu equilíbrio se deu, não pela quantidade de suas características, mas pela capacidade de Alencar de levar sua personagem aos extremos nos quais trabalha, enquanto mantém suas atitudes coesas e passíveis de explicação. Guida apresenta momentos de cálculo racional, quando, por exemplo, entende os motivos de Ricardo para a recusa do casamento, no qual um compromisso anterior se sobrepõe exatamente à sua vontade e seus caprichos. No entanto, a resignação diante da situação e a impossibilidade da mudança arrastaram a jovem para um comportamento melancólico e autodestrutivo, num sacrifício ritual diante da impossibilidade de viver sua história com Ricardo.

¹⁵ Apesar de a história de *Sonhos d'Ouro* se desenrolar fora do Rio de Janeiro, a cidade é presença constante porque é onde se desenrolam os acordos financeiros que permeiam a trama na floresta da Tijuca. Os eventos sociais que acontecem na casa de Guida são uma reprodução em escala menor dos costumes praticados nos eventos da Corte.

A solução encontrada por Guida, na verdade, é uma saída extrema, uma entrega ao destino que lhe espera sem hesitar, como Haroldo de Campos chama a atenção, as obras alencarianas apresentam mulheres que não simplesmente morrem de amor, mas se oferecem em sacrifício por ele. Caso Ricardo não tivesse encontrado a moça e visto o seu estado de saúde, provavelmente um final trágico aguardava a protagonista, fato que não é novidade nos escritos de Alencar.

Por outro lado, Aurélia não respeitava acordos que foram feitos antes de seu casamento e seu sofrimento e sacrifícios possuem um limite, a jovem também compartilhava de impossibilidades e limites aos seus caprichos, mas, no seu caso, a resignação aparece apenas depois de todas as tentativas de mudança de cenário. Aurélia comprou seu marido, estabeleceu uma convivência íntima que a afastava de Fernando numa tentativa de purificá-lo e retomar sua dignidade. Neste ponto, o sacrifício da protagonista é projetado em seu par, não mais vivido por ela. Não é Aurélia que sofre, é ela quem impõe o sofrimento a Fernando, mas a consequência desta empreitada ironicamente também lhe causa dor — mas não a sua própria imolação.

Ao se deparar com a impossibilidade de um casamento feliz, a jovem assume um tom prático: oferece o divórcio ao marido com opções de “saídas” para os possíveis desconfortos sociais que podem ser encontrados pelos dois. O fim do casamento se torna apenas uma formalidade melancólica diante dos meses em que os dois passaram afastados. No entanto, a saúde e vida de Aurélia saíam intactas, caso a redenção de Fernando não acontecesse logo em seguida.

5 O LUGAR DAS IDEIAS DE SCHWARZ E ALENCAR

A oportunidade de ler um autor na sua totalidade de escritos proporciona a quem pesquisa sua obra as vantagens de se trabalhar com um *corpus* fechado e que não sofrerá mais alterações oriundas das mudanças e experimentações daquele que está sendo analisado. A desvantagem reside essencialmente na impossibilidade de um diálogo ativo com o objeto de suas análises e a inserção de respostas às suas intervenções e possíveis mudanças.

Os estudos sobre as obras alencarianas vistas aqui se assemelham aos objetivos de Schwarz ao analisar as obras machadianas: analisar seu impacto na produção literária de seu período, o legado para as gerações posteriores e os processos internos e de diálogo entre os escritos do mesmo autor.

Ao mesmo tempo em que sua metodologia foi aplicada às obras de Alencar, a leitura da crítica de Roberto Schwarz também proporcionou um trabalho de investigação de um autor ao longo de seus escritos, na tentativa de procurar momentos de mudança de ponto de vista e de novas inflexões sobre temas já tratados anteriormente.

No primeiro capítulo deste trabalho, a discussão se dá praticamente em oposição a uma abordagem superficial sobre as obras de Alencar e a uma categorização do Liberalismo praticado no Brasil como defeituosa em sua implementação. A lacuna a se preencher no trabalho de Schwarz era a discussão sobre o tom do autor no entendimento da influência de Alencar sobre as obras de Machado de Assis, que foi diminuído em sua complexidade para se exaltar a produção machadiana. O principal ponto de divergência com o autor reside na necessidade inicial de Schwarz em apontar defeitos que serão “resolvidos” posteriormente nas obras de Machado de Assis.

