

OS MODOS DÚBIOS DO SER: O REAL E O CONTINGENTE EM JOSÉ  
DE ALENCAR E MACHADO DE ASSIS

---

MARCELO ALMEIDA PELOGGIO\*

---

RESUMO

O artigo tem como objetivo mostrar as incongruências formais, nas obras de ficção de José de Alencar e Machado de Assis, como expressão de uma realidade movente e não essencial.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar, Machado de Assis, incongruência formal.

I

Um dos problemas centrais do método, na abordagem em literatura, diz respeito à maneira por que lhe apreendemos o objeto. Porque podemos nos demorar com outros pormenores e medidas: o tema, o lugar de pesquisa, a relação de leituras, o diálogo com o cânone. Isso é admitir, de antemão, a compreensão dilatada desse ou daquele fenômeno. Com efeito, não falamos em outra coisa senão de uma “visão de mundo”, e que da qual nem crítico nem público nem autor escapa. Assim teremos, de um lado, a opção esteticista, a fiar-se nas “relações internas da obra”, e, do outro, a sócio-histórica, enfatizando o diálogo entre o traço e o contexto, entre a individualidade do autor e o conjunto de valores e técnicas fornecidos pela vida em sociedade; mas também a importância de deter-se na filigrana social da obra, transformada, aí e então, em *elemento formal*. É de se convir, portanto, que ao crítico se posicionam dois modos de apreensão do *fazer* e do *ser* literários: o interior (estruturalista ou linguístico, fenomenológico, idealista,

---

\* Professor da Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, CE).  
E-mail: peloggio@hotmail.com

psicologista etc.) e o exterior ou determinista (marxista, positivista, evolucionista, monista etc.).

Isso não quer dizer muita coisa, caso consideremos atravessados por uma série de perspectivas sociais tanto o autor, ou *o que faz*, quanto a obra, ou *o ser feito* – nesse caso todas as suas relações internas (psíquicas, metafísicas ou as que circunscrevam, formalmente, um ou outro aspecto da vida de relação). Portanto, nos estudos da produção literária de José de Alencar e de Machado de Assis, parecerá enfadonho e até desnecessário voltar a esse velho problema; assim, toda obra é, por definição, um produto social, por maior que seja o truísmo de uma tal afirmação.

## II

O problema abre perspectivas mais amplas, uma vez que o incômodo é duplo. Em primeiro lugar, porque atravessados pelo devir social, pode parecer que o autor e o público recebam da vida, sem meditar, um sem-número de noções e significados, e que, por conseguinte, seriam adesistas inconsequentes da “ideologia dominante”. Ora, essa hipótese é absurda, já que a opinião é vária e o essencial do nosso modo de ser civilizacional, chamado “moderno”, e mesmo “pós-moderno”, guia-se pelo conceito de mudança, escapando assim a uma “síntese geral dos princípios”, a uma “consciência de classe” – o que põe em fundo desequilíbrio a noção mesma de identidade e a de unidade; e isso a tal ponto que Octavio Paz passou a considerar tal fenômeno como um desejo permanente de ruptura, e que se mudou, por isso mesmo, em algo tradicional (PAZ, 1984, p. 25).

Em um segundo momento, no caminho contrário, as opções do autor e de público designam escolhas *sempre* pessoais, que expressam as inclinações de todos e de cada um. O problema, portanto, não está no fato de as opções formais e temáticas serem mais “sociais” ou de serem ainda menos do que isso; se elas são da ordem da dominância ou se contestam, de modo profundo, o pensamento simbólico mais influente; a questão está, pois, *no devir da própria escolha*, porque não há tema ou assunto que não seja cediço: o novo, do ponto de vista literário, não possui de forma alguma uma realidade efetiva, uma vez que não existe; por isso “não é indício de falta de originalidade não ter o autor

inventado o assunto da sua obra, mas sim tê-lo adaptado”, esclarece Kayser (1985, p. 51).

Portanto, as balizas sociais são sempre necessárias; sem elas não haveria arcabouço cultural, o que significa dizer a transmissão e a transformação dos sistemas simbólicos na cultura; e à medida que estão vivas e prontas a realizar a crítica de si mesmas, dilatam a possibilidade de intervenção direta e decisiva sobre o meio.

