

O BOSQUE SAGRADO E O BORRADOR¹

*Maria de Lourdes ELEUTÉRIO**

*Adilson José GONÇALVES***

*Estevão LUKACS JÚNIOR****

*Yvone Dias AVELINO*****

A literatura, a história, o gesto buscador

Atualmente as investigações historiográficas se redimensionam em conteúdo e expressão. Contribuições significativas buscam numa visão ampla o entendimento de um momento histórico, numa convergência para novas leituras da história. As recentes perspectivas procuram novas linguagens para inquirir a história, valorizando-as como elemento fundamental nas relações sociais do homem.

Inscrimo-nos nessa linha de busca para a compreensão da história, tentando introjetar pelos olhos do historiador contribuições da literatura para esclarecermos mais e melhor um momento histórico.

A literatura, como toda manifestação humana, evidentemente traz a marca de seu tempo e expressa os ideais, as aspirações, as vicissitudes e esperanças de uma época. Ela é uma representação do real, mesmo que não traga explicitada nenhuma referência a ele. Assim é que a historiografia apela à literatura, como

1. Este conjunto de textos foi apresentado no VIII Encontro Paulista da ANPUH, em comunicação coordenada. Portanto, expressa em cada uma de suas partes a contribuição de cada um dos componentes do grupo.

* É professora de história, mestre em história pela PUC-SP e doutoranda em ciências sociais na USP.

** É professor da PUC-SP, mestre em história pela PUC-SP e doutorando em história na USP.

*** É professor da PUC-SP, mestre em história pela PUC-SP e doutorando em história na PUC-SP.

**** É professora do Programa de Estudos de Pós-Graduados em História na PUC-SP e doutoranda em história na USP.

mais um registro do real, para que ela se constitua em mais um instrumento para sua apreensão, ou ainda, “como sua metáfora epistemológica”.²

Nesse sentido, nosso objetivo é: observar a literatura não como registro puro e simples do homem, mas como forma de expressar o mundo; detectar a intenção com a qual a literatura registra a história; analisar uma obra literária como expressão de densidade diferente do real que nos é colocado pela obra historiográfica; encarar a literatura não como reflexo, mas como refração, como desvio, que se concretiza em dois níveis: o que o autor escreve e como escreve.

Estas duas vertentes permitem entender a obra quanto ao contexto em que foi produzida. O que diz o escritor para significar o seu mundo? Como ele dispõe a linguagem para representar o seu mundo? Outras questões também se fazem presentes, visto que o escritor criador de textos, enunciador de palavras, procura. O quê? Ele produz o texto e se produz enquanto indivíduo no próprio texto, como esclarece Barthes. Há uma projeção quando ele experimenta e nos oferece o gesto buscador. Temos aí um interessante aspecto a considerar: o que fazer do gesto buscador que nos é dado? Ler é interagir, ler é criar. Portanto, acolhemos o gesto buscador para emprender o nosso caminho de busca.

Esta busca de novas fontes, como a literatura, para o estudo da nossa história não está por certo no esgotamento dos processos até então pesquisados. Visa, isto sim, ampliar as possibilidades de compreensão de uma época, porque se faz necessário repensar a história, expandindo-a e concretizando-a em todos os níveis do fazer humano.

A diversidade das vias de concepção que podemos auferir para elucidar, resgatar, produzir o conhecimento da história é fecunda não só na literatura, mas nos mais variados tipos de linguagem que possibilitam entrever em sua produção não um reflexo ou uma determinação, mas uma confrontação. Tais produções, essas infinidades de linguagens que o homem usa para expressar o seu estar no mundo, devem auxiliar aqueles que estudam a história no sentido de sua unidade constelar.

Qual a metodologia para tal empreendimento? Não a temos. Apenas fixamos em todo o processo de busca de novos caminhos a frase de Antônio Machado: “Caminhante, não há caminho. O caminho se faz ao caminhar”.

Nossa escolha para esta ainda incipiente caminhada recai sobre José de Alencar. Conhecido por todos nós, o romântico nascido em 1829, de pai político e avó paterna heroína da Revolução Pernambucana de 1817, vivencia já em casa o gosto pela participação política. Tendo sido por diversas vezes deputado pelo Ceará, foi também severo crítico do personalismo do imperador, deixando o cargo de ministro da Justiça por uma questão de honra, pois d. Pedro II não

2. ECO, Humberto. *Obra Aberta*, p. 54.

acolhe seu nome ao Senado. Desiludido com a falta de apoio à sua ação política, mais ainda, com o não-reconhecimento da contribuição política de seu pai, tenta resgatar “ao correr da pena” a recusa sistemática da Nação aos feitos da família Alencar. No fragmento autobiográfico “Como e porque sou romancista”, reiteradas vezes observa que de sua casa teriam saído “importantes acontecimentos de nossa história política... como a revolta parlamentar da maioridade, [e] a revolução popular de 1842”. E afirma: “Eu sabia de uma família para quem a política era uma religião, e onde se havia elaborado grandes acontecimentos de nossa história”.

