

O ROMANCE URBANO NO ROMANTISMO

META

Mostrar as origens do gênero romance e como ele encontrou no Romantismo as condições ideais para seu desenvolvimento.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:

Conhecer a importância do gênero romance na literatura brasileira; identificar as diferenças entre os romances indianista e urbano.

associar os romances urbanos aos seus respectivos autores.

PRÉ-REQUISITOS

Para você aproveitar bem esta aula, é importante que tenha assimilado as informações da aula anterior, pois, mais uma vez, estaremos a falar sobre peculiaridade do nosso Romantismo.



Em 2005, a Rede Record lança a telenovela *Essas Mulheres*, baseada em três mulheres do romance de Alencar – Aurélia, Emília e Luciola. (Fonte: <http://www.saninem.floguxo.com.br>).

INTRODUÇÃO



José de Alencar (Fonte: <http://www.gentree.org.br>).

Antes de tecermos maiores informações é importante salientar que o nosso romance é filho dileto do Romantismo, pois antes disso, são poucas e inexpressivas as obras em prosa. A poesia brasileira, surgida no Barroco, atravessa o Neoclassicismo, sem competir com significativas manifestações em prosa. Ela reina, praticamente, sozinha, no cenário literário brasileiro, até que surgem, em meados do século XIX, os primeiros romances brasileiros. Teixeira e Souza (*O filho do pescador*), Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*), ambos de 1844, são considerados nossos primeiros romancistas, embora sejam, de fato, precursores do nosso primeiro grande romance, *O Guarani* (1857), de que já tratamos. Esses dois escritores têm o mérito de situar a ação romanesca em terras brasileiras e dar espaço ao homem da terra. O subtítulo, “romance brasileiro”, que Teixeira e Souza deu a *O filho do pescador*, indica um propósito nacionalista, incorporando a realidade brasileira, pois a ação se passa numa colônia de pescadores na praia de Copacabana. Joaquim Manuel de Macedo ficou famoso com o romance *A Moreninha*, que se passa na ilha do Governador, e que tem até hoje seus leitores, (melhor dizendo, leitoras), mas que não resiste a uma análise mais exigente. Estávamos, então, nos primórdios do nosso romance, que iria se tornar o gênero literário mais lido e comentado da nossa literatura. Bom, muita coisa a ser comentada, mas estamos apenas começando mais uma nova ‘viagem’ sobre as feições dos romances urbanos no Romantismo.

AS ORIGENS DO ROMANCE URBANO NO BRASIL



Obras de José de Alencar (Fonte: <http://images.google.com.br>).

O mestre Antonio Candido tem um excelente estudo sobre as origens do nosso romance e vamos, aqui, repetir algumas das suas colocações que se encontram em *Formação da Literatura Brasileira* (1997). Falando ainda de Macedo, ele chama a atenção para o fato de que este foi um “abridor de caminhos”, conferindo prestígio ao romance, dando-lhe posição social. Portanto, se não foi um grande escritor, sua lição foi importante e a glória que alcançou ainda em vida serviu de estímulo aos jovens escritores da época.

É conceito unânime, entre os críticos, que é com José de Alencar que o nosso romance se firma como gênero literário de valor. Machado de Assis, nosso maior escritor, se valeu das conquistas alencarinas, como a análise sociológica da vida urbana, as sugestões psicológicas, a cor local e tantos outros atributos do romance já presentes em Alencar, para criar sua extraordinária obra. Por isso, o autor de *O Guarani* é considerado o pai do romance brasileiro. Seu romance urbano tem início com duas pequenas novelas, *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, escritos para levantar a tiragem do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Já dissemos, aqui, que vários romances saíam primeiro em folhetim, publicados nos rodapés dos jornais e eram, muitas vezes, sua maior atração. As pessoas compravam o jornal para se inteirar das aventuras romanescas, como hoje ligamos a TV para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos novelescos. Vamos, aqui, enumerar os principais romances urbanos de Alencar, para só, então, lhes falar sobre os mais significativos: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Sonhos de ouro* (1872), *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1877).

Precisamos dizer, antes de qualquer coisa, que como cronista de *Ao correr da pena*, espaço do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal de onde foi redator, Alencar foi um arguto observador da sociedade fluminense da época, comentando os mais variados acontecimentos sociais, políticos, culturais e econômicos. Essa experiência foi fundamental para a criação de seus

romances urbanos, em que a sociedade fluminense aparece representada pelas várias classes sociais. A crítica social já aparece em *Ao correr da pena*, mas vai ser apurada nos romances urbanos, em que condena, veementemente, certas mazelas sociais, fazendo da cidade um espaço desprestigiado em comparação com a natureza.

Com relação ao poder corruptor do dinheiro, em crônica datada de 08/07/1855, faz um trocadilho espirituoso com a palavra “ações”. “Dantes os homens tinham as suas ações na alma e no coração; agora têm-nas no bolso ou na carteira. Por isso naquele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram.” O aspecto econômico, como veremos, vai ser uma constante em seus romances urbanos; freqüentemente, o dinheiro será a mola da ação romanesca, como em *Senhora*, por exemplo. O casamento por conveniência, isto é, por dinheiro e poder, é um dos seus alvos prediletos. Alencar, defendendo o sentimento contra os interesses materiais, foi um feminista, levando-se em conta os costumes da época.