### III

Ir mais longe nesse ponto, é cair, sem dúvida e de modo pleno, no espírito de seita ou de partido, ou seja, no fundamentalismo ou fetichismo da teoria. Assim, pois, o essencialismo em literatura conduzirá a duas perspectivas, ambas sem qualquer inteligibilidade: a de que toda obra deve expressar um “conteúdo social”; e, por extensão, a de que a representação do real, direta ou indiretamente, externa ou o comprometimento ideológico de quem produz ou, o que é profundamente determinista, fixa uma “trajetória” à sociedade, em um primeiro momento, e depois a toda a humanidade com base nos embates que vêm à luz no curso mesmo das gerações (RIBEIRO, 1999, p. 128).

Essa espécie de “síntese de identificação”, que busca em um parâmetro definitivo e comum a explicação da vida em sociedade, transformando em assunto natural essa ou aquela estratégia explicativa, implica uma visão encadeada da história a partir de uma unidade ideal preestabelecida. A consequência primeira desse tipo de abordagem é a desindividualização dos eventos e sua inevitável perda de historicidade, já que são nivelados por sua essência global, o que descarta aqueles que, do ponto de vista ideológico, não podem ser enquadrados (“marcados”) dentro da “escalada teleológica”.

Nessa perspectiva estão englobados, como era de se esperar, os juízos sobre o fato estético e o fazer literário. Daí que haverá os fatos justificados “ideologicamente” e os que não podem ser encarados sob essa ótica. Só isso explica o “desequilíbrio artístico”, em José de Alencar, pela carência de um conteúdo dialético na sua forma de expressão; em Machado de Assis, por outro lado, o “princípio formal”, registro claro de seu relativismo e pessimismo, é, em verdade, um “revelador de

assimetrias”, quer dizer, de desigualdades sociais (SCHWARZ, 2000, p. 69 e 80).

É o caso, no primeiro exemplo, da crítica realista de Schwarz, o qual mostra um desacordo profundo entre a forma europeia do romance e a matéria local alencarina. E o inevitável, com isso, é a conclusão a que chega: afirma então que os romances urbanos do autor de *Diva* “não produzem a impressão de ritmo histórico algum” (SCHWARZ, 1981, p. 53).

Sem reparo, Schwarz passou a valorizar mais os elementos formais da criação do que a criação propriamente dita. A relação dialética que aí busca não se objetiva, valendo-se, digamos, de um todo formal (“peço e desequilibrado”) a ligar as partes entre si. Em Alencar, a relação dialética das partes é o que lhe caracteriza a razão de ser dos romances, atingindo-se, a partir delas e tão somente, um todo estruturado e já dado; do contrário, “os homens já não [seriam] indivíduos, mas peões sobre um tabuleiro” à Balzac e Zola (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 271).

O mesmo a valer para o Machado de Assis da fase *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a atualização do modo de ser de seus personagens configura um padrão estético sem uma forma geral *a priori*; e ainda muito mais grave do que em José de Alencar, pois que a falta artística machadiana é toda ela de ordem estrutural: desde a forma de apresentação (mais bem acabada nos contos) à conformação mesma de caracteres “largamente humanos”, não haverá a preocupação de um projeto de balizamento artístico, como em uma espécie de idealidade romanesca a ser conquistada, mas um desfilar de caracteres sem rumo em uma vida na qual tudo não vale coisa alguma. Isso explica em Machado, portanto, a impressão de coisa muito solta, a mostrar, pelas brechas da contingência, o quase caricatural: seriam as formas dúbias do ser.

#### IV

O problema do ser, em seus modos e determinações, é um problema de fato e de existência, e que deve der encarado aqui ao lado da idealidade artística, ainda que ela esteja no centro da questão. Em José de Alencar e Machado de Assis, pode-se medir essa idealidade por

uma mesma e única concepção de mundo: na ótima definição de José Aderaldo Castello, em um e outro, “a visão existencial do homem se [reduz] às aspirações do amor e da glória” (CASTELLO, 2004, p. 275). O que é verdade. Todavia, em Alencar e Machado, como se costuma dizer, geralmente, o vir a ser dos caracteres é interiormente rico neste e exteriormente naquele, mas que tudo isso não passa de forte ilusão.