Quando abandona a carreira política, Alencar já tem alguns textos publicados, inclusive *O Guarani*, com sucesso. Dedicar-se então à produção literária como jornalista, romancista, crítico literário, teatrólogo, buscando entranhar-se na identidade emergente do povo brasileiro. Observando apenas seus romances, podemos defini-los sob três focos: o romance indianista, onde aflora sobremaneira a intenção do nacional; o romance regionalista, em que o autor perpassa as idiossincrasias regionais; e o romance urbano, cujas considerações críticas à sociedade completam geograficamente o seu alvejar metafórico de todo o território nacional.

Legítimo representante do romantismo entre nós? Segundo Jacob Ginsburg, ele pode ser uma escola, uma tendência, um estado de espírito, uma maneira de pensar o momento, a história, a vida. O romantismo é cada escritor individualizado valorizando a sua visão pessoal do mundo. Fantasiado, imaginativo, intuitivo, o romântico nega a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica. A ele interessa o subjetivo, o nebuloso e até o mórbido. O compromisso dos românticos é com a paixão e a desrazão. Para tanto, buscam um mundo diverso daquele que conhecem, figurando ambigualmente um mundo primitivo e do porvir. Não há o hoje para os românticos, porque eles descobrem que no século XIX, da instauração definitiva da burguesia e da indústria, é melhor sonhar. O romantismo é a expressão literária contumaz do indivíduo que não suporta o impacto da urbanização e idealiza uma volta idílica à natureza. Em Alencar a polaridade natureza/urbanidade se concentra nas obras *Iracema* e *Senhora*. A primeira exprime o desejo do vir-a-ser, e a segunda é a caracterização do que não deveria ser...

A insatisfação com o mundo que inquieta e inconforma o romântico, vê nascer a palavra niilismo, da qual, segundo Ginsburg, foi Vales o primeiro a fazer uso, para designar a negação radical aos valores da época. Niilismo, coisa alguma, nada daquele mundo. Para combatê-lo, a paixão. Não há na paixão qualquer forma de realização exterior, portanto é uma força anti-social: produz-se e consome-se em si mesma. Em pleno incremento do industrialismo, não sem razão os românticos desdenhados.

No desalentado e contraditório movimento, que oscilava entre o nada e a força da paixão, entre o ideal e o real, há um denominador mais que comum: o nacionalismo e a conseqüente necessidade da linguagem nacional. Embora individualista, o romantismo preocupava-se sobremaneira com tal problemática.

Para sustentar um nacionalismo romântico no Brasil, era preciso encontrar um passado independente do passado colonial que herdáramos. O indianismo, então, foi alçado à condição de nossa origem autêntica e cantado em prosa e verso por muitos românticos. Representavam o índio com um tom enfático de apego à terra e à liberdade, que deveriam constituir-se, em última análise, como anseios do povo brasileiro. Desse modo, mostrava-se a oposição entre índios - os verdadeiros donos da terra - e portugueses. Porém, toda a exaltação indianista era endereçada ao passado, buscada na lenda. O índio do século XIX, já extremamente depauperado de sua cultura e habitat, não era objeto da composição romântica.

Nosso maior indianista da prosa, José de Alencar, escreveu romances reveladores da compreensão do nacional à época. Ambientados em terra virgem, paradisíaca, mostram uma natureza tão perfeita que só pode gerar homens fortes e corajosos.

A língua, elemento básico para o sentimento nacional, é preocupação do indianismo de Alencar impregnando sobretudo *Iracema* de “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”.³

Embora oriundos de uma intelectualidade pequena, mas expressiva, concentrada entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Recife/Olinda, os românticos elaboram uma visão de Brasil do século XIX apaixonada, tendenciosa, subjetiva, mas reveladora principalmente da ideologia do Império. Assim, romanticamente, entre o enleio do bosque sagrado e o reprovar de um livro-caixa, que a sociedade capitalista impunha, Alencar é, segundo Antônio Cândido:

“o primeiro ficcionista de vção largo na literatura brasileira; a sua obra representa, na prosa, a realização da tendência nacional que vinha sendo reclamada pela opinião crítica e pelo sentimento de autonomia. Sem prejuízo do apuro, o seu estilo é livre, muito pessoal e (dentro da convenção retórica e idealizadora do Romantismo) natural. Nos efeitos plásticos e sonoros, ainda continua vivo, apesar da passagem dos tempos e das modas; seja na prosa poética e ritmada de ‘Iracema’..., seja no esforço analítico e realista de ‘Senhora’...”

3. ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Vol. III, p. 307.

‘Senhora’... Com efeito, há em Alencar uma capacidade marcada para apreender e transfigurar a impressão dos sentidos, seja ela motivada pelo colorido da natureza, pela elegância de uma pessoa ou pelas alfaías de um salão.”⁴

O bosque sagrado

Alencar, o escritor romântico, definido pela arte e dever da escritura, apresenta-se como o aprendiz, como um artesão da linguagem escrita. Como narrador, anuncia-se e define-se no prólogo do texto. Elenca os princípios que nortearam sua confecção. Lida com a memória, como o historiador; mas como literato, com as reminiscências. O binômio memória/reminiscência revela a sua formação acadêmica, a experiência de filho de político prestigiado. De sua terra vem uma lenda que confunde-se com sua história, a qual deve ser burilada pela pena do romancista capacitado, a fim de transformar/criar um texto digno do seu prestígio.

Salienta-se de início, na leitura, a consciência que o autor demonstra do problema da linguagem e da representação, não só na narração, mas nas epístolas e artigos escritos em resposta às críticas feitas ao romance. A todo momento utiliza-se da metalinguagem, do figurativo, para delinear, deleitar, tornar evidente aquilo que pretende ostentar, a possibilidade do novo, a sua anunciação, justamente no momento da guerra com o Paraguai, à qual traz menção no prólogo.

Numa primeira leitura, ou numa leitura possível do texto, podemos ver sua busca de construção da visão edênica, a visão do paraíso, tão cara ao nosso nacionalismo; vemos candura, frescor, harmonia, simetria com um desfecho trágico, que traz em si o novo. Parece-nos, no entanto, que embora a gênese seja uma preocupação, sim, não justifica a escritura, o teor preocupante como fazer da estrutura, que dá-nos indícios do ser história de uma maneira muito mais evidente do que o teor conteudístico. Não preconizamos a dissociação forma/conteúdo, estão dialeticamente relacionadas, mas através do “como” se evidencia a essência que muitas vezes pode ocultar-se na fruição do código verbal.

O produto literário não tem compromisso com a verossimilhança com o chamado real concreto, e sim como uma verdade que é a da representação artística. Ela assume contornos de uma totalidade do ser literatura, que encontra

4. CÂNDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira*. Vol. I, p. 283.

no social suas inspirações iniciais, na medida em que o literato sente, percebe, interage com o pulsar, o ritmo, a harmonia, as dissonâncias, os ruídos e os silêncios de seu tempo. Nesse sentido, respira e vive a historicidade da qual emerge. Assim, produzir um texto, registrar sensações, narrar experiências vivenciais ou tradições orais implica inter-relação com a estrutura social, com o poder, com as formas de representação e com o sistema valorativo ou com o complexo cultural. Por não assumir conscientemente o compromisso formal de retratar a história, nos diz desta de uma maneira mais profunda, da sua própria essência, pois ao lidar com a representação, evidencia o desejo do pretendido, do explicitado, dando larga margem à percepção do subjacente, ou seja, dos contornos e arestas de uma situação que não pretende denunciar.

Essa renúncia surge com contundência a quem tiver predisposição para ler, constrói-se um arcabouço pelo qual, ao filtrar pela sua ótica, pela sua relação com os fenômenos ou objetos que seleciona, pela sua posição política e social, pelo seu próprio juízo de valores, que muitas vezes não conseguimos aquilatar, um viés, talvez o mais rico para a investigação. Do inútil surge o possível. Do plausível o exequível. Da literatura uma fonte, um registro, condicionado por uma normatização que delimita a esfera da produção, estando intimamente ligada com o complexo social.

Na criação literária, o domínio de suas normas é imprescindível, pois assim ampliam-se as possibilidades da linguagem, como instrumento privilegiado da expressão/registro/armazenamento e disseminação, internalizado pela práxis e pela vivência literária criam-se condições de operá-la além do instituído, vislumbrando e concretizando novas modalidades de escritura na relação forma e conteúdo. Forma e conteúdo não dissociam-se nem na representação e nem na produção, pois história e literatura são estruturas, formas de representar ou ser diferenciadas, mas determinando-se mutuamente.

Podemos estabelecer uma relação triádica entre autor/texto/contexto, que irá reproduzir-se nas modalidades diferenciadas de sua leitura. Aqui pretende-se apontar algumas possibilidades.

Alencar, em *Iracema*, como narrador, assume o seu feitiço. Como artífice das palavras, vai construindo suas personagens, no ato mesmo da narração. No prólogo, anuncia aos leitores a que veio, ou seja: celebrar as reminiscências de sua infância, glorificar a terra natal, elaborar um texto de entretenimento “para desfatiar o espírito das coisas graves que o perturbam”. Destina-se a seus contemporâneos. Determina a hora e local de leitura a seu público, isto é, no momento da sesta, embalado na rede. Um receptor proprietário, vivendo, para ele, numa situação familiar e doméstica de harmonia e paz.

