

O cânone e o espaço: Alencar e Machado

The canon and space: Alencar and Machado

José Alonso Tôrres FREIRE²¹

RESUMO: Neste trabalho, parte de uma pesquisa maior sobre a importância do espaço no romance brasileiro do século XIX, serão comentadas obras de dois escritores emblemáticos que contribuíram sobremaneira para o estabelecimento dos primeiros contornos de um mapa literário brasileiro tornado canônico, por assim dizer: José de Alencar e Machado de Assis, com as obras *Sonhos d'Ouro* e *Ressurreição*, respectivamente. Para demonstrar as diferentes maneiras como José de Alencar e Machado de Assis se apropriam do espaço urbano ou semiurbano e abrem caminhos diversos para a representação do país na ficção, é interessante comparar as duas obras citadas acima, ambas publicadas no mesmo ano, 1872, pelos dois escritores, em momentos diferentes de suas carreiras literárias: o primeiro já um escritor consagrado e o segundo lançando seu primeiro romance. Dentre os vários autores que foram referências teóricas para este trabalho, destaco Antonio Candido, por sua obra essencial, *Formação da literatura brasileira (Momentos Decisivos 1750-1880)*, e Franco Moretti, por seu estudo intitulado "O século sério" (2009), sobre mudanças no comportamento das famílias no século XIX e as implicações disso no romance, estudo incluído em *A Cultura do Romance* (2009), obra organizada por este último autor, com vários ensaios, inclusive sobre o espaço no romance.

PALAVRAS-CHAVE: romance brasileiro; literatura brasileira; espaço; José de Alencar; Machado de Assis.

ABSTRACT: In this study, as a part of a larger research on the importance of space in the Brazilian novel of the 19th century, the works commented are by two iconic writers who greatly contributed to the establishment of the first outline of a Brazilian literary map made canonic, so to speak: José de Alencar and Machado de Assis, who produced the works *Sonhos d'Ouro* and *Ressurreição*, respectively. In order to demonstrate the different way that José de Alencar and Machado de Assis appropriate themselves of the urban space or semi-urban/semi-wild and open several paths to the representation of the country in the fiction, it is interesting to compare the two works above

²¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto do Curso de Letras do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; E-mail: jatfreire@yahoo.com.br.

mentioned, both of them published in the same year, 1872, by the two writers, in different moments of their literary career: the first one, an already consecrated writer and the second one, publishing his first novel. Among the several novels that were theoretical references to this work, mainly Antonio Candido, considering his essential work, *Formação da literatura brasileira (Momentos Decisivos 1750-1880)*, And Franco Moretti, for his study, *O século sério (2009)*, about the changes in the behavior of families in the 19th century and the implications of that in the novel, besides *A Cultura do Romance (2009)*, work that was organized by this last author, containing several essays, including the space in the novel.

KEYWORDS: Brazilian novel; Brazilian literature; space; José de Alencar; Machado de Assis.

1 – Introdução

Cada gênero possui seu próprio espaço, portanto – *e cada espaço seu próprio gênero*, definido por uma distribuição espacial – por um mapa – que é única (...).

Franco Moretti, em *Atlas do Romance Europeu*.

Somos, em princípio, contra cânones, contudo não cessamos de criar cânones suspeitamente alternativos.

(Manchete, sem autor expesso, citada na Revista Babel, no. 3, 2000.)

Neste artigo, abordarei alguns escritores que contribuíram sobremaneira para o estabelecimento dos primeiros contornos de um mapa literário brasileiro, canônico, por assim dizer, especialmente José de Alencar e Machado de Assis, este último mesmo a despeito do que disseram seus primeiros críticos sobre a ausência de paisagem nacional em suas obras, como veremos, a partir de duas obras publicadas no mesmo ano, 1872.

Falei em “cânone” no título deste trabalho e um esclarecimento sobre o que entendo por esse termo aqui se faz necessário, embora o conceito seja bastante difundido nas discussões da área de estudos de literatura em que este trabalho se

insere. Tão recusado quanto polêmico, como mostra um dossiê sobre o tema na Revista Babel, em seu número 3 (setembro a outubro de 2000), o cânone pressupõe a valorização de certos autores e muitas vezes é contestado por trazer implícita a concepção de uma história linear, evolutiva, da literatura (cf. Willer, p. 86, na Revista Babel, citada). Se a noção de cânone está intrinsecamente ligada ao amplo conceito de “clássico” (cf. Ceia, 2015, e Moisés, 2004), em que este, em geral, é associado à reverência às obras da antiguidade greco-latina, que serviriam de exemplo de excelência para as gerações posteriores, atualmente o termo é mais entendido como aplicável àquelas obras que se tornam referências em suas épocas e também para a posteridade, alçando-se à notória importância e sempre lembradas pela crítica literária como imprescindíveis. Entendendo-se assim o cânone, que varia ao longo do tempo, estudos críticos constroem uma relação, nem sempre assumida como tal, de obras e autores que “devem” (a obrigação é um traço importante do conceito) ser lidos para compreender determinada literatura nacional ou a universal. É claro que essa relação, muitas vezes informal, deve ser discutida em perspectiva histórica, como construção que é. Talvez o mais apropriado hoje, pelas várias críticas que se tem feito à noção de cânone, seja falar em autores referenciais, como Cláudio Willer lembra no dossiê citado antes (Revista Babel, no. 3, p. 83), aqueles que são reconhecidos pela sua importância, que, de uma maneira ou outra, são referências para as gerações futuras, não para serem imitados ou simplesmente reverenciados.