A divergência inicial com o autor poderia ter criado um trabalho que apenas aponta as complexidades de Alencar para tentar desbancar os argumentos apresentados em *O vencedor as batatas*, mas a questão se tornou mais complexa porque o método de análise de Schwarz para as obras de Machado fornece um modelo de abordagem rico e que produziu boa parte da inspiração para a abordagem destinada a Alencar.

O ponto principal ao final deste trabalho é apresentar que, apesar de Schwarz não fazer justiça às obras de Alencar, a sua abordagem serve como base para a elaboração de um trabalho com o objetivo de usar os próprios métodos do autor para preencher a lacuna deixada em sua análise. Neste ponto, também vale ressaltar que o termo lacuna é utilizado para se referir às escolhas que o autor faz e elementos que deixa de fora de sua análise. Para este trabalho, essas lacunas se tornaram ponto de partida para a análise das obras de Alencar.

A tentativa de refutar o autor ao buscar argumentos, fez este trabalho cair em uma armadilha perfeita: ao tentar ir contra Schwarz para provar seu equívoco em relação a Alencar, este trabalho acabou sendo também uma análise da própria obra do crítico e como a sua metodologia pôde ser aplicada por um autor do século XIX e outro do século XX e XXI — as tentativas de embate com Schwarz se tornaram uma rendição quase total à sua forma de pensar a literatura e o papel da crítica literária.

Este capítulo retoma as obras de Schwarz e mostra, como ao longo do seu percurso de produção, algumas de suas ideias passam a ocupar lugares que inicialmente não se apresentavam. Para este capítulo, as mudanças dentro das obras do próprio autor, serão analisadas, mas para que isso não se torne um segundo trabalho de análise dentro de um contexto maior, as obras e ideias do autor citadas aqui serão correspondentes às discussões do primeiro capítulo, articuladas com o segundo e exemplificadas no terceiro. A última parte deste trabalho se desenvolve em uma análise da articulação das ideias de Schwarz sobre a influência das ideias liberais no Brasil, as respostas que o autor recebeu da intelectualidade brasileira, as diferenças nos projetos de literatura dos autores que ele escolheu trabalhar em suas análises e o seu método aplicado às obras centrais deste trabalho que procuram aprofundar a complexidade das mudanças que se operaram no corpus alencariano em uma tentativa ambiciosa de explorar a lacuna deixada pelo autor¹⁶.

5.1 O LUGAR DAS IDEIAS DE SCHWARZ: REFLEXOS DE UMA DISCUSSÃO NACIONAL

Os primeiros capítulos de *Ao vencedor as batatas* convidam os leitores a discutir a posição do Brasil no panorama científico do século XIX e as contradições que acompanham os ideais românticos a as concepções liberais uma vez transplantadas e implementadas aqui¹⁷.

As opiniões de Schwarz levaram a intelectualidade brasileira do período a discutir as premissas de suas declarações e fatores que o autor não observa sobre a realidade brasileira — os primeiros escritos do crítico, como já apontados no primeiro capítulo, fazem emergir a discussão sobre a situação do Brasil no mercado mundial. Escrito nos anos setenta do século

¹⁶ Neste ponto é importante frisar que o presente trabalho não pretende “completar” o trabalho de Schwarz, porque o autor não tem por objetivo discutir as obras de Alencar para além dos pontos que ela possui contatos com as obras de Machado. Não faz parte do projeto de crítica de Schwarz resolver todos os apontamentos que ele faz às obras alencarianas, já que seu objeto de estudo central é o lugar de Machado de Assis na literatura brasileira e mundial.

¹⁷ *As ideias fora do lugar* e *A importação do romance e suas contradições em Alencar* são os capítulos iniciais do livro que dão o tom da crítica que será feita aos autores fluminenses.

passado, é interessante ver que apesar da distância entre seu texto e o objeto de sua análise, a discussão provocada pelo autor se demonstra pertinente.

Uma das principais críticas que o autor recebe da intelectualidade brasileira é o fato de ignorar que a posição do Brasil num sistema mundial de circulação de bens e ideias acontece de forma determinada por esse mesmo sistema. O Liberalismo em sua essência não poderia prosperar no Brasil porque a sua própria contradição era necessária para a existência de seu núcleo europeu. A articulação entre os movimentos europeus e americanos mostram que os limites do Liberalismo são diferentes nos dois territórios. Enquanto na Europa existe uma simultaneidade de acontecimentos sociais, econômicos e políticos com fortes mudanças em praticamente todas as áreas, nas Américas, e principalmente no Brasil, parece haver um desarranjo na implementação do ideário liberal: a liberdade econômica surge como carro-chefe e as mudanças sociais e políticas ficam sempre em segundo plano, não necessariamente sendo atreladas à sua execução.