Essa harmonia familiar, tão prezada pelo narrador, vai transparecer em diversos momentos na narrativa, na forma de se fazer narração. Percebe-se a preocupação em expressar simetria, que busca e descreve na natureza, que

pontilha o texto, sendo o parâmetro para delimitar e caracterizar as personagens, bem como para imprimir o seu próprio ritmo, ou seja, os seus momentos significativos.

Quando no prólogo nomeia o receptor, a fala intimista, de quem tem vivência com o tema e contexto, denota sua intenção de conduzir e dar o tom da narrativa, chamando a atenção para um diálogo autor/texto/receptor. Explica os porquês da construção da utilização da língua tupi-guarani, da gênese da lenda e da pesquisa nas fontes históricas para a tessitura do enredo.

Como narrador, o que conta histórias, o que lida com reminiscências, quer ser ouvido/lido, deseja reconhecimento e estima, pretende que sua narração sirva a determinados fins. Em outras palavras, tem uma experiência a ser transmitida, a partir da qual pretende veicular uma mensagem, ou anunciar uma possibilidade ou o próprio futuro, através da forma como presentifica o já ocorrido.

A necessidade de perfeição exige-lhe o domínio da língua do indígena, o que demonstra na sua vasta utilização na escritura do texto. Não só nos nomes próprios, mas na adjetivação, na descrição minuciosa da natureza, nos rituais e na sua cultura. Além do que, o essencial, na construção no plano frasal. Por que a preocupação idiomática? Ele próprio responde explicitamente, registrando-a como dado fundamental na elaboração de uma nacionalidade em gestação, quer seja em nível macroestrutural, quer no seu campo específico, do próprio verbal, escrito e falado. Daqui, depreende-se a sua grande preocupação com o tratamento acurado da linguagem e da representação, bem como com a necessidade e a possibilidade de construção do que poderíamos nomear com a identidade nacional.

Seu texto apresenta uma leitura da colonização, do processo de miscigenação e do nascimento do povo, a partir do trágico, do choque camuflado, da nacionalidade brasileira. Por mais simetria que tente demonstrar na relação homem/natureza, na descrição detalhada e no estmüçar da cultura indígena, em contato com a do branco evidencia-se a visão do colonizador. A própria punição de Iracema, por exemplo.

Externa a preocupação com o popular, com a fala coloquial, como justificativa à sua escritura. Pois, segundo o escritor, num novo cenário/contexto, é mister surgir uma língua diferenciada daquela falada e escrita no ultramar. Alencar reputa como de capital importância para a nacionalidade emergente o aprimoramento dessa modalidade de linguagem, que seja tão dissonante como a sua matriz, que permitia a expressão das experiências vividas no Novo Continente.

Enquanto narrador, homem do seu tempo, lida com este na sua tridimensionalidade. No momento mesmo da Guerra do Paraguai, um dos marcos na tradição do nacionalismo, brada com sua pena a reconstrução do

passado, oferecendo a seu público a leitura que propõe o vir-a-ser na figura da morta e do recém-nascido. É possível construir, mas há princípios que não devem ser negados, como a harmonia da natureza, cujo teor e regularidade de equilíbrio devem nortear a vida da nova nação.

Há sempre anúncio do típico, do específico, do particular, que pode ser generalizado para o nacional. O cenário é o Ceará, no momento da sua conquista e colonização. Com um pendor naturalista, tenta registrar cada elemento da natureza: os contornos geográficos, os acidentes, a flora, a fauna, a coloração do céu, dos rios, do mar. Descreve com minúcias as impressões sobre o ritmo do dia e da noite. Como escritor/musicista, inscreve nas páginas do romance os silvos, os ruídos da mata, as ondas do mar nas praias, o caminhar dos rios, o movimento do vento. Envolve-nos de tal forma que quase nos transportamos ao espaço representado, como numa tela.

Por ser texto de construção linear, isto é, de forma serial, não podem os seus capítulos circular, a não ser o primeiro, o da enunciação que poderia vir no final, o que não alteraria a sua ordem, nem perderia o significado.

Em *Iracema* pode ser lida a saga de um processo civilizatório, como já foi aludido, sob a forma de libreto de ópera. Desejava um poema, construiu uma narrativa. Amava as novelas, revela-se um exímio escritor/compositor. A ópera apresenta, no seu início, a síntese e o desfecho da tragédia, celebrando o festim da civilização tropical.