A sua preferência pelo “sexo frágil” se revela nos romances, não só pela ênfase dada às personagens femininas, como também pela posição que toma em defesa de seus interesses. *Lucíola* é uma disfarçada defesa da regeneração da prostituta, vítima da sociedade. O narrador se dirige à destinatária das suas cartas, dizendo: “A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagância”. E a sua narrativa vem a se constituir na “defesa dessas criaturas infelizes”, contra uma sociedade alienada e preconceituosa. Não resta dúvida que, sob este aspecto, ele é um vanguardista. Basta lembrar que nos século XIX as contradições normais eram resolvidas dissociando a mulher em virgem e cortesã: a cortesã para o prazer e a virgem para o casamento. Isto está bem claro em *Lucíola*.

Em suas crônicas, Alencar não se cansa de tecer elogios à graça e elegância das “flores” que ornavam então os salões fluminenses. Não se esquece nem mesmo do pé das elegantes da época, revelando já uma preferência que iria se repetir nos romances. Em crônica datada de 13/05/1855, diz ele: “Um bonito pé é o verdadeiro condão de uma bela mulher”; assim, o romance *A pata da gazela* vem a ser um desdobramento dessa atração do autor pelo pé feminino.

Ao lado da política contemporânea (não esquecer que ele foi político também), um dos assuntos mais abordados pelo Alencar cronista é, sem dúvida, o teatro. As representações estrangeiras, as casas de espetáculo, os bons textos, tudo era assunto para comentários. Ora, o teatro, como espaço da ação romanesca, é muito presente em seus romances urbanos. O paralelo entre Alencar cronista e Alencar romancista serve para mostrar que há um princípio de coerência que norteia sua produção literária; o mesmo observador dos costumes da sociedade fluminense e a mesma visão crítica aparecem nas crônicas e nos romances urbanos.

Antonio Candido (1997), no estudo “Os três Alencares”, destaca a existência de um Alencar mais profundo:

Todavia, há pelo menos um terceiro Alencar, menos patente que esses dois (o dos mocinhos e o das mocinhas), mas constituindo não raro a força de um e outro. É o Alencar que se poderia chamar dos adultos; formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas detonadores de um senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e de mulher. (p. 156).

Em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, encontramos, de fato, um escritor preocupado com os desnivelamentos sociais, com as relações humanas dentro de uma sociedade preconceituosa. É interessante notarmos que os três romances têm por títulos, não os nomes das protagonistas, mas metáforas, de que a narrativa é o desdobramento. A destinatária das cartas de Paulo é quem dá o título à narrativa e explica: “Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (ALENCAR, 2003, p.53). Está, portanto, presente, a partir do título a dualidade da protagonista. A antítese anjo-demônio encontra correspondência na dualidade Maria da Glória – Lúcia.

Emília é a protagonista de *Diva*; bonita e rica é a deusa dos salões fluminenses. Ela ora é meiga e compreensiva, ora adquire a frieza do mármore e despreza a todos com seu orgulho. Essa dualidade a torna enigmática e o narrador não alcança seu significado: “Eu não tinha compreendido nada. Ainda hoje, depois de tudo quanto sofri, sei eu compreender semelhante mulher ?” (ALENCAR, 2004, p. 47). Lúcia, protagonista de *Lucíola*, é também uma incógnita para Paulo, narrador apaixonado, que só vai compreendê-la bem mais tarde: “Compreendo hoje as rápidas transições que se operavam nessa mulher ; mas naquela ocasião, como podia adivinhar a causa ignota que transfigurava de repente a cortês depravada na menina ingênua, ou na amante apaixonada!”

A narrativa de *Senhora* se faz em terceira pessoa. O título se refere à protagonista Aurélia e revela o seu poder sobre Fernando e sobre toda narrativa. : é ela quem arma a intriga romanesca e quem determina o desenlace feliz. Na situação de escravo, de marido comprado, é como “Senhora” que Fernando se dirige à mulher. Ela domina todo o espaço romanesco e se vinga da ambição do amado, comprando-o, numa crítica feroz ao casamento de conveniência. Mas, ao final da narrativa, diante da regeneração de Fernando (as regenerações sempre acontecem por amor), ela se declara e o chama de “senhor de sua alma”.

O tema da regeneração se encontra nos três romances citados. Em *Lucíola*, a regeneração moral da prostituta, em *Diva*, a transformação de Emília, mimada e orgulhosa, em moça amorosa e compreensiva; em *Se-*

nhora, a regeneração de Fernando, homem ambicioso, em marido de caráter sóbrio e austero. A motivação, como dissemos, é sempre o amor. Alencar, nestes romances, revela-se um escritor bastante avançado para sua época. Ele denuncia o utilitarismo mercantilista que corrompe as relações pessoais e sociais. Fernando Seixas, como o sobrenome indica, é moldado pela sociedade e se deixa arrastar pela corrente. Mas, ao final, se regenera pelo amor de Aurélia. Não esqueçam que estávamos em pleno Romantismo. Nos romances do Alencar dos adultos, encontramos momentos de puro erotismo. Em *Senhora*, por exemplo, o episódio da valsa é rico de conteúdo erótico, de um erotismo contido, que transparece aqui e ali no “fogo intenso do olhar”, no “êxtase da adoração, no “seio voluptuoso”, no “retraimento lascivo” e que culmina com o desmaio de Aurélia, verdadeiro orgasmo dos sentidos.

Também no plano da linguagem, esses romances apresentam pontos em comum. Através de metáforas e comparações, o autor revela as transformações por que passam as personagens. O início de *Lucíola* é marcado pela presença de vocábulos do campo semântico animal; enquanto Lúcia se comporta como cortesã: “ondulações felinas”, “a cauda de uma serpente na agonia”, “brutalidade da jumenta ciosa”; quando começa o processo de regeneração, as imagens são calcadas na natureza: “a flor dessa alma”, “sorriso orvalhado de carícias”, “como um favo de mel”, “as rosas de suas faces”; com Maria da Glória, isto é, a protagonista regenerada, estamos em presença de imagens que refletem a pureza celestial da personagem: “seu hálito celeste”, “resignação angélica”, “beleza imaterial dos anjos”, “criatura angélica”.