Apesar de o autor mostrar em seu texto as contradições apresentadas por esse ideário no Brasil, uma das principais críticas que recebe é a visão de que esse movimento acontece de forma falseada no país, já que Schwarz atribui essas contradições mais aos defeitos da intelectualidade brasileira do que pela própria articulação desigual nas colônias do sistema liberal. As ideias liberais são articuladas no Brasil dentro do contexto do capitalismo mundial, o centro do sistema, visto como originário e esclarecido. No entanto, é este mesmo sistema o responsável por uma articulação cruel e "atrasada" nas colônias – a periferia capitalista do período não se articula numa noção de falta, mas também em uma visão complementar e da permissão do quanto os avanços podem chegar à sua região. O centro europeu vai se aproveitar de tudo que pode viabilizar sua sobrevivência, permitindo algumas pequenas articulações de suas periferias que, mesmo livres, possuem experiências muito limitadas.

Em continuação aos estudos sobre Machado e a intelectualidade brasileira do século XIX, Schwarz lança em 1990 o livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, obra que amadurece conceitos já trabalhados em *Ao vencedor as batatas* e que se apresenta como a segunda parte dos estudos dedicados às obras machadianas.

Em sua primeira parte, é possível ver os impactos das respostas que o autor recebeu de seus pares em relação às contradições da inserção do Brasil no capitalismo mundial e na proliferação das ideias liberais do período.

No que diz respeito ao ideário liberal, encontraremos uma variação de apreciações correlatas. Necessário à organização e à identidade do novo Estado e das elites, ele representa progresso. Por outro lado, não expressa *nada* das relações de trabalho efetivas, as quais recusa ou desconhece *por princípio*, sem prejuízo de conviver familiarmente com elas. Daí um funcionamento especial, sem compromisso com as obrigações cognitivas e críticas do Liberalismo, o que abala a credibilidade deste último e lhe imprime, a par da feição esclarecida, um quê *gratuito, incongruente e iníquo*. Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo. Pela posição-chave, e também pelo pitoresco, no qual se registra o *desvio* em relação ao modelo canônico anglo-francês, aquela articulação - desconjuntada por natureza - tem estado no centro da reflexão literária e teórica sobre o país, de que se tornou quase a marca distintiva. Contudo basta considerar a nova divisão internacional do trabalho, em que às ex-colônias coube o papel de consumidores de manufaturados e fornecedores de produtos tropicais, para entender que o desenvolvimento moderno do atraso só em primeira instância era uma aberração brasileira (ou latino-americana). O fundamento efetivo estava no que a tradição marxista identifica como o “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, expressão que designa a equanimidade sociológica particular a esse modo de produção, o qual realizava a sua finalidade econômica, o *lucro*, seja através da ruína de formas anteriores de opressão, seja através da reprodução e do agravamento delas. Contrariamente ao que as aparências do atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isto posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execração do mundo civilizado. (Schwarz, 2000, p. 38 e 39)

A modernização e inserção do Brasil no cenário mundial resulta na articulação dos conceitos importados das metrópoles adaptados aos moldes nacionais, por isso a coexistência de elementos modernos e coloniais não representam uma contradição no Brasil, mas a base de sua evolução, feita aos solavancos e sempre ignorando os apelos e necessidades da grande maioria da população. Controlado pelas oligarquias, é através delas que o Brasil realiza sua modernização, sendo impossível esperar deste processo algo que não fosse contraditório.

Uma realidade contraditória vai ser o pano de fundo para os autores do período e as suas bases ideológicas se apresentam como uma imensa colcha de retalhos, que une elementos modernos e arcaicos, sempre em busca do que é essencialmente brasileiro, ao mesmo tempo em que almeja uma conformidade com o que há de mais recente na produção do núcleo de sua

metrópole. Esse desajuste importado não vai ser um problema para os escritos de Alencar, que procura criar em cima do pitoresco e do exótico para representar o elemento brasileiro.