Ela é apresentada em três atos. O primeiro corresponde ao encontro do branco, Martim, com a tabajara Iracema - a descrição da natureza, a hospitalidade, a predestinação, as intrigas. O segundo, o abandono da terra paterna, a construção do novo lar, a gestação e o ritual da passagem, onde o branco deixa de pintar no seu corpo a transformação exterior que não é internalizada nas lutas contra o invasor. O terceiro ato, nascimento de Moacir, morte da heroína, regresso a Portugal, estabelecimento definitivo do foco de irradiação colonial.

Chama-se a atenção para a construção, em três grandes momentos, própria da narrativa: equilíbrio e reequilíbrio, e as relações entre as personagens sempre passam por três vértices, ou melhor, apresentam-se de forma triangular. O que significa a triangulação? Uma forma de construção que aproxima-se da tradição, mas que não a representa, na medida em que é fechada. Os triângulos representam uma forma de construção, em que se nota a preocupação com o dinamismo e a circulação das personagens. No entanto, os conflitos são deliberadamente camuflados, não sendo resolvidos. Não se configuram como elementos de superação, mas sim de conformação.

Os triângulos, como forma de representação do relacionamento entre as personagens e das relações entre etnias diferenciadas, são construídos numa organização paradigmática, enfatizando elementos como: grau de parentesco,

relação afetiva, de amizade, étnica, sempre em oposição a um vértice, ora ocupado pelo estrangeiro, ora pelo amigo, ora pelo nativo que almeja o mesmo objetivo que o branco. A erupção do conflito, no entanto, não ocorre. O autor deliberadamente oculta, camufla, escamoteia.

Quando aludimos de início a possibilidade de ler em *Iracema* a gênese, a visão edênica, talvez não incorrêssemos em desvio de ótica. Vejamos: há uma preocupação exagerada em demonstrar a harmonia entre homem/natureza e entre nativos e brancos. As letras que compõem o nome “Iracema” podem dar origem a outra, bastando que as coloquemos em outra articulação - “América”. É esta talvez a preocupação de Alencar. Representar a história da América portuguesa.

A leitura da colonização é parcimoniosa. É a do branco, do herdeiro do colonizador. Natureza luxuriante. O bom selvagem, disponível a ser o amigo, o aliado, o apropriado. Martim volta para Portugal com o fruto do seu relacionamento com Iracema, que está sepultada. Volta e coloniza, civiliza. O bom selvagem é um ser infantil, menor, deve acatar as idéias e a religião do seu superior, o branco.

Borrador ou Coração?

Relcio *Senhora* e imagino ouvir o roçar da pena que corre, nervosa, as páginas do livro borrador.

Não penetram desta vez na consciência do leitor o jovem guerreiro com o branco das areias que bordam o mar nas faces, e com o azul triste das águas profundas nos olhos, nem a virgem dos lábios de mel. Não surgem as brandas auras, nem tronco de Ipê, formosa menina e heróico garoto.

Alencar, romântico, leva o leitor a um mundo diferente: fala-nos de dividendos de apólices, taxas de juros, cotações da bolsa, tábuas de câmbio, juros semestrais da Caixa Econômica, aluguel de escravos.

“Ora ... O Sr. Seixas...” - assim o Sr. Lemos, tutor de Aurélia - “O meu amigo desculpei... isto de negociantes... O senhor deve saber! Temos a memória na carteira ou no borrador. São tantas as coisas de que nos ocupamos, que realmente só uma cabeça de duzentas folhas, como esta, pode chegar para tanto!”

As frases entrecortadas, as reticências, traem o embaraço ou a tentativa de confundir do homem de negócios. “O coração tem a sua própria memória” - escrevia Balzac.⁵ Mas na primeira fase da narrativa de Alencar, o registro do

5. BALZAC. *A Mulher de Trinta Anos*.

livro contábil derrota as lembranças do coração. Sentido metafórico a que retornaremos.

“Já que o dinheiro oculta o que nele se transformou” - escreve o Barbudo Doutor no outro lado do mundo - “tudo se transforma, mercadoria ou não, em dinheiro. A esta alquimia não resistem os ossos dos santos, e muito menos os mais *delicados res sacrossantae, extra commercium hominum*” (coisas sacrossantas além do comércio humano).⁶

O amor romântico derrotado pelo valor de troca? Veremos.

Decididamente, o âmbito da competição capitalista e a cristalização de todos os valores humanos e materiais em valor de troca, não são o mundo abraçado pelo Alencar romântico, pelo antigo ministro da Justiça do gabinete conservador, cujas aspirações à senadoria foram baldadas pelo imperador. Vive, como seus contemporâneos europeus, a contradição entre o bucólico meio rural, onde o ócio dignifica o ser humano, e a prontidão constante dos entrechoques da competição nas cidades.