O fato, porém, é que autores como José de Alencar e Machado de Assis, no século XIX, por exemplo, são referências inquestionáveis na literatura brasileira de sua época que alcança até a atualidade, o que, levado ao extremo, muitas vezes impede que outros autores da mesma época, mesmo considerados menores, sejam analisados em sua importância, ainda que esta seja apenas histórica, como registro da atividade literária, ou seja, constrói-se um cânone e este acaba excluindo aquilo que não é considerado um “exemplo” ou uma “referência”. Vários esquecimentos históricos têm sido feitos em nome da supervalorização do cânone e também, por outro lado, a canonização, muitas vezes, tornou os autores considerados como tais

inalcançáveis pela média de leitores, como se tivessem produzido para alguns pouco iniciados, paradoxalmente afastando-os de seu público.

Como disse antes e busquei demonstrar no corpo deste trabalho, José de Alencar e Machado de Assis abriram caminhos importantes e diferentes para a representação do espaço na ficção.

2 – Interlúdio teórico-crítico

Feita a observação rápida sobre a óbvia relevância desses dois autores, é necessário retomar uma breve história do romance no Brasil até chegar a Alencar e Machado pois, quando o segundo surge e logo depois atinge seu auge, já existe uma tradição do romance entre nós. Excetuando-se uma iniciativa isolada como “As aventuras de Diófanos”, de Teresa Margarida, publicado em Portugal em 1752, que teve alguma importância em sua época, especialmente pelos ousados conselhos aos governantes (cf. Athayde, s/d, p. 17), mas hoje encontra-se quase esquecido, e, muito depois, “O filho do pescador”, de Teixeira e Souza, de 1843, pouco expressivo histórica e esteticamente falando, ambos bem didáticos em suas pretensões, o romance como um gênero que busca em várias áreas dados para representar uma visão de determinada época, inicia seu percurso no Brasil com “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em livro em 1844 (havia sido publicado em folhetins entre 1842-1843), inaugurando uma vertente que será das mais produtivas para a ficção brasileira – o romance de feição urbana. Como afirma Astrogildo Ferreira, em artigo sobre os romancistas da cidade (Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida e Lima Barreto), não temos romances propriamente urbanos no século XIX (cf. Pereira, 1952, p. 37), ou seja, aquele tipo de romance em que a cidade adquire relevo de personagem, tal como Albert Thibaudet explicita no artigo “Le romain urbain” (cf. Thibaudet, 1938). No entanto, temos vários romances cujo cenário explícito e importante para a trama é o Rio de Janeiro, ultrapassando o mero pano de fundo em que a narrativa se sobrepõe, já que esse ambiente abre várias perspectivas de desenvolvimento de enredos e conflitos pelas intensas trocas sociais.

E é nesse caso que se encontram os romances dos três autores citados acima, além de obras de José de Alencar e Machado de Assis.

Antes disso, para compreendermos a importância do romance urbano de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida (com “Memórias de um sargento de milícias”), José de Alencar e Machado de Assis (com suas numerosas obras), é interessante recorrer antes a um artigo de Franco Moretti sobre o século XIX, considerado por muitos críticos como o século do romance. Trata-se de “O século sério” (Moretti, 2009), em que o autor aborda uma mudança muito interessante que se processa no romance do século XIX: segundo Moretti, o romance afasta-se paulatinamente das peripécias e reviravoltas do romance de aventuras e passa a abordar um cotidiano cada vez mais sem grandes sobressaltos, pelo menos não aqueles que se referem a uma dura luta pela sobrevivência (cf. Moretti, 2009).