O desarranjo se transforma em uma certa inconveniência, uma falta de solução por parte das obras alencarianas, por protagonistas que apesar de complexas pecam por seu exagero e possível falta de verossimilhança com o fundo local que pretendem representar. Para Schwarz, esses “defeitos” alencarianos são um incômodo a ser resolvido por Machado posteriormente, no entanto, é necessário observar que mesmo as incongruências do autor possuem uma razão de ser, como afirma Aguiar

Os excessos são sempre danosos. Transpondo-os ao mundo romanesco de Alencar, é bom não esquecer que foram a penúria e a febre amarela que fizeram, de Maria da Glória, Lúcia e depois Lucíola. A pobre Aurélia em Senhora é desprezada pelo homem a quem mais tarde, afortunada, compra. Tais excessos, que alimentam a imaginação romanesca, são inconvenientes como solução. Espelham, no plano emocional, o drama da desigualdade social que Alencar desejava aplinar pela implantação gradual do trabalho “livre”.¹⁸ (Aguiar, 1982, p.38)

Para o crítico, o principal problema da assimilação das ideias estrangeiras é que nem sempre isso se dá de forma positiva e por isso as soluções encontradas pelos autores podem ser vistas como um rebaixamento das ideias importadas e seu desajuste à realidade local. Por outro lado, isso não impede que essa importação seja bem sucedida e existem situações em que elas não serão problemáticas, mas irão dialogar com seus ideários de origem em um plano internacional. Para Schwarz, a obra machadiana, principalmente da segunda fase, destaca-se porque consegue quebrar esse paradigma nacional e se articular em outros níveis. O que este trabalho procurou analisar, principalmente a partir do segundo capítulo, é o fato de que os projetos de literatura para Alencar e Machado partem de pontos diferentes, mas também passam por uma espécie de decantação e aprimoramento de seus melhores atributos, com avanços possíveis de serem enxergados dentro da própria produção dos autores.

5.2 ALENCAR E MACHADO: UMA PERSPECTIVA INVERSA NOS PROJETOS DE LITERATURA NACIONAL

¹⁸ Destaca-se aqui a posição de José de Alencar no debate sobre o fim da escravidão no Brasil. Para o autor, apenas a liberação das pessoas escravizadas não seria suficiente, pois seriam necessárias etapas para que o processo seja feito sem maiores perdas tanto para donos quanto para escravizados. A posição de Alencar não foi a vencedora neste debate e a liberação das pessoas escravizadas ocorreu de forma contrária ao que o autor pregava.

A literatura que nasceu no Brasil no século XIX carregou em si os principais questionamentos e turbulências do período de transição do sistema de governo e de produção. A influência das mudanças na arte brasileira fazem surgir questionamentos que já se tornaram comuns aos escritores brasileiros: o que é ser realmente brasileiro, para qual caminho a literatura brasileira vai caminhar e qual é seu lugar perante o mundo, mas principalmente perante si mesma. Ao analisar as ideias de Schwarz sobre os maiores expoentes da produção brasileira do período, é preciso ter em mente como a visão de mundo desses dois autores se estrutura.

Fato incomum para a maioria dos autores do período, Alencar ainda muito cedo conheceu a fama trazida pelo o sucesso estrondoso de *O Guarani* e ao longo de sua vida construiu um público fiel e uma gama polêmicas com críticos e outros autores. Ainda nos anos posteriores à publicação da pitoresca história sobre a integração entre os primeiros moradores do país selvagem e seus primeiros “conquistadores” portugueses, Alencar entendeu que sua atuação literária tinha um propósito maior do que seu sucesso pessoal.

A fundação de uma literatura brasileira era uma demanda da nação independente e recaí sobre mais uma das contradições brasileiras do período: como articular a busca por elementos nacionais usando a língua do colonizador? A solução dada por Alencar envolve uma atuação em dois níveis, o primeiro deles é a trabalhosa pesquisa e elaboração de obras que possuíssem os modos de falar da nossa população – principalmente, as primeiras nações anteriores ao contato português. A introdução de elementos das línguas indígenas e de regionalismos se articula como segundo nível de atuação do autor: a busca do fortalecimento da crítica literária no Brasil, com o abandono dos padrões portugueses em um movimento de independência simbólica da língua, movimento este que ainda mantém um caráter conciliador da manutenção da língua do colonizador, em conjunto com mudanças inseridas pelos falantes e escritores brasileiros.

Suas polêmicas e discussões públicas que irritavam até o imperador eram recursos que Alencar buscava para trazer os autores brasileiros para o lugar que deveriam ocupar: o de construção da pátria também no campo literário.

A iniciativa de Alencar reflete a insatisfação do autor com o pouco reconhecimento que é concedido aos escritores brasileiros. No prefácio de *Sonhos d’Ouro*, o autor relata as dificuldades que o próprio – já considerado um autor consagrado – ainda enfrenta para viver das letras. O autor lamenta o fato de o país não recompensar o esforço de seus autores para produzir literatura no Brasil porque esta produção sempre é feita à parte, nos momentos livres

do trabalho, sempre como uma atividade que se desenvolve em segundo plano, mas pela qual o autor esperava receber uma compensação, seja ela do público ou da crítica.