Para encerrar esse cotejo entre os três romances, resta falarmos da importância do dinheiro; ele é, sem dúvida, a mola da ação romanesca. Em *Lucíola*, é ele que gera a prostituição da protagonista e é livrando-se da sua influência maléfica, através do amor de Paulo, que ela se regenera. A excessiva riqueza do senhor Duarte é uma das causas da má formação de Emília, bela e rica, ela reina divinamente sobre todos, até o momento em que se humaniza, vencendo o medo de amar. As quatro partes em que se divide o romance *Senhora* – O preço, A quitação, A posse e O resgate – revelam, na sua titulação, o domínio da questão econômica. Tudo gira em torno do dinheiro. A cidade é o espaço onde impera o dinheiro e, por isso, está sempre no banco dos réus, em oposição à natureza, sempre exaltada. Alencar acreditava na função social da arte e seu romance é um instrumento de moralização dos costumes; não um instrumento de falsa moral, mas um desmistificador das convenções sociais.

Em *Sonhos d'ouro* e *O Tronco do ipê*, percebemos a presença da natureza através dos títulos, mas o tratamento crítico que o autor dá a seus personagens faz desses romances narrativas sociais e políticas, portanto, mais voltadas para a VIDA REAL do que para a fantasia. A dicotomia cidade/campo é um dos elementos da estrutura romanesca; contrapondo os tipos citadinos aos campestres, o narrador mostra a superioridade desses sobre

aqueles. Preocupado com a preservação das tradições brasileiras, Alencar aponta para o perigo das influências estrangeiras, sobretudo francesas, que desvirtuam a vida urbana. O contraponto Alice/Adélia, em *O tronco do ipê*, ilustra bem a postura do autor, que enaltece as virtudes campestres (Alice) em detrimento dos costumes urbanos (Adélia). O triângulo amoroso – Alice, Mario, Adélia – se resolve, evidentemente, ao final, com o par Alice/Mario. Aqui, temos dois exemplos do Alencar das mocinhas, onde a intriga amorosa, convencional e pobre, não foge ao padrão água com açúcar.

Os dois romances se revelam riquíssimos na caracterização dos personagens secundários. Aqui, o autor se esmerou na caracterização dos tipos da sociedade fluminense, apontando para o aspecto hipócrita e interesseiro, como um implacável cronista social. Em *Sonhos d'ouro*, os personagens que freqüentam a casa do Comendador Soares formam uma galeria de tipos variados: Guimarães, o bacharel amaneirado, o corretor Bastos, homem de negócios, o doutor Nogueira, candidato a deputado, “caráter dúctil, susceptível de amoldar-se a todas as situações”. Todos três pretendentes à mão de Guida, “o milhão feito anjo”. Em torno do Comendador Soares, “o milhão feito homem”, gravitam o Barão do Saí, o Visconde da Aljuba e o Conselheiro Barros, através dos quais o autor critica a pseudo nobreza da sociedade contemporânea.

Nesses dois romances, os personagens periféricos é que dão a cor local, emprestando à narrativa uma graça e um espírito bem brasileiros. O dinheiro também exerce função importante nesses romances, como nos outros três, anteriormente estudados. Falando sobre Guida, protagonista de *Sonhos d'ouro*, diz que ela era “o sol esplêndido da fortuna; era a réstia de luz coalhada em barra, o prisma bancário, o raio amoadado.” É a presença do intransigente moralista que ataca a força dissolvente do dinheiro e faz valer as leis do coração contra as convenções sociais.

Depois de dois anos dedicados à política, reaparece Alencar na cena literária em 1870, com a publicação de *A pata da gazela*. Deve ter sido o primeiro romance assinado com o pseudônimo de Sênio (velho), consequência de suas desilusões com a vida política, que transformaram um homem idealista num escritor amargurado e agressivo. Inaugura-se, então, a série dos romances vingativos, em que Alencar enfatiza sua crítica à sociedade contemporânea. Em *A pata da gazela*, o personagem Horácio recebe toda a revolta do escritor contra os “leões da moda”, jovens elegantes e desocupados, gastos pela vida mundana. É, de fato, extravagante a paixão de Horácio por um pezinho, de que ele tem conhecimento apenas através de uma formosa e minúscula botinha. Toda a história gira em torno do objeto da paixão de Horácio, sempre ludibriado pelo acaso ou pela própria dona do formoso pé. O narrador reconhece que se trata de um caso patológico e acusa o materialismo como culpado de tais aberrações.

Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas os delírios da febre de materialismo que ataca o século.

Essa paixão de Horácio o que é senão uma aberração da alma, consagrada ao culto da matéria? A voragem insaciável do desejo vai criando dessas monstruosidades incompreensíveis.

De fato, a partir de 1870, percebemos uma mudança no pensamento da época, agora menos espiritualizado e mais voltado para as ciências experimentais. Onde dominava o espírito, começa a dominar a matéria. Mas, Alencar, de feitio tipicamente romântico, não compactuava com essas mudanças e, sempre que podia, lhes fazia violentas críticas. Nesse romance, enquanto Horácio ama a matéria, aqui representada eroticamente pelo pé da protagonista, Leopoldo, herói romântico, adora a beleza imaterial que se irradia da moça, o seu sorriso. Amigo dos contrastes, o narrador, dessa forma, enfatiza o materialismo de Horácio e aponta o verdadeiro e eterno amor, dentro do mais puro molde romântico. Mas o que é magistral, nesse romance, é a forma pela qual o narrador mantém o leitor em suspense, desconhecendo, ele também, até o final, a dona do famoso pezinho. É um livro de leitura muito agradável, pelo suspense que consegue criar.