Em um primeiro momento, ao modo de ser dos caracteres abre-se um quadro de vida em que o que está em jogo, à luz da definição proposta, é o interesse social e afetivo desses. Assim, por exemplo, não haverá, nos romances históricos alencarinos, a presença de um sujeito mundial e historicamente dirigente (LUKÁCS, 1972, p. 40 e segs.), ao gosto épico clássico e hegeliano. A natureza dos caracteres é essencialmente dúbia, pois que impera um profundo desacordo entre a excelência e motivo formal do todo e a frágil destinação épica na ação heroica dos personagens. Em suas obras, esboçadas à luz de nosso verdadeiro “Epos”, “o ressurgir de uma geração” (CHAGAS, 1868, p. 13), de uma “época pelos seus vultos dominantes” (CHAGAS, 1868, p. 15), torna-se inviável em razão da própria inconsistência ciclópica. Para destacar apenas os tipos clássicos: em *O guarani*, o herói índio Peri não aprofunda os laços com o solar dos Mariz senão pela adoração cega que vota a Cecília; já em *Iracema*, a ambiência mítica da obra encolhe, a pouco e pouco, ante a historicidade dos elementos – é porque o laço de união partido em relação à sua gente firma, em definitivo, a historicização mesma da índia tabajara, isto é, sua morte ancestral como o efeito prolongado do consórcio afetivo. Sendo assim, ao toque da contingência, personificada em Martim, a substância épica do drama há de definir até a elisão completa.

Mas o notável e curioso, em *Iracema*, é o fato de a inteligibilidade do real não desfalecer na razão direta do atrofiamento mítico. É o que podemos chamar de *ação veladora*, e que se equivale, em princípio e valor, à de *O guarani*: o recurso linguístico – por exemplo, o do símile – mantém, em uma sustentabilidade muito precária, a unidade entre o mundo e o eu, entre o ser e as próprias coisas. Daí a falsidade épica desses romances, porque o autor cearense, com extrema lucidez, fez esticar o fino tecido da totalidade mítica – ou “atmosfera de segurança” – sobre a realidade dramática de ambos. O que acarretaria uma profunda desproporcionalidade formal, não lhe fosse a maestria, uma vez que

Alencar associa duas ordens de mundo antitéticas: nesses livros, com efeito, o sentimento de totalidade da vida acompanha a renúncia que faz ao mundo o herói problemático do romance burguês da desilusão. Sem mais, Peri afasta a possibilidade de viver entre os lusos no Rio de Janeiro; em *Iracema*, a heroína indiana avança solitária até o canto mudo da jandaia no olho da palmeira. De qualquer forma, a inteligibilidade do real é mantida à força de muita poesia até o triunfo completo da contingência histórica: o sumiço algo vago de Peri e Cecília sobre as águas do Paraíba e a merencória jandaia, como a velar o corpo de Iracema, tiram à vida a renovação total de sentido.

## V

Há com efeito uma falsidade épica nos heróis alencarinos que só o panorama de desvelamento dos romances e contos machadianos será capaz de mostrar. Por conseguinte, a incongruência da forma, no autor de *Iracema*, habilmente conduzida, não é fortuita, nas linhas do traço e do assunto. Eis que a identificamos na composição de tipos de elevada estatura épica, mas incapazes, mercê de sua qualidade e valor, de doar sentido à totalidade da vida. É que estes se desligam da coletividade em razão da força irresistível das paixões. Esse mesmo aspecto estará presente nos demais romances históricos alencarinos, e também nos urbanos e agrestes – a exceção feita a *Ubirajara*; todavia, o cenário da grande nação indiana a se constituir carece, pois, do que verte em *O guarani* e *Iracema* em demasia: nestes, a ambiência mítica procede de uma força poética incomum.