Somado a esse trabalho de baixo retorno, o autor ainda precisa conviver com uma crítica pouco especializada e que não parece estar pronta para analisar com o devido valor às obras que tentam refletir o espírito essencialmente brasileiro, pois ainda depende da camaradagem e da subserviência aos moldes portugueses.

Alencar encara como meta pessoal o papel de desbravar a literatura essencialmente brasileira, uma literatura produzida no país por brasileiros e para brasileiros se adequando à realidade nacional, apresentando seus diferentes grupos sociais e as diferentes regiões que a formam, o autor diversifica sua produção para ser o referencial brasileiro de literatura ao qual seus autores posteriores podem retornar.

Elemento que a análise de Schwarz não contempla sobre o referencial alencariano é a noção de projeto literário que ele possui, em contraste ao projeto de literatura defendido por Machado. Schwarz não leva em conta que a função de seus escritos não é apenas estética, mas também política no sentido de criar o referencial teórico para que os autores brasileiros não precisem buscar elementos externos para poderem se estabelecer. Seu papel tem como consequência a formação de um corpus literário, mas também a formação de um público leitor, educado por seu trabalho e receptivo aos que lhe são posteriores. Público leitor este que, em seu nascimento, ainda caminha de forma muito lenta e com a circulação de obras restrita às camadas mais altas da população, que possuíam o acesso a bens de consumo de viés cultural.

Ler Schwarz para entender José de Alencar é como ler o mesmo autor fluminense para entender a vida das classes baixas do Rio de Janeiro – apenas vemos relances na sua abordagem porque não é este o foco central de sua obra. Ambos falam incidentalmente, de forma tangencial sobre temas que são seu plano de fundo, mas estão longe de ser seus objetivos centrais.

A metáfora que Schwarz defende ao longo de seus escritos é a genialidade de Machado, enquanto a de Alencar é a fundação da literatura essencialmente brasileira. Obviamente, os autores falam de outras coisas, discutem momentos diferentes de sua própria trajetória, mas, no balanço de suas obras, é possível ver um projeto maior que caminha ao longo de sua produção. Há aqui um diálogo entre os autores no sentido de que ambos questionaram o papel da crítica literária e discutiram o papel do escritor no Brasil, temas que não se esgotam mesmo com a passagem do tempo.

5.3 A ESCOLHA DO MÉTODO

A inicial incompreensão de Schwarz sobre o trabalho de Alencar revelou uma proposta de investigação a ser desenvolvida usando seus métodos aplicados às obras do autor. A análise sobre as fases machadianas, abre uma oportunidade de estabelecer as mesmas premissas para as obras estudadas neste trabalho. Em *O vencedor as batatas*, o autor analisa as obras da primeira fase machadiana e usa como ponto de partida as limitações das obras anteriores que faziam parte do cenário em que as obras de Machado se desenvolvem. Alencar, nessa análise, é apresentado como um autor limitado e que tem seus maiores problemas resolvidos pela segunda fase machadiana.

O crítico apresenta o trabalho de Machado como uma resposta às limitações que permeiam seus contemporâneos. O ponto no qual este trabalho se insere é no desenvolvimento do entendimento de que a produção alencariana também é uma resposta a uma limitação da literatura no Brasil. A diferença é que Alencar possui uma resposta mais ao nível nacional do estabelecimento das bases para o desenvolvimento da literatura brasileira, enquanto Machado se ocupa posteriormente da subversão do próprio sistema.

A transição do segundo para o terceiro capítulo deste trabalho aplica às obras de Alencar uma mesma abordagem dispensada por Schwarz nas obras de Machado, não é descartar um sistema de análise desfavorável para o *corpus* alencariano, mas usar suas premissas para entender como o processo de criação do autor aconteceu.

A análise de duas obras – *Sonhos d'Ouro* e *Senhora* – em perspectiva estabeleceu um meio de encontrar os pontos nos quais o autor desenvolve suas ideias principais, quais são os recursos que utiliza para veicular sua mensagem e como essas ideias se constroem dentro do universo do autor. O fato de este ser o capítulo mais longo do trabalho não acontece ao acaso, pois nele se apresentam as obras e as observações mais específicas sobre as personagens. A análise foi um trabalho de apontamento de elementos que muitas vezes aparecem difusos e espalhados pelas obras, o contraste com uma obra que lhe é imediatamente anterior quando pensamos nos mesmos moldes e cenários para a escrita, podemos entender o movimento que a escrita de Alencar já estava tomando, tendência que provavelmente se aprofundaria, se o autor não tivesse falecido precocemente, aos 44 anos.