Encarnação (1877), último romance do autor, apresenta algumas afinidades com *A pata da gazela*, uma vez que Hermano, como Horácio, pode ser considerado um caso patológico. Estamos, agora, em presença de um escritor preocupado com os distúrbios da alma humana. Seus recursos, evidentemente, são precários, nem poderiam deixar de sê-lo, afinal vivia-se numa época ainda distante das primeiras conquistas da ciência. Mas, por isso, são dignas de nota certas passagens em que o narrador nos mostra a confusão mental de Hermano; são passagens ilustrativas da penetração cada vez maior de Alencar no labirinto interior de seus personagens. Trata-se do primeiro romance da literatura brasileira a mostrar a questão do amor de um viúvo pela falecida e da impossibilidade de aceitar a segunda esposa. Esse tema seria retomado, mais tarde, em *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, e em *A sucessora*, de Carolina Nabuco.

Em *Encarnação*, Amália, como todas as personagens femininas de Alencar, tem a percepção das coisas e compreende o que se passa com Hermano, o viúvo, e cheia de heroísmo e dedicação, empreende uma luta diária para conquistar o amor de seu marido e mantê-lo vivo junto dela. Como o dilúvio em *O Guarani* destrói um passado de lutas, o fogo reduz a casa e as lembranças de Julieta, a primeira mulher, a um monte de cinzas, possibilitando um futuro feliz. “E eu renasci para a felicidade, disse Hermano, cingindo a loura cabeça da moça e pousando-lhe um beijo na face.” (ALENCAR, 1996, p. 85).

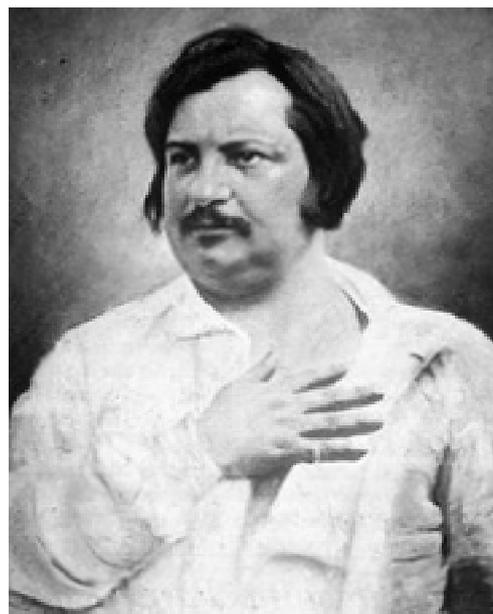
Como podemos perceber, temos nesses dois romances um escritor muito mais voltado para o interior de seus personagens, do que para o espaço que os

rodeia. De fato, nessas narrativas, o espaço está bastante minimizado. A natureza, que sempre mereceu de Alencar tão vastas descrições, está praticamente ausente. Salvo raras referências a um crepúsculo, a um ligeiro detalhe da paisagem, a natureza só aparece nas costumeiras comparações e metáforas. Em *A pata da gazela*, temos, isso sim, referências claras à paisagem urbana do Rio de Janeiro, com freqüentes citações de ruas e logradouros públicos; as lojas mais famosas da vida elegante da cidade também comparecem para dar a cor local.

Outro aspecto que aproxima esses dois romances e os afasta dos demais é a ausência dos personagens periféricos que constituem a nota localista nas outras narrativas urbanas. Os políticos, comendadores, condes, agregados, as matronas e mulheres intrigantes, enfim, os mais variados tipos sociais não contribuem para a ação romanesca que se concentra nos personagens principais. Somente os pais das protagonistas comparecem e, como não podia deixar de ser, preocupados com a realização de um casamento vantajoso para suas filhas; vivendo numa sociedade dominada pelo dinheiro, o casamento é uma transação comercial e uma necessidade para garantir o futuro da mulher. As heroínas de Alencar, porém, lutam contra esse estado de coisas e só se casam por amor. São, sem dúvida, as precursoras da emancipação feminina. Vejamos o que diz Amália, de *Encarnação*: “Unir-se a outro homem, que não fosse o marido esperado, não seria falhar o seu destino, sacrificar a existência inteira a condenar-se ao eterno suplício de um cativo cheio de humilhações?” (ALENCAR, 1996, p.43).

AS INFLUÊNCIAS DE BALZAC NAS OBRAS ALENCARINAS

José de Alencar foi apontado pelos críticos como um escritor altamente influenciável. Seria isso um defeito? Seria uma demonstração de fraqueza do escritor a ânsia de encontrar através das leituras o molde ideal para o romance brasileiro? Ora, não se cria nada no vácuo. Todo o artista é, de uma forma ou de outra, influenciado por outros artistas, pelo meio em que vive, por estilos de época, sem que isso minimize sua originalidade. Portanto, o contato com outras obras pode, muito bem, ajudar o artista a desenvolver um estilo original, uma expressão própria. O que é preciso é não confundir influência com empréstimo ou imitação. Enquanto a influência sofrida por um artista não desmerece a sua obra, a imitação lhe rouba todo o valor estético.



Balzac (Fonte: <http://images.google.com.br>).