No Machado de Assis de *Memórias póstumas* ou de um “Um homem célebre” essa retenção da vida nada tem de uma idealidade artística totalizante como forma *a priori*, pois que tudo há de beirar o caricatural. Sua representação das nergas da alma é deformante e inartística, mas bem a propósito para exhibir, em uma dada rede de relações, a própria mudança, à guisa de força que tudo debilita em um possível arredondamento dramático. No autor de *Quincas Borba*, portanto, a inteligibilidade do real sucumbe em face da relatividade dos seres e das coisas, e não em razão de uma desfaçatez de classe; e se, em José de Alencar, a exterioridade do mundo não tem senão por abrigo uma capa mítica flébil, mas necessária, ou os caracteres uma inteireza

épica – inteireza que não os associa a uma lei comum e diretiva, não obstante a grandeza –, em Machado de Assis, nada é certo e seus seres são “perversos ou anormais” (MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 105). Eis um problema de distensão: porque, no criador de *O guarani*, de igual modo, não haverá lugar para uma certeza das coisas; e como afirma um de seus personagens: “tudo neste mundo é precário, ainda o que mais sólido se afigura” (ALENCAR, 1951, p. 413). Daí que o autor cearense busca, com extrema habilidade, uma espécie de “função reparadora no [nosso] ameaçado tecido social” (HELENA, 2006, p. 171).

Mas há um núcleo comum e decisivo a ligar ambos os autores, e que mostramos na sentença de José Aderaldo Castello: o da volição. Pode-se dizer que, desta maneira, a sociedade teria por principal agente o poder da vontade, o interesse imediato das criaturas por objetos de toda ordem: afetiva, política, pecuniária etc. O que esclarece as dubiedades no devir literário alencarino e igualmente no machadiano. Naquele, por um lado, tal força é então comprimida no halo épico que retarda a mudança (recurso a que chamaremos de *ação veladora externa*); por outro, na falsa inteireza espiritual dos caracteres, a qual se oculta, com habilidade e lucidez, para não se sublinhar em demasia a humanidade dos tipos, que “não estão pautados em descrições psicológicas do homem comum, mas apresentam-se como imagens do porvir: heróis míticos” (SABINO, 2009, p. 58), e o que se conquista em uma espécie de ajuste dramático. É dúvida, em Alencar, portanto, essa totalidade artística do mundo sem laços firmes com os heróis que abriga e sustenta: a capa de heroísmo anuviará o mundo perturbado que Machado de Assis há de conduzir para além do limite artístico.

No autor de *Iracema*, se se processa, num aprofundamento do elemento externo, na qualidade de um frágil movimento de interseção entre o que vem de fora e o mundo interior, em Machado de Assis, a dubiedade instaura-se pela ausência de um universalismo estético a ligar as partes entre si. Daí a impressão muito viva de um todo movente, à maneira da volubilidade do narrador, nas mãos do qual os caracteres não passam de puro juguete. Sendo assim, não haverá liberdade, e justamente para exprimir um mundo que tem por princípio ordinário o egoísmo e a força das paixões. O movimento machadiano da interioridade disforme, a exemplo de “A causa secreta”, para a exterioridade absurda, de as *Memórias póstumas* ou de *O alienista*, tem

por dispositivo geral o determinismo do acaso, que não será mecânico ou psíquico (como podem supor alguns). Ele surge da completa inexistência de uma totalidade artística como forma geral *a priori*; seus personagens, por conta disso, vão nos dar a nítida impressão de que estariam livres para agir, mas eis que são acachapados pela impiedade de um narrador onipotente, que disfarça ares de tédio ou indiferença. Se de fato o autor de *Quincas Borba* descerra o manto alencarino, indicando então, em minúcias, as cruezas e feridas da vida de relação, ele o faz mediante o vergalho de um mundo implacável, cujo único sentido é fazer com que as coisas não tenham sentido algum (MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 96). Por isso, uma atmosfera aparente de coisa desafogada e desprendida; pelo contrário, a obliquidade dramática, mais bem sentida em *Dom Casmurro*, acirra um contraste intransponível, sinal puro de dubiedade: com efeito, ingênuos ou sinuosos, egoístas ou mesquinhos, os caracteres são castigados pela inclemência de um mundo ante o qual nada suplicam, não se queixam e que aparecem e desaparecem ao sabor deste. Assim, em José de Alencar, em relação à totalidade da vida, os seres e as coisas parecem atados, estando todos desatados; em Machado de Assis, desassociadas de tudo e indiferentes a tudo, as criaturas têm seu percurso de vida irremediavelmente amarrado desde sempre, bastando recordar a “impotência espiritual do homem” (CANDIDO, 2004, p. 27) em “Um homem célebre”, o silêncio estratégico de Capitu, “que enfrenta a própria tragédia com boa dose de estoicismo, sem mesmo procurar convencer ninguém da sua inocência” (COUTINHO, s.d., p. 20), e, em *Quincas Borba*, o caminho degradado *a priori* na escalada insana de Rubião.