Assim, se no romance anterior são constantes as *bifurcações* (possibilidades de desdobramentos bruscos na narrativa, a frequente ocorrência do extraordinário), que não admitem meios termos nem um olhar mais detido sobre a vida dos personagens, nesse novo romance que ganha força (e também público) no século XIX são os *preenchimentos* (o caráter ordinário da vida, segundo Moretti) que irão ocupar o primeiro plano do enredo. É assim que o cotidiano, as ações rotineiras, como almoços e jantares, saraus e festas adquirem grande importância, como em uma cena do romance “Madame Bovary”, em que Ema e o marido jantam e aparece o profundo tédio que ela sente com a vida que leva ali (citação de uma análise de Auerbach por Moretti, 2009, p. 838). Desse modo, com a vida das pessoas mais ordenada, o cotidiano fica mais rico de pequenas ações que, necessariamente, se repetem e adquirem sentido, muitas vezes importante, para as tramas, em sua representação na ficção. Ou seja, desobrigados de lutar e trabalhar arduamente pela sobrevivência (pelo menos certa camada da população, justamente aquela que é a mais visada pelo romance), a vida privada se torna mais importante no século XIX, com reforço considerável da cada vez maior urbanização. Em outras palavras, segundo Moretti, isso acontece no romance europeu em virtude da formação de uma

forte cultura burguesa, caracterizada pelo rendimento constante e superior à necessidade de sobrevivência, bastante tempo livre para as mães e o distanciamento dessa classe do trabalho manual (cf. Moretti, 2009, p. 841).

E no Brasil, onde o romance nasce e cresce no século XIX, associado ao Romantismo? Embora a urbanização no país tenha sido muito mais lenta que na Europa, pelas razões históricas conhecidas, quando os primeiros romances brasileiros surgem já havia pelo menos uma grande cidade para os padrões da época, com relativa complexidade nas relações sociais, necessárias para o desenvolvimento do gênero: a corte, o Rio de Janeiro. Assim, veremos que nossos espaços literários do século XIX mais conhecidos e desvelados são de algumas cidades do que chamamos hoje a região sudeste do Brasil, especialmente o Rio de Janeiro. A relevância desse cenário é bem previsível, ou seja, os nossos primeiros romances se situarem nos lugares que reúnem todas as condições para que haja literatura – pelo menos a literatura pensada como um sistema, tal como o conceito foi desenvolvido por Antonio Candido na introdução à “Formação da Literatura Brasileira” (2007). É nesse espaço da capital, denso de população em uma época em que havia muitos vazios demográficos no país, que vamos encontrar as condições adequadas para que as heroínas circulem pela sociedade, podendo ver e ser vistas, escolher pares e serem escolhidas, nas ocasiões públicas, pois quase todos os primeiros romances tratam, de alguma forma, de um incipiente, mas visível “mercado de casamentos”, em que há intensa valorização dos bens que os noivos possuem ou da falta deles para a aceitação ou a recusa de um par. A expressão entre aspas é citada por Franco Moretti em *Atlas do Romance Europeu* (2003, p.25) acerca do romance de Jane Austen e o contexto em que suas narrativas são representadas. Embora as circunstâncias históricas difiram bastante, como se sabe, mesmo no Romantismo brasileiro não existem propriamente casamentos por amor (entendido como aqueles em que o sentimento vence qualquer obstáculo, inclusive uma diferença ou um abismo social) sendo a igualdade relativa de classe social a regra e, assim, pode-se dizer que também na

Literatura Brasileira se constrói um ambiente semelhante ao que Moretti descreve, guardadas as devidas proporções.

A importância do dinheiro e das posses para um casamento bem sucedido atravessa toda a trama, no geral muito simples, do romance *Sonhos d'Ouro*, publicado em 1872, de José de Alencar, que será comentado mais adiante; poderíamos dizer que toda esta narrativa se compõe de lances de avanços e recuos na relação que se estabelece entre o par principal em virtude da disparidade de condições sociais entre os dois, ela muito rica e ele demasiado pobre e honrado para aceitar isso, além de, talvez o aspecto mais importante, o que Ricardo, o personagem principal, faz para ascender socialmente e merecer tornar-se o par de Guida.

Os exemplos abundam na obra de José de Alencar, mas podemos destacar mais dois entre seus romances, exemplares a respeito dos aspectos envolvidos em um casamento, bem além do amor: “A Viuvinha”, um dos primeiros do autor, em que Jorge, prestes a casar com Carolina, recebe a notícia de que, por sua conduta antes de conhecer a moça, estava completamente pobre, a partir do que o rapaz se sente na obrigação de “desaparecer” para restaurar sua honra (e fortuna) perdida. Por outro lado, em “Senhora”, encontramos Seixas e uma conduta semelhante que o arrastou a um casamento em que ele foi literalmente comprado, embora depois o amor se revele; a partir daí, o personagem trabalha em segredo para recuperar sua honra (e, de novo, a fortuna) para fazer jus ao à felicidade e ao amor.

Embora estejamos falando de romances, um bom exemplo dessa questão crucial sobre a condição social para um casamento é o poema “É ela!”, de Álvares de Azevedo; em vários outros poemas do autor, como demonstra Antonio Candido (sobre essa comparação, ver Candido, 2007, p. 498), há a observação, pelo eu lírico, de mulheres dormindo, porém, no poema citado, a personagem feminina observada ao dormir é uma lavadeira e, por causa desse mesmo aspecto, o poeta utiliza, para descrever seu (dela) sono, termos muito diferentes daqueles que usara para descrever o sono da virgem ideal (vale dizer, da classe social do eu lírico).