A comparação entre Guida e Aurélia deixa claro que muitos de seus elementos comuns são revisitados e sofrem aperfeiçoamentos, sem que Alencar perca a relação com público, mesmo que em momentos tenha se indisposto com seus críticos. O amadurecimento da escrita se reflete no aumento da complexidade de seus temas e dos elementos de suas

obras. O autor não é mais apenas um escritor para mulheres, seu objetivo nos seus últimos romances é ir além das histórias dóceis e de caráter pedagógico para ensinar às mulheres da rica da sociedade fluminense sobre o amor e formas de reagir diante dele. Alencar estabelece um movimento de questionamento das estruturas pertinentes da época x – a instituição do casamento e a influência do dinheiro, em praticamente todas as relações do período – sem necessariamente destruí-las, mas ativo em sua crítica à sua percepção da realidade das classes altas do Rio de Janeiro.

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores - e em especial, as leitoras - devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral (Ribeiro, 1996, p. 91).

Desde a escandalosa *Lucíola*, o autor diminui aos poucos as consequências para aqueles que vivem as hipocrisias comuns no período, para que, em *Senhora*, a convivência aconteça com os embates travados no foro íntimo de suas personagens. A crítica é feita no seu espaço interno, no lugar da honra e da consciência, lugar que se travam as maiores batalhas enquanto o mundo externo não possui mais um forte espaço e reprovação de atitudes consideradas impróprias porque passa a tratar tudo como conveniência.

A já citada personagem sofre a punição por ter se prostituído e o jovem do romance *A Viúvinha* precisa forjar uma morte social para fugir dos problemas causados pelo dinheiro, em *Senhora*, o dinheiro passa ao centro da trama por ser o motor das relações sociais. No entanto, as consequências para os erros de seus protagonistas – caso de Fernando – acontecem sem alterações na esfera social da personagem, seu protagonista não é punido socialmente e nem precisa se retirar dessa sociedade, mas passa a conviver com este mundo imperfeito e todos os seus defeitos na tentativa de preservar sua alma, única coisa que lhe resta diante de toda a corrupção do ambiente ao seu redor.

As obras alencarianas, principalmente as de caráter urbano, com jovens moças como protagonistas, são uma expansão rizomática dos mesmos temas que Alencar traz para as suas obras. Enquanto no plano geral de sua obra há a necessidade de buscar uma língua e uma atuação nacional, para seu público, o autor ignora as opiniões dos críticos brasileiros e portugueses, oferecendo obras de leitura inicialmente em fascículos, que se convertem em

livros bem-sucedidos pelo peso de seu autor, mas também pela capacidade que Alencar possui de trazer seus temas para o gosto popular sem perder sua complexidade e visão de futuro na construção do corpus literário brasileiro.

Por manter sempre uma preocupação em representar em sua totalidade a realidade brasileira ao mesmo tempo que precisa criá-la na literatura, Alencar constrói o ponto de referência para os autores de seu período, mas também atinge autores distantes no tempo e na noção de projeto para a literatura. Suas obras mantêm um diálogo com os movimentos que buscam reiteradamente retirar de uma posição de conforto os literatos, sejam eles modernos ou de fundação da nossa literatura.

O legado de Alencar nos fornece uma pátria literária, contra a qual muitos de seus autores se revoltam, amam e procuram entender e reconhecer seu valor. Ao abrir o mercado literário brasileiro, juntamente com autores como Machado e Macedo, Alencar proporciona para as gerações seguintes uma realidade de publicação literária sem a necessidade do período de publicação de obras inicialmente em formato de folhetim. Seu rompimento com as estruturas estéticas e a criação de um “passado literário” nacional (Candido, 1989) criam o referencial para os autores que o seguem nessa ingrata tarefa de tentar levar ao público brasileiro o prazer do texto.

(...)Sua busca do solo pátrio se afastará por campos mais imaginosos e distantes - o pampa, o sertão, os “verdes mares bravios da minha terra natal”, numa busca ao mesmo tempo ideológica e utópica que, sempreviva, continua conosco, como seu legado, às vezes maldito, às vezes benigno, ou mesmo negado, mas sempre apaixonante, como queria seu criador. (Aguilar, 1982)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento final da escrita é um momento de duplo significado, porque é, ao mesmo tempo, o final de um ciclo e início de outro, um período de contradições no qual se escreve muito apenas para perceber que outros tópicos poderiam ser desenvolvidos e descritos. No entanto, é necessário compreender a hora de fazer um corte no fio que leva a pesquisa para outras áreas, para que talvez em outras produções possam vir à tona ou receber uma dedicação exclusiva. Ao refletir sobre este trabalho emergem duas conclusões: uma de que a fundação da literatura brasileira é um processo complexo e que o diálogo entre autores e seus críticos posteriores é extremamente válido.