## VI

Há conceitos que se devem inculcar  
na alma do leitor, à força de repetição.  
Machado de Assis, *Dom Casmurro*

Em *Memórias póstumas*, diz Schwarz (2000, p. 66), o enredo é “errático e frouxo, muito original a seu modo, a trama que não é retesada por conflitos, já que estes requerem alguma espécie de constância”. Ora, a figuração dos estados de alma mais profundos é de natureza a

desencadear uma forte concentração psíquica, e de tal ordem esta que o mundo não é senão o palco de uma encenação deformante e perversa, a exemplo do que se passa em *Dom Casmurro*. Uma trama destituída de *conflitos* só tende a encerrar-se na monomania; seu nível artístico, portanto, é aquele de cujo limite formal se depreende tanto o ritmo monótono quanto a fragilidade na coesão interna do conjunto. Isso porque o essencial, a pedra de toque da consecução dramática, repousa, como totalidade de vida, na síntese dialética formada pelo quadro do ser que, estando para si, esteja, naturalmente e ao mesmo tempo, para o outro, já que nada justifica, seja do ponto de vista histórico-sociológico, seja do artístico-literário, um ser que seja tão somente para si e por si ou integralmente para o seu interlocutor e por ele. Se, por vias do monólogo interior, extraímos uma sucessão de fatos e imagens, escalonados por uma seleção distinta e clara do narrador, não há razões para se acreditar que haja aí uma “autoexposição involuntária” do mesmo (SCHWARZ, 2000, p. 82), à maneira de quem se castiga a si próprio, julgando fustigar um oponente. Não há uma base realista que justifique essa autoflagelação, quando se tem adiante um narrador volúvel e egoísta, e que desvalorizaria, por hipótese dogmática, as circunstâncias histórico-sociais, minando-as com o sarcasmo de sua mofa. Mas estas se vingam, e, como dotadas de uma lógica intrínseca, apresentam-se à revelia deste, exibindo-o como um “protótipo e pró-homem das classes dominantes”. É o que sucederia em *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*. Todavia, a ardileza machadiana pode ser medida em razão de um seguinte achado: um homem – Brás Cubas ou Bentinho – que traz à luz aquilo que a um só tempo obscurece, as contradições sociais; todavia, na dialética da vida, elas apontariam na curva do tempo até se anunciarem em pessoa, mas apenas como traço idealista que não encontra, na força do mundo, as razões que o justifiquem.

Mas o panorama da “autoexposição” apenas se justifica caso levemos em conta a dubiedade no plano formal machadiano, ou antes, o rigor punitivo como totalidade de um mundo, cujos elementos parecem dispersos, mas que este mantém firmemente atados mediante o fatalismo que impõe à luz do escárnio e do absurdo. Só assim é possível levar à compreensão dessa estrutura literária, que parece ter por núcleo básico o gosto em punir quem quer que seja, principais ou secundários: em Marcela, de *Memórias póstumas*, a beleza cede lugar à funda

deformidade; no *Quincas Borba*, Rubião, após girar na vida cegamente, encontra, ao final, a triunfante companhia da decadência pecuniária e da demência; Pestana, de “Um homem célebre”, que aspira a compor uma peça clássica universal, não escreve senão, apesar das tentativas sempre mais frustrantes, polcas bastante populares.