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar afirma ter tido contato com a obra de Balzac, escritor francês, autor da *Comédia Humana*. O romance balzaquiano contribuiu para sua formação literária, ainda incipiente e hesitante ao tempo dos cursos jurídicos, marcando, sobretudo, seu romance urbano, algumas vezes chamado “a Comédia Humana de Alencar”. No estudo da sua concepção romanesca, o enfoque da influência balzaquiana deverá pôr à luz certos elementos até aqui desprezados, revelando um autor mais consciente do seu processo criativo, faceta que tem sido negligenciada em favor de uma imaginação impulsiva e arrebatadora.

Vejamos como Alencar constrói as personagens dos romances urbanos: são personagens que oscilam entre o modelo europeu e o localista. Aurélia, por exemplo, protagonista de *Senhora*, pertence à família da *Comédia Humana*, enquanto as personagens periféricas são quase todas tipos da sociedade fluminense. Dai não resulta nenhum desequilíbrio, pois as protagonistas, conforme o próprio autor, são “idiosincrasias morais”, isto é, seres especiais em confronto com o meio social. Os heróis e heroínas de Alencar são dominados por uma idéia, por um sentimento que dirige todos os seus atos. Aurélia, desprezada pelo homem que ama, decide vingar-se e a narrativa se resume na história da sua vingança.

Em Balzac, as personagens são escravos de suas paixões. A ambição, o amor, o ódio ou a vontade de poder os dominam tiranicamente. Elas são vítimas dessas paixões e, quase todos fadadas à infelicidade. Alencar é mais ingênuo, menos trágico. Ele acredita na possibilidade do homem ser feliz e sua obra procura mostrar o caminho dessa felicidade, destruindo preconceitos e tabus sociais. Em *Senhora*, a atitude vingativa de Aurélia corrige a distorção do caráter de Fernando, possibilitando a plena realização do amor e, conseqüentemente, o final feliz. Toda obra é, como sabemos, profundamente determinada por um dado modo de conceber o mundo. Ora, esse modo de conceber o mundo varia de autor para autor, de época para época, de lugar para lugar.

No que Alencar muito se aproxima de Balzac é na técnica de caracterização da personagem. O nosso romancista deve ter assimilado do romance balzaquiano a importância dos traços fisionômicos, que apresentam significados próprios. Assim, por exemplo, a fronte larga revela inteligência vigorosa e os olhos são sempre “espelhos da alma”. Há uma perfeita coerência em Alencar entre os traços fisionômicos, sobretudo os olhos, e o caráter das personagens. Os olhos negros são ardentes e revelam impetuosidade e paixão, enquanto os olhos azuis são sempre límpidos e serenos, refletindo uma alma pura e tranqüila. Esta correlação entre os traços fisionômicos e o caráter dos personagens, Alencar, sem dúvida, herdou de Balzac. Ora, a realidade não é assim. Mas romance é uma coisa e realidade é outra. Usando esse recurso, explorando essa correlação corpo/alma, o autor cria uma coerência interna, ordena o mundo romanesco. Em *Lucíola*, a metamorfose que a protagonista sofre, passando de cortesã

(Lúcia) a mulher pura (Maria da Glória), se reflete nos traços fisionômicos, na maneira de trajar e no meio onde vive. A fisionomia de Aurélia, em *Senhora*, está, a todo instante, refletindo seus sentimentos.

O ESPAÇO NOS ROMANCES DE ALENCAR

Pela análise dos romances urbanos de Alencar, sobretudo de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, deve ter ficado clara a problemática social. O narrador enfatiza as relações das protagonistas com o meio, no qual e contra o qual agem. Elas estão em conflito com uma sociedade que não lhes permite a plena realização de seus desejos e, na luta que empreendem, são seres gigantescos, com dimensões heróicas. O espaço tem, portanto, uma importância enorme na obra desses dois romancistas; o romance urbano de Alencar, como o de Balzac, é, sob esse aspecto, um romance de costumes.

Vejamos como se apresenta o espaço, no romance urbano de Alencar. Os padrões éticos, as crenças religiosas e filosóficas, a organização econômica, a estrutura política e, sobretudo, as convenções sociais, no romance de costumes, têm um papel importante porque são motivadores da ação romanesca. O espaço físico e social em que vivem os personagens é um elemento da estrutura romanesca da maior importância, nesse tipo de narrativa. O leitor desavisado não compreende a pertinência das longas descrições de que o narrador usa para melhor caracterizar esse espaço. A descrição, de fato, prepara a ação. Como no caso da caracterização dos personagens, a descrição pormenorizada do ambiente está estreitamente relacionada à ação dramática.

Em *A pata da gazela*, as referências ao meio em que vive Horácio, “o leão da moda”, configuram a própria personagem. Ele e o espaço estão intimamente ligados e um explica o outro. No caso de *Lucíola*, as descrições de seus dois aposentos – o da cortesã e o da mulher pura – atestam a mudança de vida; ao luxo e ao requinte do primeiro se contrapõe a simplicidade do segundo. Essa técnica narrativa, que o nosso romancista aprendeu com Balzac, confere à narrativa uma unidade perfeita e coerente, porque o espaço aí se encontra perfeitamente relacionado com os personagens e a ação romanesca. Em Alencar e Balzac, o espaço possui uma função construtiva e mantém, com os demais elementos, uma relação horizontal e, com o centro organizador da obra, uma relação vertical, isto é, de dependência. Personagem, ação e espaço estão relacionados entre si e cada um manifesta o sentido de que depende a totalidade da obra. São elementos significativos que compõem o universo romanesco, ordenando-o a partir de um ponto comum e fazendo do romance um mundo à parte, diferente da realidade caótica e sem sentido.