Pela escolha das personagens e os conflitos a serem explorados, nos primeiros romances brasileiros que têm por cenário o Rio de Janeiro o traçado da cidade é muito mais simples e circunscrito, é claro, do que a grande cidade de hoje e, dentro desse espaço, o ambiente em que os personagens se movem é ainda menor, como demonstram romances como “A moreninha”, de 1844, de Joaquim Manuel de Macedo, “Lucíola”, de 1862, de Jose de Alencar, e “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, publicado em 1881.

Uma dessas exceções mais importantes, pelo grande público que alcançou, talvez seja “Memórias de um sargento de milícias”, de 1852, em que alguns personagens, especialmente Leonardo, filho de Leonardo Pataca, o futuro sargento do título, vivem em permanente deslocamento pela cidade, ora para fugir das obrigações, ora da polícia, representada pela interessante figura do Major Vidigal²², ou simplesmente para escapar de uma punição qualquer.

Será preciso esperar pelo final do século XIX e início do XX para vermos o subúrbio ascender à categoria de representação ficcional na literatura brasileira: de um “O cortiço”, de 1890, que se passa em Botafogo, um bairro que mais tarde será uma região bastante valorizada e que, mesmo na época em que se passa a ação narrativa não é tão longe assim, e “Triste fim de Policarpo Quaresma”, de 1915, que consagra o subúrbio como o reduto de um grande personagem a figurar na galeria dos melhores e mais queridos da Literatura Brasileira, o Major Quaresma, que precisa tomar um bonde para ir para casa.

Voltando ao século em estudo, o romance brasileiro do século XIX é marcado pelo espaço, até por causa da ânsia de mostrar o país que marcou o Romantismo. Por um lado, conforme Antonio Candido (cf. 2007) e outros autores, o romance de cenário **urbano** produziu os melhores frutos da Literatura Brasileira da época, como aqueles citados antes, e por outro o romance que representa o interior do país, o

²² Um visão bastante esclarecedora sobre o romance “Memórias de um sargento de milícias”, com outra abordagem, pode ser encontrada no ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (2004).

sertão, como “Inocência”, do Visconde Taunay, publicado em 1872, “O Sertanejo”, de José de Alencar, de 1875, e “O cabeleira”, de Franklin Távora, de 1876, indicam as incursões literárias que esses autores fizeram pelos espaços do interior do país, buscando representar cenários diferentes daqueles do leitor urbano, a quem se dirigiam prioritariamente essas produções, realizando uma espécie de “integração” do país por meio da literatura.

Com relação ao romance de ambientação urbana, como dissemos antes, o cenário mais recorrente é o Rio de Janeiro, uma cidade em que há várias ocasiões para os jovens interagirem de algum modo, como os saraus, os bailes, as visitas, as idas à igreja e ao teatro etc. Aí, as mulheres (sempre acompanhadas de sua mãe, uma tia ou uma ama) podem se mostrar e ser vistas, além de poderem avaliar seus possíveis futuros pretendentes, como poderemos ver nas obras selecionadas de José de Alencar e Machado de Assis, comentadas a seguir, *Sonhos d’Ouro* e *Ressurreição*, respectivamente, publicadas ambas em 1872. Não se trata, é claro, de uma representação do Rio de Janeiro propriamente histórico, tal como Ana Maria Mauad analisa no ensaio “Imagem e Autoimagem do Segundo Reinado”, presente na coleção “História da Vida Privada no Brasil” (2011), com a sujeira das ruas e as moradias precárias (cf. Mauad, 2011, p. 207), mas aqueles trechos em que as pessoas bem posicionadas na sociedade circulam.

A seleção e os comentários acerca dessas duas obras permitirão demonstrar que esses dois autores apontam caminhos diversos para a apropriação do espaço ficcional, a natureza explícita, mas um mero cenário, no qual a ação se sobrepõe e à qual não se integra, no caso de José de Alencar, como explicaremos adiante, e ambientação como parte intrínseca da construção de caracteres, no caso de Machado de Assis. Esses dois autores, por sua importância, apontam caminhos diferentes para a apropriação do mesmo espaço.

3 – A natureza como adorno e como ambiente da relação amorosa: José de Alencar e Machado de Assis

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira?

(José de Alencar, em “Benção paterna”, texto anexo ao romance *Sonhos d’Ouro*)

(...) neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.