Na contramão dessa via, aparece a modulação dramática; ela é fundamental à expressão viva do romanesco, pois que atenua ou reduz, através da ação, a atitude lírica. Mas Olívio Montenegro (1953, p. 103), no exame do romance psicológico, diz que este traduz “a ideia mesma da humanidade”; daí que a ação “quanto mais dinâmica, mais insuflada de desejos, ou mais cheia de obras e de vontade, mais obscurece a vida” (MONTENEGRO, 1953, p. 102). O que não é verdade, pois se confunde, neste caso, a forma externa de apresentação com a sua equivalente interna. Não falamos em verso ou prosa; e sim da ação como resultado natural, mas exclusivo do modo de ser dos caracteres. A totalidade da vida é elidida, aí e então, como valor artístico *a priori*, uma vez que o mundo transforma-se no palco da mais pura e abrangente “disposição íntima”, em que tudo há de constituir o reflexo retrospectivo, imediato e futuro de uma espécie de ferrolho anímico. Em uma tal situação, o mundo está aberto ao *em si* do *eu*, que fustiga ou deforma o vir a ser do outro, que é o próprio mundo. Assim, Brás Cubas e Bentinho, por exemplo, este em sua escalada subjetiva, aquele na sua onisciência, anulam, respectivamente, a exterioridade do mundo de Marcela, Eugênia e Virgília e Capitu; e se não cabe a esse ou àquele caractere a tarefa de aferrolhar o mundo do outro, essa faculdade ganhará vez e profundidade com o próprio narrador, como representa a sorte final de Rubião ou a de Pestana, e ainda a de Simão Bacamarte, de *O alienista*.

Debilita-se, pois, a substância dramática como o esteio fundamental e já dado à estrutura geral da vida. A forma literária machadiana firma o procedimento inartístico de desfiliar o homem do mundo e de si mesmo no momento em que o libera *para ser*, do ponto de vista lírico ou não lírico; e não o faz senão retroagindo-o ao nada, que passa a ser a exterioridade do real. Sendo assim, esse “liberar” antes aprisiona, já que designa um capricho muito ao gosto do monólogo interior ou de um narrador em terceira pessoa indiferente a tudo. O núcleo dramático oblitera-se a tal ponto que só pode servir de apoio a um desfile de impressões, sentimentos e ideias íntimas – recordemos,

para este caso, as “reflexões” de Brás Cubas, os devaneios científicos de Simão Bacamarte, o ciúme de Bentinho. É de se indagar, portanto, se é realmente possível, em um estado de coisas dessa ordem, que a punição ao outro ou ao próprio agente desta seja um mero revelador de desigualdades e injustiças sociais. A prosa machadiana dessa fase teria um não sei quê de perversidade fátua – e isso em razão da sugestão cômica que a dissimula. O conteúdo dramático, como totalidade artística *a priori*, não mostrará qualquer viço ou domínio sob essa atmosfera carregada de pessimismo em ar jocoso. Perda de substância dramática que a “solução estética” alencarina parece não ter resolvido, senão de maneira tênue e dúbia.

Em Alencar, é curioso ver como a substância dramática faz as vezes do universalismo formal da vida. Seus romances todos, à exceção de *Diva* e *A pata da gazela*, são, pois, estruturados à perfeição. Pode-se dizer que a relação dramática dilata e assevera a dimensão humana (artística) de sua obra, ao contrário do que ajuízam alguns críticos. Ora, falamos da relação mesma do ser para si e para o outro. Mesmo o “mundo em desordem” (DE MARCO, 1993, p. 102) de *As minas de prata* tem seus elementos firmemente estreitados, o que os leva a solicitar-se uns aos outros com muito maior intensidade: de pleno direito, gravitam em torno de um núcleo formal como totalidade de vida *a priori*, isto é, repleta de sentido: no caso, a *busca* pelo roteiro da mina lendária, o *amor* de Estácio por Inesita, a *reabilitação* da memória paterna. O maior problema é que o herói – Estácio –, assim como tantos outros em Alencar, constitui parte altamente destacada do todo, não obstante a ambiência épica que o envolve e assimila; sendo assim, em nada contribui para a própria organização formal do entrecho. O que se tem então, por conseguinte, é próprio de criaturas aprofundadas externamente, que não aderem de forma alguma ao mundo que as sustenta, sejam elas dos livros históricos, citadinos ou agrestes. E este mundo, por sua natureza arredondada, terá até sentido, mas como em um movimento inverso, pois não é o mundo que concederá valor e significado às criaturas; antes do mais, o sentido lhe é doado por elas, sem exceção (mas o mundo *de todas e cada uma*, e não o da totalidade da vida). Essa dubiedade é intransponível, e amplificada, especialmente, nas soluções românticas do autor de *O guarani*. A inteireza épica de seus caracteres é portanto falsa; porque, do contrário, não haveria esse desfilar de criaturas em