No campo, “a natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical que produz o diamante e o gênio”, “onde repousa embalando-se na macia e cômoda rede”⁷ ao passo que a sociedade urbana “dissimulada pela educação e conveniência sociais, vai criando essas alijões de homens de bens... uma sociedade corroida como a de Paris, acaba por aborlar aqueles monstros”.⁸

O Rio de Janeiro, palco dos acontecimentos de *Senhora*, é uma cidade sem face. Não há uma descrição de paisagem urbana, nenhuma referência às suas belezas naturais, para não compreender a pureza do discurso.

Contra os hábitos, costumes e valores da sociedade urbana e capitalista é que Alencar faz investir, com a eloquência de Minerva e armas de Diana, a heroína do seu romance, Aurélia.

Ninguém pense que o romântico José de Alencar, antigo ministro do gabinete conservador do Império, senador em potencial, seja imbuído de idéias revolucionárias. Opera a linguagem com o objetivo de representar variadas facetas da realidade, mantendo sempre os vínculos com a ideologia vigente. Não se insurge contra uma ordem social injusta e violenta, aprova tudo que ela encerra, desde que não entre em conflito com os impulsos individuais mais altos, com os impulsos do coração.

O embate não se dá entre relações sociais injustas e violentas e a dignidade humana das camadas subalternas, mas entre os frios registros do livro borrador

6. MARX, Karl. *O Capital*, Tomo I, p. 145.

7. ALENCAR, José de. *Iracema*, Prólogo, p. 9

8. ALENCAR, José de. *Senhora*, p. 119.

e os arrebatamentos do coração, permanecendo sempre no âmbito das classes dominantes.

O coração silencia primeiro; os títulos das quatro partes da obra – “O preço”, “A quitação”, “A posse”, “O resgate” – representam, em termos metafóricos, quatro fases de uma transação comercial, quatro alvos contra os quais ele investe. No entanto, o resgate, que representa o desfecho, não é a simples derrota da heroína diante do mundo coisificado, mas a derrota gloriosa do herói romântico, porque prevalece a razão superior, a razão do coração.

Não é nosso objetivo vasculhar as “zonas indefiníveis da criação” citadas por Antônio Cândido⁹, não obstante Lacan afirmar que a linguagem é a manifestação do subconsciente. Desejamos mostrar que existe uma relação de cumplicidade entre o signo e objeto representado e que nenhuma manifestação da linguagem é inocente.

Para penetrar em maior profundidade no texto, necessitamos de uma cunha, uma categoria de signo, volumoso e carregado de sentido, como um verbete de dicionário, que se preste favoravelmente a uma decifração “na qual devemos mergulhar banhando-nos indefinitivamente em todos os devaneios nele contidos”¹⁰. Um signo que, além da função poética no sentido jacobsoniano, ou seja, a demonstração de autonomia da linguagem, disponha do mais alto grau de poder construtivo e que pelas suas motivações culturais, históricas e materiais tenha uma função ecumênica que só é possível se a estrutura deste signo é coincidente com a estrutura da obra. Estamos falando do nome próprio.

Segundo Roland Barthes, esse signo, de alto peso específico, dispõe de certas propriedades peculiares – o poder de essencialização, pois designa apenas um referente, e o poder de citação, já que se pode evocar sempre que se queira toda essência nela contida, através da sua simples pronúncia. Através do seu poder de exploração é possível desdobrar um nome próprio, como se faz com uma lembrança. “De certa forma, conclui Barthes, o nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência”¹¹.

Tentemos, portanto, explorar o texto a partir de códigos familiares. “Alencar é um talento criador de nomes” – salienta Silvio Romero. Dissemos também que o nome próprio é carregado de significado como um verbete de uma enciclopédia. Vejamos:

9. CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*, p. 72.

10. *Contre Sainte-Breuve*, p. 316 -BARTHES.

11. BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos*, pp. 58 a 61.

Aurélia¹² - Gênero dos acéfalos, família dos almáridos com tentáculos curtos e numerosos que rodeiam a boca - a força da palavra de Aurélia. Aurélia - uma das leis judiciais do último século de Roma republicana que regulamenta a composição do *Album Judicum* para figurarem igual número de SENADORES, cavalheiros e tributos do tesouro, proposta por Aurélio Costa - A senadoria que se esvaece a Alencar e Aurélia, a austera lei.

Aurélia - Mãe de Júlio Cesar - Aurélia mãe da linguagem que investe contra o mundo.

Aurélia - uma das mais importantes vias romanas, saindo de Roma pela porta de Aurélia. Atravessava o Monte Janículo, Pisa e Genova - Aurélia, o caminho reto.

Aurélia - virgem grega que pertencia à família do mártir São Adriano. Morto esse, Aurélia estabeleceu-se com sua mãe em Roma perto da tumba do mártir - A evocação do declínio de dois impérios. Aurélia adolescente, estabelecida com sua mãe em Santa Teresa, dedicadas à memória do pai, mártir do amor.