(Machado de Assis, em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”)

Para demonstrar as diferentes maneiras como José de Alencar e Machado de Assis se apropriam do espaço urbano ou semiurbano/semisilvestre (como o narrador afirma na breve descrição da chácara de Felix no romance selecionado de Machado) e abrem dois caminhos para a representação do país, é interessante comparar duas obras publicadas no mesmo ano, 1872, pelos dois escritores, em momentos diferentes de suas carreiras literárias: *Sonhos d’Ouro*, de José de Alencar, e *Ressurreição*, de Machado de Assis. Como o leitor poderá notar, tanto a chácara dos pais de Guida, a heroína de *Sonhos d’Ouro*, quanto a chácara de Félix e, posteriormente, a de Lúvia e de Viana, irmão dela, são representações literárias daquele tipo de propriedade descrita por Gilberto Freyre em sua obra “Sobrados e Mocambos” (Freyre, 1968), no qual o sociólogo analisa as importantes mudanças que aconteceram no Brasil no final do século XIX, as quais tiveram importantes implicações sobre o crescimento e o desenho da cidade. Dada a importância desse espaço, um trabalho interessante seria

comparar a ilustração desse tipo de propriedade apresentada no livro de Gilberto Freyre e a representação e os sentidos que ela assume, especialmente de status social, nas duas obras, o que foge aos limites deste texto.

Em *Sonhos d'Ouro*, de José de Alencar (Alencar, 1998), a presença da natureza, sempre amena, dificilmente constituindo-se como uma ameaça à integridade dos personagens, é uma constante, embora não se apresente exatamente como uma *ambientação* no sentido em que Lins estabeleceu o conceito (cf. Lins, 1976²³), ou seja, aquele espaço que se relaciona organicamente com os outros elementos da narrativa, concorrendo para os sentidos da trama. Tanto é assim que as cenas que se passam ao ar livre poderiam muito bem se situar em outro lugar, como um jardim urbano, por exemplo, sem prejuízo do peso de cada uma para o restante da trama, apresentando-se muito mais como parte de um projeto de apresentação do cenário ao leitor (às leitoras, especialmente).

Se muito se fala em sentimento de missão entre os românticos, qual seja, uma forte consciência do papel dos intelectuais na construção da independência cultural do país, como dissemos antes, em José de Alencar isso se transforma em um projeto, claramente explícito em textos como os anexos ao romance *Sonhos d'Ouro*, “Bênção paterna” e “Os *Sonhos d'Ouro*”, especialmente no primeiro, em que o autor, respondendo às críticas que vinha recebendo de críticos como Franklin Távora, enumera seus romances já publicados, dividindo-os em fases de representação dos períodos históricos do país.

Para compreender a natureza que se apresenta no romance, é necessário levar em conta esse projeto do autor, pois, às críticas dos caracteres estrangeirados de suas personagens, responde que procura mostrar em suas obras uma visão da sociedade da época, cheia de hábitos europeus, como fumar charutos e usar a última moda parisiense, por exemplo, e também afirmando a busca por uma língua mais

²³ O livro de Osman Lins, sobre o espaço em Lima Barreto, tornou-se uma referência sobre esse elemento na narrativa, pois o autor desenvolve longa reflexão sobre os tipos de *ambientação* possíveis nas narrativas.

“brasileira”. Nesse sentido, a natureza comparece para compor um “necessário” cenário nacional, e assim pode ser vista a cena de abertura do romance, em que Ricardo, um dos personagens principais, passeia pela Tijuca em um domingo (Alencar, 1998, p. 21):

O sol ardente de fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca.

Que formosa manhã! O céu arreava-se do mais puro azul; o verde da relva e da folhagem sorria entre as gotas de orvalho, cambiando aos toques da luz.

A partir da construção do belo cenário, aparece Ricardo, o personagem que o ocupará com seus sonhos e devaneios, e é nesses momentos que o cenário se revela como tal, ou seja, uma mera desculpa para várias descrições da natureza exuberante, embora sempre como *locus amoenus* (Alencar, 1998, p. 22):

Às vezes o pensamento do moço vagava de um a outro objeto, dessa àquela moita, do ramo ao tronco, da folha à raiz, como se procurasse um ponto qualquer onde se fixasse, distraíndo-se das ideias e das recordações do íntimo. Outras vezes, depois de adejar como uma borboleta, o espírito do solitário passeador recolhia-se insensivelmente, e abstraía-se de quanto o cercava, para envolver-se nos resfólhos d’alma.

Em vários momentos da narrativa, tal como no trecho citado, a natureza comparece, sempre com longas descrições, a partir de um gesto ou uma observação de um dos personagens, compondo uma espécie de idílio campestre, cujo final, apesar dos percalços enfrentados – especialmente a diferença de condição social –, completa o final tipicamente romântico, com a promessa de enlace para o par central. A única exceção a essa composição amena da natureza acontece em um momento em que Guida, a personagem feminina principal da trama, por um capricho, quer descer um barranco com seu cavalo europeu para buscar uma flor; a cena, que não