Outro elemento importante é o tempo. Vejamos como ele se apresenta em Alencar. A dialética passado-presente se encontra aqui e, muito prova-

velmente, foi herdada de Balzac. Os narradores se movem com desenvoltura no tempo para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos, da maneira pela qual esses acontecimentos derivam uns dos outros. São freqüentes em Alencar os retrocessos temporais para contar a história de um ou mais personagens. Em *Senhora*, por exemplo, o narrador suspende o relato do casamento de Aurélia com Fernando, ao fim da primeira parte, para contar os antecedentes dessa transação mercantil. Assim, a segunda parte, intitulada “Quitação”, começa nos seguintes termos: “Dois anos antes desse singular casamento, residia à Rua Santa Teresa uma senhora pobre e enferma”. O final traz novamente o leitor ao tempo presente: “Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original...” Essa técnica confere um tom fortemente histórico à narrativa, no sentido de que os acontecimentos se inserem num fluxo temporal rigidamente marcado.

Assim, tanto em Balzac, como em Alencar, os acontecimentos só têm valor na medida em que se justificam, em que são determinados por outros ocorridos anteriormente. O passado é como um elemento dramático, uma espécie de luz interior que confere ao romance coerência e unidade. As personagens são seres sociais com uma história; o tempo está fora deles e condiciona seu comportamento. As coisas acontecem no presente em função de um determinismo que se justifica no passado. Antonio Candido (1997) coloca muito bem a importância do passado na ficção do Romantismo.

Essa presença do passado, na interpretação da conduta e na técnica narrativa, representa de certo modo, no romance de Alencar, a lei dos acontecimentos, a causação dos atos e das peripécias, que os naturalistas pesquisarão mais tarde no condicionamento biológico. Para o Romantismo, tanto os indivíduos quanto os povos são feitos da substância do que aconteceu antes; e a frase de Comte, que os mortos persistem nos vivos, exprime esse profundo desejo de ancorar o destino do homem na fuga do tempo. (p. 142).

O encadeamento temporal, nos romances de Alencar, obedece a uma necessidade de verossimilhança; o princípio de causa e efeito rege essas narrativas, ordenando o universo romanesco.

Um elemento importante de toda e qualquer narrativa é o foco narrativo, isto é, a relação que o narrador mantém com o universo narrado. Os narradores de Alencar, seguindo o exemplo de Balzac, agem, geralmente, como verdadeiros demiurgos, conhecem profundamente seus personagens e os motivos que os levam a agir; estão acima das limitações temporais, movendo-se com desenvoltura entre passado e presente. Esta onisciência (saber total) é enfatizada pelo discurso explicativo. Preocupados com a verossimilhança, eles empregam freqüentemente o recurso da justificativa, isto é, uma explicação para certos atos que podem parecer ao leitor, impossíveis.

Em Alencar, esta é uma técnica muito freqüente, que o deixa perfeitamente à vontade para justificar as coisas mais incríveis. Reportemo-nos à Encarnação: Hermano e Amália descobrem o amor e esquecem – ele, o passado e ela suas prevenções – para se entregarem à paixão que os domina. “Como se havia operado esse milagre? Ninguém o poderia explicar, nem eles mesmos que não tinham consciência da revolução profunda consumada em sua vida no espaço de alguns dias apenas.” É a “revolução profunda”, de que nem as próprias personagens têm consciência, a justificativa para “esse milagre”. É um exemplo típico de narrador totalmente onisciente, que penetra na interioridade de suas criaturas para revelar ao leitor os segredos de seus corações.

Outro tipo de foco narrativo empregado por Alencar, embora com menor freqüência, é o de primeira pessoa, isto é, aquele em que um personagem, geralmente o principal, narra os acontecimentos de sua vida. Ele fala em primeira pessoa, enquanto o narrador onisciente fala em terceira pessoa. É o caso de Lucíola. Aqui, Paulo se dirige a uma senhora que é a responsável pelo título e publicação do livro. Alencar, com este truque, afasta de si a crítica da censura, de que ele já havia sido vítima com a encenação do drama *As asas de um anjo*. Nesses dois casos, temos o tema da prostituição, assunto tabu para a época. Paulo narra sua história para GM, senhora de cabelos brancos, que vem a ser a responsável pela publicação. Artimanhas alencarinas para fugir da censura...

Vejam como se comporta o enredo, também chamado de trama, nos romances urbanos de Alencar. No Romantismo, a peripécia domina o universo romanesco, prendendo o leitor ao encadeamento das ações. É a influência do folhetim, que marcou por muito tempo a narrativa romanesca. Vocês se lembram de que falamos Sobre a publicação dos romances primeiramente em capítulos na imprensa e que, como as novelas televisivas atuais, terminavam sempre num momento crítico, incentivando o leitor a comprar o jornal do dia seguinte para saber o desfecho do episódio?! O romance romântico conservou, efetivamente, a estrutura folhetinesca, dando-lhe uma função instrumental, importante na composição da obra.

A técnica do contraste é usada por Alencar, como consequência da visão maniqueísta do mundo. O contraste acentua as oposições e enfatiza o aspecto dramático das ações. Os conflitos são mais violentos na medida em que os contrastes são mais acentuados. As diferenças sociais, as diversidades de caracteres, a oposição indivíduo/meio, enfim, todos os conflitos são, geralmente, manifestações do contraste bem x mal. As personagens, seres insatisfeitos com sua condição social, lutam contra o meio adverso, que não lhes permite a felicidade almejada. De fato, o narrador alencarino está sempre presente na narrativa, comentando o comportamento social das personagens, mostrando até que ponto eles são causados por uma sociedade corrompida e alienada. No caso de Fernando, o marido comprado de *Senhora*, são freqüentes as dissertações de cunho

moralizante, como a que se segue: “Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível de cera que se amolda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.”