Aurélia, temperando sua alma na pobreza e humilhação. Sete letras ALENCAR, sete letras AURÉLIA.

* * *

“Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura, se as destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatuária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo?

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta”

Armada com o elmo da indignação, a lança da sagacidade, o gládio da ironia, surge a deusa vingadora que investe contra a sociedade. O autor utiliza sua linguagem mais solene, ousados superlativos, para apresentar a Perfeição,

12. Conf. *Enciclopédia Universal Europeu-Americana Espasa-Calpes*.

a Beleza, a Austeridade, a Retidão, a perfeição da heroína romântica. De outro lado, no campo oposto, a *turba vil e abjeta*. Está estabelecida a tensão que permanecerá ao longo da obra.

“- É um moço muito distinto, respondeu Aurélia sorrindo; vale bem como noivo cem contos de réis; mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com êsse.”

Golpe certo, ironia amarga e devastadora, um sorriso de superioridade contra o mundo-mercadoria.

“Pois o ouro tem uma fumaça invisível, que embriaga ainda mais do que a do charuto de Havana, e até mesmo do que a dêsse nojento cigarro de papel, com que os rapazes de hoje se incensam. Toda essa gente que rodeia um velho ricaço, ministros, senadores e fidalgos, de certo que não espera casar-se com a burra do sujeito; mas sofre a atração do dinheiro.”

A linguagem solene cede lugar à linguagem metafórica. Alencar, mestre da metáfora, de que tanto se serve para enaltecer os “*verdes mares bravios*” as “*alvas praias ensombradas de coqueiros*”, “*as lindas várzeas onde nasci*”, aplica-a para emprestar contundência maior à investida de Aurélia contra a hipocrisia da sociedade urbana.

“As notas que desatavam-se dos lábios de Aurélia, possantes de vigor e harmonia, deixavam após si um frêmito, que lembrava o silvo da serpente, sobretudo quando êste braço mimoso e torneado distendia-se de repente com um movimento hirto para vibrar o supremo desprezo.”

O autor, desta vez, sintetiza os elementos do discurso anterior: a linguagem solene e elevada, a metáfora, a tensão. Uma nova relação de tensão surge, que pautará o desenvolvimento da narrativa: a tensão entre o “*braço mimoso*” e o “*supremo desprezo*”.

A suave beleza da moça e sua férrea força de vontade.

Seixas. O contraponto de Aurélia. A grafia do seu nome é dividida pelo meio pelo ‘X’, símbolo da contradição, do conflito. O conflito entre o “*sei*”,

o saber, o conhecimento dos princípios morais mais elevados que o separariam da “turba vil e abjeta” e o “ás” os azares da vida nos quais esses princípios vêm se dissolvendo. Seixas - seixo, vai com a corrente.

Enquanto Aurélia é a força de vontade e a resolução, Seixas representa a ambigüidade. Em *Senhora*, Alencar retoma a fórmula presente em outras obras. A decisão pertence às mulheres, a indecisão tem conotação masculina. Já havíamos visto Iracema engenhosa, decidida, amorosa, ardente, e Martim atrapalhado, esquivo, carente de ajuda.

“Não lhe restava senão resignar-se à vegetação de emprêgo público com a ridícula esperança de alforria lá para os cinqüenta anos, sob a forma da mesquinha aposentadoria.

Esta perspectiva o horrorizava. Entretanto sua posição nada tinha de assustadora. Com um pouco de resolução para confessar à mãe suas faltas, e alguma perseverança em repará-las, podia ao cabo de dois anos de uma vida modesta e poupada restabelecer a antiga abastança.

Mas essa coragem é que não tinha Seixas. Deixar de freqüentar a sociedade; não fazer figura entre a gente do tom; não ter mais por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Cretten, por perfumista o Bernardo? Não ser de todos os divertimentos? Não andar no rigor da moda?

Eis o que ele não concebia. Sentia-se com ânimo para matar-se, mas para tal degradação reconhecia-se pusilânime.”

Finalmente a derrota da deusa. Aurélia assume seu casamento com Seixas, assume a sociedade. Mas esta derrota é a derrota gloriosa da heroína romântica porque nela prevalece o amor, o coração, a mulher. A paixão de Aurélia, sua paixão pela vida, explodem nos acordes da valsa. A harmonia dos instrumentos é a harmonia restabelecida entre os desejos do corpo e as exigências do espírito. As frases são curtas, plásticas, entrecortadas a pena correndo aos solavancos sobre o papel, reproduzindo os frêmitos do corpo apaixonado de Aurélia:

“ - Ainda mais! ordenou a moça.