serve ao andamento da narrativa (pois a personalidade volúvel da moça já se mostrara muito bem anteriormente), revela-se muito mais uma ocasião para que Ricardo, e seu cavalo brasileiro Galgo, provem sua adaptação ao terreno e evitem o perigo a que a moça estava se expondo. Assim, o cenário de relativo isolamento (relativo, pois o personagem sempre encontra várias pessoas nesses passeios), revela-se mais como uma sobreposição à cena do que propriamente um ambiente condicionante do tipo de narrativa que se passa ali – um ponto a ser exaltado como parte do projeto de construção de um imaginário cultural nacional. *Sonhos d'Ouro*, com seu enredo frouxo em que um jovem pobre, mas honesto, tem que vencer sua origem para merecer a dama de sua atenção, vale mais por suas veladas críticas ao poder que o dinheiro – e o maior lucro possível, sempre perseguido – possui de moldar as criaturas, pois dele depende e muito o futuro delas, e até mesmo sua capacidade de destruir a natureza, como acontece na observação sobre a devastação da natureza que o reflorestamento da Tijuca buscava reconstituir, numa visão que hoje chamaríamos de ecologista, numa antecipação na literatura de uma preocupação que só se tornaria popular quase um século depois (Alencar, 1998, p. 43):

Viva imagem da loucura humana! Refazer à custa de anos, trabalho e dispêndio de grande cabedal, o que destruiu em alguns dias pela cobiça de um lucro insignificante! Aquelas encostas secas e nuas, que uma plantação laboriosa vai cobrindo de plantas emprestadas, se vestiam outrora de matas virgens (...). Veio o homem civilizado e abateu os troncos gigantes para fazer carvão; agora, que precisa da sombra para obter água, arroja-se a inventar uma selva, como se fosse um palácio.

O mesmo trabalho enseja vários trechos que enfatizam a beleza do lugar, em pleno processo de reconstituição de sua mata ciliar, como naquele sobre a Cascatinha, de modo a moldar um cenário civilizado, embora junto à natureza, para a trama (Alencar, 1998, p. 43):

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.

Para encerrar os comentários sobre esse que é um dos romances mais fracos de Alencar do ponto de vista do desenvolvimento de personagens e da ação romanesca, um anexo enfeixa a narrativa com o reencontro do par central, Ricardo e Guida, e a promessa de casamento próximo. Esse é o Alencar das mocinhas, como afirma Antonio Candido em “Os três Alencares”, cujo par central constitui-se de “mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons” (cf. Candido, 2007, p. 539).

Em muitas outras obras de Alencar também poderemos encontrar o gosto pelas descrições longas do espaço, nem sempre integradas nos sentidos da narrativa. Embora aconteça em vários momentos essa sobreposição de elementos, o cenário (nacional e, em geral, exuberante) como adorno da ação, que também assume um efeito de real (no sentido que Roland Barthes cunhou; cf. Barthes, 1984), Alencar buscou incorporar múltiplos espaços do país em sua obra e esse esforço, se é desigual em seus resultados, mostra um escritor plenamente consciente de seu papel como intelectual num país em meio à construção da nação.

Por outro lado, Machado de Assis, desde seu primeiro romance, *Ressurreição*, também publicado em 1872, utilizará o cenário de maneira bem diversa, concentrando a atenção da narrativa no desenvolvimento dos personagens e suas características, como acontece na abertura desse romance (Assis, 1962, p. 115):

Naquele dia (...) o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido (...). Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. Parecia que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. (...) Tudo nos parece melhor e mais belo – fruto da nossa

ilusão, – e alegres com vermos o ano que repona, não reparamos que ele é também um passo para a morte.

Se o começo de *Ressurreição* se assemelha, a princípio, com o de *Sonhos d'Ouro*, logo o narrador trata de desfazer essa impressão, contrapondo ao cenário e ao otimismo que acompanha o primeiro dia do ano associando-o com a observação sobre a aproximação da morte a cada ano que passa, e logo a seguir com a composição da personalidade dúbia de Félix, o personagem principal do romance.

Para Félix, aquela chácara nas Laranjeiras, como ele dirá depois (Assis, 1962, p. 127), era um de seus polos extremos (o outro cenário de recolhimento era a Tijuca, que também aparece no romance de Alencar, como vimos), como ele diz, um espaço semiurbano, semisilvestre, segundo o narrador. Porém, esse espaço, identificado pelo personagem como monótono, mas onde ele se sente melhor (p. 127), comparece à narrativa não como adorno, mas para mostrar o isolamento que o personagem impõe em torno a si, embora frequente bastante a sociedade. Se ele fora médico e trabalhara quando houve necessidade, uma fortuna inesperada o coloca em outro patamar, o repouso, mas um repouso condizente com seu temperamento arredio ao convívio mais aprofundado e à invasão de seus domínios, pois era “ativo, composto de toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição dele podia ter.” (p. 127). Aquele isolamento, como logo o leitor terá conhecimento, permitia a ele ter suas amantes, mas retirar-se sempre que elas começassem a incomodá-lo, como ele faz com Cecília, seu “amor” por ocasião do começo da narrativa.