Todo romance possui uma concepção preestabelecida, que organiza os vários elementos da narrativa (personagens, foco narrativo, espaço, tempo, linguagem), conferindo-lhes coerência e unidade. Este aspecto é fundamental na composição de qualquer romance, pois a realização deste como obra de arte depende, sobretudo, da sua organização interna. Antonio Candido colocou muito bem o problema, em seu estudo “A personagem do romance”. Diz ele que a condição do pleno funcionamento da narrativa depende dum critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes. Ora, esse centro organizador que é responsável pela coerência interna é algo que se percebe pelo resultado final; ele não se revela claramente durante a narrativa, ou pelo menos, não deve se revelar.

Em Alencar, como decorrência de sua visão ordenada do mundo, com o contraste marcante entre o bem e o mal, percebe-se, muitas vezes com clareza, o esqueleto da construção romanesca. Não devemos esquecer que estávamos no Romantismo e que o nosso romance, de fato, dava os primeiros passos. É só compararmos o romance alencarino com o de Machado de Assis, para percebermos o desenvolvimento do gênero na virada do século XIX para o século XX. O nosso Alencar criava ainda muito condicionado pelo meio em que vivia. Sua obra reflete preocupações de ordem não literária, como nacionalismo, atitude moralista, que conferiram ao romance uma certa ingenuidade mas, ao mesmo tempo, um espaço especial no processo literário brasileiro.

CONCLUSÃO

Estudamos a gênese e o desenvolvimento do romance brasileiro que, de fato, surge no nosso Romantismo, pois antes desse período eram escassas as manifestações em prosa. Deve ter ficado bem clara a importância de José de Alencar, considerado o “pai do romance brasileiro”. Com o firme propósito nacionalista, ele criou um painel que cobre o Brasil no tempo e no espaço. Daí sua obra indianista, que já foi estudada por nós, seu romance urbano e, o que falta ainda estudar, seu romance regionalista. Nesta aula, especificamente, analisamos a modalidade urbana, onde se faz sentir a influência de Balzac. Focalizamos, separadamente, cada elemento da estrutura romanesca – personagem, espaço, tempo, foco narrativo, linguagem – para que vocês percebessem como eles se apresentam no romance urbano de Alencar. Esperamos que tenha ficado clara a visão

ordenada de mundo que a obra alencarina apresenta, às vezes de forma ingênua, mas dentro do maniqueísmo (bem/mal) romântico. Não podemos pedir a um escritor romântico do século XIX, que pense e escreva como um autor pós-moderno do século XXI! Procurem ler seus romances não se esquecendo deste detalhe. Esperamos que gostem!

RESUMO

Na aula de hoje, vocês aprenderam que o romance é filho dileto do Romantismo, pois, antes disso, são poucas e inexpressivas as obras em prosa. A poesia brasileira, surgida no Barroco, atravessa o Neoclassicismo, sem competir com significativas manifestações em prosa. Ela reina, praticamente, sozinha, no cenário literário brasileiro, até que surgem, em meados do século XIX, os primeiros romances brasileiros. Teixeira e Souza (*O filho do pescador*), Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*), ambos de 1844, são considerados nossos primeiros romancistas, embora sejam, de fato, precursores do nosso primeiro grande romance, *O Guarani* (1857). Viram também que Antonio Cândido considera Macedo um “abridor de caminhos”, conferindo prestígio ao romance, dando-lhe posição social. Porém, é com José de Alencar que o nosso romance se firma como gênero literário de valor. Machado de Assis, nosso maior escritor, se valeu das conquistas alencarinas, como a análise sociológica da vida urbana, as sugestões psicológicas, a cor local e tantos outros atributos do romance já presentes em Alencar, para criar sua extraordinária obra. Por isso, o autor de *O Guarani* é considerado o pai do romance brasileiro. Ao longo da aula, endossamos, também, que é interessante lembrarmos que os romances saíam primeiro em folhetim, publicados nos rodapés dos jornais e eram, muitas vezes, sua maior atração. Além disso, chamamos a atenção para o fato de que, como cronista de *Ao correr da pena*, espaço do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal de onde foi redator, Alencar foi um arguto observador da sociedade fluminense da época, comentando os mais variados acontecimentos sociais, políticos, culturais e econômicos. Essa experiência foi fundamental para a criação de seus romances urbanos, em que a sociedade fluminense aparece representada pelas várias classes sociais. A crítica social já aparece em *Ao correr da pena*, mas vai ser apurada nos romances urbanos, onde condena, veementemente, certas mazelas sociais, fazendo da cidade um espaço desprestigiado em comparação com a natureza. De maneira geral, vimos que Alencar criava ainda muito condicionado ao meio em que vivia. Sua obra reflete preocupações de ordem não literária, como nacionalismo, atitude moralista, que conferiram ao romance uma certa ingenuidade mas, ao mesmo tempo, um espaço especial no processo literário brasileiro.