A crítica de Schwarz é o ponto inicial para a elaboração deste trabalho e é impressionante compreender como a pesquisa transforma discordâncias e opiniões em formas de olhar para uma obra. A perspectiva de Schwarz e adoção de seu modelo de análise de obras literárias tornou a análise deste trabalho possível na tentativa de responder uma pergunta que inicialmente o autor não havia feito. Sua análise de Machado e a necessidade de compará-lo com os escritores anteriores fazem com que a obra de Alencar seja vista com novos olhos, provocadas por outras percepções.

A discordância inicial com a postura de Schwarz foi aos poucos sendo substituída pelo uso do método do próprio autor para a análise que ele não se propôs a fazer: analisar as mudanças e alterações de caráter evolutivo das obras de José de Alencar.

O termo evolutivo neste trabalho é um conceito que não expressa a totalidade da análise de obras em comparação – usar o termo “evolução” pode implicar que aconteceram melhorias e avanços de uma obra para a outra, algo que não acontece na análise proposta. O objetivo é estabelecer e apresentar as obras *Sonhos d’Ouro* e *Senhora* em uma relação de complementaridade, com elementos comuns ao mesmo tempo que possuem diferenças e tons de profundidade particulares, ambas ainda sendo elementos do mesmo universo: a sociedade fluminense através da visão de Alencar.

Os paralelos apresentados entre os mundos de Guida e Aurélia são visões diferentes sobre o mesmo cenário e personagens, o que muda são as abordagens do autor em relação aos seus temas principais nas duas obras: amor e dinheiro. Ao longo das duas obras, mas também com abordagens pertinentes em escritos anteriores, Alencar apresenta uma sociedade que cada vez mais deixa o dinheiro interferir em todos os seus âmbitos, todos os elementos da vida das personagens começam a girar em torno do dinheiro. O fato de suas protagonistas analisadas aqui serem ricas não é apenas um elemento acessório na trama, ou um detalhe que facilita o

ritmo da vida e das situações sociais – a riqueza (assim como a falta dela) passa a ser ponto central em torno do qual as vidas das personagens gravitam.

Guida se preocupa com o efeito que a sua fortuna pode causar em Ricardo, mas sua preocupação é em ofender sua dignidade de homem pobre, já para Aurélia a relação com o dinheiro define o caráter de todos a sua volta porque as ofensas que o dinheiro poderia causar no orgulho das personagens não existem mais. A jovem é cercada por pessoas que não tem pudor nenhum em estabelecer relações por interesse, vendem a si com naturalidade e não passam pelas consequências sociais que aqueles que não tem dinheiro precisam passar. Enxergar o mundo através da relação com o dinheiro é a grande mudança que se opera na personagem que, antes de conhecer a riqueza, ainda acreditava que o amor poderia ser suficiente para conquistar Fernando. Ao ter suas expectativas despedaçadas pela crueldade da realidade que se impõe, a jovem assume uma visão negativa do dinheiro, ao mesmo tempo em que isso não a impede de também usar seus recursos sem medo das consequências, fator que a torna mais complexa.

As críticas de Schwarz não são infundadas, mas lhe faltam uma perspectiva um pouco maior sobre as decisões do autor. O especialista em Machado consegue enxergar um aumento da complexidade de suas obras a ponto de separá-las nos mesmos moldes atuais em primeira e segunda fase, uma prova de que mesmo dentro do universo machadiano existiam problemas que o autor também não resolveu¹⁹. E mesmo contemporâneos por boa parte de suas vidas, os dez anos de diferença de idade entre eles e a entrada posterior de Machado na produção literária, fazem com que algumas soluções dadas anteriormente por Alencar o beneficiem e garantam-lhe a liberdade de ir além dos moldes que já estavam se estabelecendo em sua época.

A comparação entre as duas obras alencarianas, com foco nas protagonistas, apresenta alguns exemplos de soluções encontradas pelo autor dentro de seu próprio mundo, mas que em comparação com um autor que lhe é posterior não serão percebidas.