Para exemplificar essa utilização do espaço como um elemento a mais na construção dos sentidos da trama, muitas vezes como contraponto ao modo bem romântico de identificar estado de ânimo com um fenômeno da natureza, alguns trechos de *Ressurreição* vêm bem a calhar. Em uma dessas ocasiões sociais para ver e ser visto (especialmente as mulheres, que têm pouca liberdade de movimentos nessa sociedade) que tanto aparecem nos romances da época, num baile em casa de amigos, a filha dos anfitriões, Raquel, declara a Félix que entre a roça e a cidade,

prefere esta última, onde se dá melhor (p. 124); é interessante o trecho, pois, relacionando-se ao espaço, demonstra como a cidade é melhor para as mulheres, pois só ali tinham elas ocasião para participar de eventos como aquele, para confrontar/comparar seus futuros pretendentes. Outro trecho é uma descrição sobre a tarde em que o personagem encontra Lívía: “A tarde estava realmente linda. Félix, entretanto, cuidava menos da tarde que da moça. Não queria perder o ensejo de lhe dizer, como se fora verdade, que a amava loucamente. Encostada ao parapeito do terraço que dava para a chácara, a viúva simulava contemplar os esplendores do ocaso; na realidade, afiava o ouvido para escutar a confissão amorosa.” (Assis, 1962, p. 136); nesse trecho, ambos os personagens cuidam menos da moldura natural que o narrador lhes coloca e mais das preocupações íntimas, cada um a sua maneira, embora, ao mesmo tempo, o cenário do ocaso pode bem servir de contraponto para a relação que se estabelece entre esses dois, já experientes nos amores.

As saídas para as dificuldades sempre são espaciais: para um fim de romance, no caso de Félix, a viagem, em uma das muitas brigas que ele tem com Lívía por causa dos ciúmes (Assis, 1962, p. 146). Para a convalescença de uma doença que se pensava grave, a receita é uma ida para os ares mais puros de um arrabalde, no caso de Raquel (p. 150). O contraste irônico com a ação ou o ânimo também aparece: “O céu não dava razão aos receios de Viana; tinham-se dissipado as nuvens que anunciavam próxima borrasca. Não havia luar, mas a noite estava clara; e as vivíssimas estrelas que luziam no céu, algum poeta imaginoso as compararia a línguas de fogo daquele pentecostes do amor.” (p. 177). Em certo momento, próximo ao desfecho, aparece um contraste entre a natureza e o estado de espírito de Félix: de manhã, chove melancolicamente, e ele está leve e alegre com as perspectivas do namoro; à tarde, abre o sol e ele recebe uma carta que o transtorna, o que leva ao rompimento da relação (p. 181).

Por fim, outro trecho mostra bem que o espaço nunca serve de desculpa, em Machado de Assis, para longas descrições, mas faz parte do sistema da narrativa; ao final do romance e do desenlace inesperado para o namoro de Félix e Lívía, com a

corajosa recusa desta, o narrador declara que houve um tempo em que os romances terminavam com os heróis no claustro (como foi o caso de “Amor de Perdição”, na literatura portuguesa), porém não foi este o caso: “Mas o romance é secular, e o heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-la no seio do tumulto.” (p. 192).

Como mostrou Roger Bastide em artigo emblemático sobre o espaço em Machado de Assis (Bastide, 2002), publicado inicialmente nos anos 1940, tanto o foco de interesse de Machado de Assis quanto os gêneros narrativos utilizados, não comportam longas descrições. Nos gêneros mais curtos, como os contos, por exemplo, isso é mais claro, pela ação condensada, mas nos romances, como pudemos ver pela breve análise realizada aqui, ele dedica apenas poucas linhas à descrição do espaço em torno aos personagens, centralizando o foco no melhor meio de apresentar as características dos personagens aos leitores: a conversa. Como demonstra Roger Bastide no texto citado, em outras obras de Machado a natureza muitas vezes “vestirá” suas personagens, especialmente as femininas, como Iaiá Garcia e Capitu, transformando-as em verdadeiras mulheres-paisagens (cf. Bastide, 2002, p. 199).

4 – Algumas palavras como conclusões

Como afirmei na introdução a este trabalho, o foco deste trabalho foi analisar, ainda que de maneira breve pelos limites de um artigo, a contribuição de José de Alencar e Machado de Assis para o estabelecimento dos contornos de um mapa canônico literário do país. É interessante notar que se a situação é quase a mesma, o conflito e os obstáculos enfrentados pelo par amoroso, com desfechos diferentes, o uso do espaço também é completamente diferente. Enquanto em Alencar a posição espacial do herói é uma desculpa para longas descrições da natureza, em geral elogiosas, exaltadas, no romance de Machado o que se vê é pouca descrição e imediato interesse no que se passa com os personagens.