ATIVIDADES

1. Responda às seguintes questões:

- a) Fale sobre o romance urbano de Alencar
- b) Comente a influência de Balzac nas obras alencarinas

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

De certo, você começa a lembrar aqui o que estudamos sobre o nosso romance. Na verdade, ele é filho dileto do Romantismo, pois antes disso, são poucas e inexpressivas as obras em prosa. Com *A Moreninha*, que se passa na ilha do Governador, Macedo, torna-se um “abridor de caminhos”, conferindo prestígio ao romance, dando-lhe posição social. Porém, é conceito unânime, entre os críticos, que é com José de Alencar que o nosso romance se firma como gênero literário de valor, dada a análise sociológica da vida urbana, as sugestões psicológicas, a cor local e tantos outros atributos próprios do romance urbano. Dentre seus romances urbanos destacam-se: *Cinco Minutos* e *A Viúvina* (1961) *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Sonhos de ouro* (1872), *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1877). Precisamos dizer, ainda, que como cronista de *Ao correr da pena*, espaço do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal de onde foi redator, Alencar foi um arguto observador da sociedade fluminense da época, comentando os mais variados acontecimentos sociais, políticos, culturais e econômicos. Essa experiência foi fundamental para a criação de seus romances urbanos, em que a sociedade fluminense aparece representada pelas várias classes sociais. A crítica social já aparece em *Ao correr da pena*, mas vai ser apurada nos romances urbanos, em que condena, veementemente, certas mazelas sociais, fazendo da cidade um espaço desprestigiado em comparação com a natureza. Alencar privilegiou também o tema da regeneração, que se encontra nos romances: *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. Em *Lucíola*, a regeneração moral da prostituta, em *Diva*, a transformação de Emília, mimada e orgulhosa, em moça amorosa e compreensiva; em *Senhora*, a regeneração de Fernando, homem ambicioso, em marido de caráter sóbrio e austero. A motivação é sempre o amor.

Você já deve saber que todo o artista é, de uma forma ou de outra, influenciado por outros artistas, pelo meio em que vive, por estilos de época, sem que isso minize sua originalidade. Portanto, o contato com outras obras pode, muito bem, ajudar o artista a desenvolver

um estilo original, uma expressão própria. O que é preciso é não confundir influência com empréstimo ou imitação. Enquanto a influência sofrida por um artista não desmerece a sua obra, a imitação lhe rouba todo o valor estético.

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar afirma ter tido contato com a obra de Balzac, escritor francês, autor da *Comédia Humana*. O romance balzaquiano contribuiu para sua formação literária, ainda incipiente e hesitante ao tempo dos cursos jurídicos, marcando, sobretudo, seu romance urbano, algumas vezes chamado “a *Comédia Humana* de Alencar”. No estudo da sua concepção romanesca, o enfoque da influência balzaquiana deverá pôr à luz certos elementos até aqui desprezados, revelando um autor mais consciente do seu processo criativo, faceta que tem sido negligenciada em favor de uma imaginação impulsiva e arrebatadora. As personagens alencarinas dos romances urbanos oscilam entre o modelo europeu e o localista. Aurélia, por exemplo, protagonista de *Senhora*, pertence à família da *Comédia Humana*, enquanto as personagens periféricas são quase todas tipos da sociedade fluminense. Dai não resulta nenhum desequilíbrio, pois as protagonistas, conforme o próprio autor, são “idiossincrasias morais”, isto é, seres especiais em confronto com o meio social. Os heróis e heroínas de Alencar são dominados por uma idéia, por um sentimento que dirige todos os seus atos. Aurélia, desprezada pelo homem que ama, decide vingar-se e a narrativa se resume na história da sua vingança.

Em Balzac, as personagens são escravos de suas paixões. A ambição, o amor, o ódio ou a vontade de poder os dominam tiranicamente. Elas são vítimas dessas paixões e, quase todos fadadas à infelicidade. Alencar é mais ingênuo, menos trágico. Ele acredita na possibilidade do homem ser feliz e sua obra procura mostrar o caminho dessa felicidade, destruindo preconceitos e tabus sociais. Entretanto, no que Alencar muito se aproxima de Balzac é na técnica de caracterização da personagem. O nosso romancista deve ter assimilado do romance balzaquiano a importância dos traços fisionômicos, que apresentam significados próprios. Assim, por exemplo, a fronte larga revela inteligência vigorosa e os olhos são sempre “espelhos da alma”. Há uma perfeita coerência em Alencar entre os traços fisionômicos, sobretudo os olhos, e o caráter das personagens. Os olhos negros são ardentes e revelam impetuosidade e paixão, enquanto os olhos azuis são sempre límpidos e serenos, refletindo uma alma pura e tranqüila. Esta correlação entre os traços fisionômicos e o caráter dos personagens, Alencar, sem dúvida, herdou de Balzac.



PRÓXIMA AULA

Quem sabe qual o assunto da nossa próxima aula? Será bastante interessante! Falaremos sobre a segunda geração romântica e o ultra-romantismo.



O AUTO-AVALIAÇÃO

Terminada esta nossa aula, que tal você se indagar sobre o que aprendeu com essa leitura?! Será que você pode conceituar o romance urbano romântico? Ou ainda: você pode apontar as semelhanças entre a obra de Balzac e as de José de Alencar, no que diz respeito ao romance de costumes? Bom, pense nessas e em outras questões como se tivesse que fazer uma sabatina oral e, em caso de necessidade, grife os aspectos que considera mais relevantes da aula, crie um fórum na nossa plataforma ou, se preferir, sente com os seus colegas e o tutor da disciplina e, em conjunto, vocês podem discutir essas questões e consolidar os próprios conhecimentos. Boa sorte e até a próxima aula!

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José M. **Lucíola**. São Paulo: Martins Claret, 2003.
_____. **Encarnação**. São Paulo: Ediouro, 1996.
_____. **Diva**. São Paulo: Martins Claret, 2004.
_____. **Senhora**. São Paulo: Ediouro, 1998.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.
_____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: humanitas, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Romantismo. Rio de Janeiro: Sul Americana, v. 3, 1986.
- MERQUIOR, Jose Guilherme. **De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1977.