busca de algo que só lhes diz respeito, e que a capa épica alencarina obscurece com maestria, a saber: o próprio mundo interior de cada uma delas.

Esse choque ou descompasso entre a totalidade artística da vida e a liberdade individual provoca situações curiosas: o *happy-end* de *Cinco minutos* e *A viuvinha*, por exemplo, caso em que as partes destacam-se do todo para permanecerem *no seu mundo* dentro do próprio todo; na mesma situação, está a altivez orgulhosa de Ricardo (*Sonhos d'ouro*), de Mário (*O tronco do ipê*), a regeneração de Seixas (*Senhora*), ou ainda os delírios de Hermano (*Encarnação*). Mais dúbio, ainda, seria então o isolamento de um Manuel Canho (*O gaúcho*) e de um Arnaldo (*O sertanejo*). São problemas estes de apropriação da vida, em sua totalidade, e que a ambiguidade formal, tanto em José de Alencar quanto em Machado de Assis, só faz irradiar, entrelaçando o universo ficcional de ambos, que são entre si como que o complemento indispensável.

## VII

Com base em problemas da necessidade – como inteligibilidade do real à luz da contingência –, as incongruências formais nas produções literárias de José de Alencar e de Machado de Assis são determinadas por força de uma exterioridade que ultrapassa, e muito, a ambos os autores. Pode-se dizer com isso que não houve, em um e outro, uma cega orientação ideológica e absoluta; assim, nem foi o autor de *Lucíola* mero conservador e defensor das elites, nem o de *Helena* o crítico irônico de todas as horas de nossas estruturas sociais e psíquicas. Houve, sim, do ponto de vista formal, a necessidade de se apresentar certa visão de mundo ante o avanço dos elementos estruturais da vida moderna, a saber: o descenso metafísico na morte de Deus (ou a ironia e o pessimismo machadianos em razão do “nada do homem”, de *Memórias póstumas*, *O alienista* e “O homem célebre”), o triunfo do mercado (a referência alencarina algo corrosiva ao “espírito positivo” de *A viuvinha* e *Sonhos d'ouro*), o isolamento do indivíduo, ou o mundo “sem lastro” (HELENA, 2006, p. 69) de Carolina e Jorge, de *A viuvinha*; de Aurélia e Seixas, em *Senhora* e o de Rubião, no *Quincas Borba*. Identificamos esses elementos, aqui e então, para exemplificar

as pilstras da dubiedade formal tanto alencarina como machadiana; dubiedade essa que, em suas relações internas, dilata e aprofunda aquela do ser como elemento central e desmistificador, a pedra de toque desse mundo inessencial a que chamamos romance.

THE AMBIGUOUS WAYS OF BEING: REAL AND CIRCUMSTANCIAL IN JOSE DE ALENCAR AND MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT

This article has the aim of showing the formal incongruities in fiction production of José de Alencar and Machado de Assis as expression of a moving and not essential reality.

KEY WORDS: José de Alencar, Machado de Assis, formal incongruity.

---

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. v. 6. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. Origens e unidade (1500-1960). v. 1. São Paulo: Edusp, 2004.

COUTINHO, Afrânio. Estudo introdutório. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d., p. 15-27.

CHAGAS, Pinheiro. *Novos ensaios críticos*. Porto: Viúva Moré Editora, 1868.

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

HELENA, Lucia. *A solidão tropical*. O Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Tradução de Robert Saille. Paris: Payot, 1972.

- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção. De 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.
- SABINO, César. O guerreiro solitário: antropologias precursoras de José de Alencar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 41, p. 41-62, Rio de Janeiro, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.