Com efeito, estudando *Senhora* pudemos constatar um verdadeiro sistema de desajustes ideológicos e estéticos. Se não erramos, este decorre da adoção acrítica de uma fórmula da ficção realista europeia, ligada à concepção romântica e liberal do indivíduo, pouco própria, por isto, para refletir a lógica das relações paternalistas. A conjunção inocente de matéria local e forma europeia nova atendia ao desejo de atualidade dos leitores mais informados, mas desconhecia a química própria a esta mistura. Em consequência, as notações sociais, ou seja, a sociedade efetivamente observada, pouco

¹⁹ Trecho retoma a afirmação já trabalhada no primeiro capítulo de que as inconsistências de Alencar são posteriormente resolvidas por Machado.

interagem com a linha mestra da intriga, permanecendo estranhas uma à outra, o que não as impede, no plano geral da composição, de se desacreditarem reciprocamente. resulta um universo literário fraturado, onde as reivindicações românticas - a mola da fábula - têm sempre algo de afetação risível, postiça e *importada*. (Schwarz, 2000 p. 233-4) grifo do autor

A crítica é válida e corretamente aponta elementos contraditórios na obra alencariana, entretanto, a visão de que as escolhas alencarianas são ingênuas porque acontecem pela necessidade de uma importação de modelo europeu ignora que a própria articulação feita por Alencar é um reflexo da articulação que as ideias estrangeiras encontram aqui e que tornam a produção brasileira imperfeita, mas uma representação de seu processo de formação. Um exemplo das contradições brasileiras que acontecem ao nível literário, mas também no processo de formação do próprio país.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **As pobres mulheres pobres no teatro de Alencar.** IN: SCHWARZ, Roberto.(org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. 247 p.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista.** 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. 74 p.

ALENCAR, José de. **Benção Paterna.** IN: ALENCAR, José de. Sonhos d'Ouro. 3 ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1955. 403 p.

ALENCAR, José de. **Senhora.** Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 304 p.

ALENCAR, José de . **Sonhos d'Ouro.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José de. **Ubirajara.** In: _____. Romances Ilustrados de José de Alencar. vol 1. 5. ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1967. 451 p. [a]

ALENCAR, José de. **O Guarani.** In: _____. Romances Ilustrados de José de Alencar. vol 1. 5. ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1967. 451 p. [b]

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago.** In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade.** São Paulo : Agir, 1959.

BARROS, Ana Paula Almeida Bezerra. EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas. **José de Alencar, um homem de seu tempo.** Muitas Vozes. v 11, 2022.
Disponível em <<http://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view>> Acesso em 05 dez. 2023.

BOSI. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 412 p.

CAMPOS, Haroldo de. **Iracema, uma arqueologia de vanguarda.** IN _____. Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. São Paulo: Perspectiva 2004. 247 p.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. v. 2, 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. 384 p.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros , n. 8. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970 asile

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas, 2002. 105 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9 ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro. 2006

CANDIDO, Antonio. **Literatura e desenvolvimento** IN _____ A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.223 p..

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1 - 24.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 657 p.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **As ideias estão no lugar.** Cadernos de Debate. São Paulo: Brasiliense, v. 1, p. 61 - 64.

MARINATO, Ana Carla Lima. **O Alencar na sombra de Machado.** REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, n. 10, 2012.

MORAES, Gabriela Viacava de. **Que diabo o gênio dessa rapariga?:** a construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20082012-123522/es.php>. Acesso em 14 de set. 2019.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Uma leitura de Senhora:** embate entre a condição econômica e social do Império e o idealismo artístico de José de Alencar. Rev. de Letras, Fortaleza , v. 26, n 1 / 2, p. 73-78, jan/dez, 2004.

PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. **Um fabulador da nacionalidade:** José de Alencar. Sitientibus, Feira de Santana, n. 14, p. 95 - 122, 1998.

PRIORE, Mary Del.(org.) **História das mulheres no Brasil.** 10. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RODRIGUES, Carla Festinalli. Mulheres alencarianas.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel:** Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 1 ed. Niterói: EDUFF, 1996. 445 p.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 622 p.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. 240 p.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 180 p.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades : Editora 34, 2000. 246 p.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros contos.** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 179 p.

SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista IN SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. 247 p.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. **O lugar das ideias: panorama de um debate**. Em Tese, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 42 - 59, jan-abr/2015.

SILVA, Sandra Mara Alves da. PELOGGIO, Marcelo Almeida. As cartas sobre a confederação dos tamoios.

SILVEIRA, Éder. **A polêmica Alencar Nabuco**. Vestígios do Passado: a história e suas fontes. 14 p. 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Posição de José de Alencar** IN: ALENCAR, José de. Sonhos d'Ouro. 3 ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1955. 403 p.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.