Como pudemos ver, a natureza comparece de várias formas em *Sonhos d'Ouro*: como mero cenário (vale dizer, pano de fundo, quase uma pintura), como paralelo ou contraste com o caráter das personagens. No entanto, como buscamos demonstrar acima, não acontece, verdadeiramente, uma integração entre o cenário e os demais elementos da narrativa, mas sim uma espécie de sobreposição, como se a bela natureza descrita estivesse ali apenas para mapear o espaço do país ou deleite de quem a conhecesse. A desejada integração não acontece justamente pelo teor das cenas e das características de personagens e situações, isto é, tudo poderia acontecer em outro lugar, na corte mesmo, como sucederá a partir de certo ponto da narrativa, e o cenário não é uma condicionante para a trama. A natureza está ali mais para exaltação dela própria que para compor, juntamente com os outros elementos, um sistema harmônico na narrativa.

Já nesse primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição*, com uma trama ainda muito distante da complexidade que ele apresentaria em outras obras, como “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de 1881, por exemplo, em várias ocasiões a ironia e exploração do contraste entre a essência e a aparência afluem e a narrativa ganha um colorido que a de Alencar não apresenta, pelo menos nesse sentido. Poucas vezes aparece nessa narrativa um trecho descritivo que não faça parte intrínseca dos sentidos que se constroem ali, muitas vezes como paralelo ou contraste, muitas vezes irônico, ao ânimo e/ou caráter dos personagens. Considerando em perspectiva a obra de Machado de Assis, mesmo nesse romance, não exatamente romântico, pelo desfecho, mas bastante convencional, pelo conflito e seus desdobramentos, já se pode antever alguns motivos que serão mais desenvolvidos e explorados em outras posteriores, como o ciúme, o contraste, muitas vezes violento, entre a essência e a aparência, entre o sorriso “social” e a careta “interior”, como acontece com Félix em certo momento.

De um lado, Alencar preocupado em se apropriar e representar ao máximo o espaço nacional, o litoral e o sertão, o urbano e o rural, muitas vezes dando mais relevo à paisagem do que aos personagens, especialmente quando o espaço é o de

aventura, o sertão, longe da cidade. De outro, Machado decididamente preocupado com as motivações internas de suas criaturas, a vontade sob os atos, com poucas pinceladas de cenário que muitas vezes ajudam a compor a construção dos personagens para o leitor. A essa altura, podemos dizer que o que faz diferença substancial na ficção de Machado de Assis, tanto em relação à representação do espaço quanto na relação desse elemento com outros da narrativa, é o recurso da ironia, que impede que qualquer descrição se torne um mero motivo de exaltação da paisagem, haja vista que o ambiente comparece, em geral em trechos curtos, ao enredo para ajudar a compor os sentidos da trama e não por si mesmo. Se, por um lado, essa forma de utilizar o espaço muitas vezes fez com que o escritor fosse visto como “estrangeirado” aos olhos dos românticos mais ortodoxos, por outro está de acordo com o pensamento dele sobre a ficção, e mesmo a ficção nacional, tal como uma das epígrafes do item 3 deste trabalho tão bem explicita.

Dessa maneira, cada um a seu modo, esses dois escritores, entre outros, tais como Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Aluísio Azevedo, transformaram-se em referências incontornáveis na Literatura Brasileira, muitas vezes impedindo que outros escritores, mesmo com menos talento, mas também importantes, às vezes apenas historicamente, fossem estudados mais a fundo ou sequer mencionados na historiografia. Claro está que um historiador não pode abarcar todos os fenômenos, no caso os literários, porém a função dos trabalhos específicos é justamente buscar esses pontos que se afastam da massa mais conhecida de obras literárias.

5 – Referências Bibliográficas

ALENCAR, J. de. *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, J. M. M. de. *Obra Completa*. 3 Vols. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. Vol. III, p. 801-804.

ATHAYDE, T. de. Teresa Margarida da Silva e Orta, precursora do romance brasileiro. In: HOLANDA, A. B. de (Coord.). *O romance brasileiro: de 1752 a 1830*.

Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. pp.131-136.

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo nº 56, p. 192-202, dezembro-fevereiro, 2002/2003.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. 3ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira (Momentos Decisivos 1750-1880)*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

CEIA, C. Verbetes “Clássico”. E-Dicionário de Termos Literários. verbete. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=627&Itemid=2. Acesso em 11.02.2015.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil ; 2).

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20).

MAUAD, A. M. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: *Historia da Vida Privada na Brasil*. Coorden. Geral por Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P. 181-231. (Volume 2).

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, F. “O século sério”. In: _____. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 823-863.

REVISTA BABEL. Dossiê Cânones. Ano I, número 3, setembro a dezembro de 2000, Santos/SP, Florianópolis/SC, Campinas/SP.

PEREIRA, Astrojildo. Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antonio e Lima Barreto. In: HOLLANDA, Aurélio Buarque de (Coord.). *O romance brasileiro (De 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952.

THIBAUDET, Albert. “Le roman urbain”. In: _____. *Réflexions sur le Roman*. Paris: Gallimard, 1938, p. 206-212.

Recebido em 15/02/2017.

Aceito em 25/03/2017.