O arco sibilou. Os instrumentos estrepitaram; as notas despenhavam-se não em escalas, mas em borbotões. Não era mais valsa de Strauss; era um turbilhão musical, um pampeiro como saía das mãos inspiradas de Liszt.”

O homem, a obra e sua realidade

“Quando te tornarei a ver sertão da minha terra, que atravessci há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância? Quando tomarci a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?”

Alencar começa com esse apelo o romance *O Sertanejo*. Refere-se à viagem que fez do Ceará à Bahia, por terra, nos anos de 1838 a 1839. Nascido em 1º de maio de 1829, em Macejana no Ceará, era o escritor, portanto, menino (nove anos) quando realizou esta longa viagem pelo sertão, cuja paisagem se impregnou em seu espírito – a natureza luxuriante, a presença do filho indomável das selvas e o arrojo do branco pioneiro. Não é difícil imaginar esta longa caminhada pelos sertões nordestinos na primeira metade do século XIX. Dias de imenso cansaço no lombo de um animal por estreitas estradas em matagais cerrados, ora sob o sol de fogo do nordeste que queimava o verde dos campos; ora ao luar, para aproveitar-se do frescor da noite, num cenário de lendas e sonhos. A paradas nos ranchos improvisados, as fogueiras para espantar os animais ferozes, o descanso, as toadas de viola, e o menino adormecendo ante a claridade das labaredas e o efeito encantador daquela realidade apaixonante.

Quantos imprevistos, quantas descobertas no mundo estranho do sertão. Findo o repouso, a jornada recomeça e para esta criança nada se repete, os dias não são iguais nessa caminhada interminável, bosques, árvores gigantescas, colinas, planícies, desfiladeiros, pássaros, animais, cobras, homens, choupanas – que rica contribuição para moldar na memória infantil fatos indelévels.

Em 1839 – grande data do romantismo brasileiro – Alencar confessa que, de tão longa viagem ante “as mais vigorosas impressões da natureza americana”, veio-lhe a inspiração de *O Guarani*, de *Iracema* e de *O Sertanejo*.

Era preocupação de Alencar descrever a região e seus costumes para quem não os conhecia. Seus romances regionalistas destinavam-se ao público da Corte, no Rio de Janeiro, cidade afastada dos recantos brasileiros tão focalizados nestas obras.

Esta natureza vista pelos olhos deslumbrados de uma criança ficaria para sempre sendo “natureza” do romancista, a única que ele poderia sentir. Lembrar o sertão era voltar aos maravilhosos anos da infância. Daí o idealismo iluminado da maioria dos seus romances indianistas e campestres, onde há muito dos sonhos, dos contos de fada.

Nasceu Alencar em um lar que cultivava tradições e muito falava do passado familiar, sobretudo da avó paterna – Bárbara de Alencar –, heroína da Revolução de 1817, cujos feitos eram rememorados por quem a vira em ação. O pai, ex-sacerdote que abandonou sua missão de padre por amor à sua prima Ana, com quem se casou, falava-lhe muito do futuro. Era agora (1832) um

senador empolgado pela causa política e, também, participante dos sucessos de 1817 e que havia dado seu nome inteiro ao filho – José Martiniano de Alencar. Da mãe, que evocou com ternura e amor no esboço de autobiografia, herdou a alta dose de tolerância, persistência e abnegação. Atribuiu a ela o haver desenvolvido a imaginação e a capacidade para o sonho.

Desde criança foi habituado à leitura, ouvindo também nos serões as velhíssimas novelas do século anterior. Assim se referiu a este período: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é, entre todas, a de minha predileção”.

Partiu para São Paulo planejando o término da instrução secundária e o curso na faculdade de Direito paulistana, onde se matriculou em 1846, aos 17 anos.

No Rio de Janeiro, na Corte, Alencar freqüentou o Colégio de Instrução Elementar, do professor Januário Mateus Ferreira, velho educador que deixou marcas profundas na formação do jovem. Aí permaneceu até os 14 anos. São Paulo era então uma cidade provinciana, “tristonha e brumosa”, cuja vida urbana rodopiava toda em função da Academia de Direito, pois a cidade era praticamente governada pelos estudantes, que lhe davam feição alegre, colorida e popular. A influência européia era marcante, e Byron, Chateaubriand e Victor Hugo influenciavam Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Castro Alves. Os jovens acadêmicos davam à cidade um carácter típico com as suas serenatas, com as suas reuniões literomusicais, com as suas noitadas que apavoravam os burgueses, numa imitação à Byron que estava em pleno apogeu. Era moda andarem os estudantes de capa e com os cabelos compridos, blasfemando contra a vida e sofrendo crises de amor. Falava-se muito na época dos desvarios de Bernardo Guimarães e das bebedeiras de Maneco de Azevedo, em que deveria haver muito de fantasia e de lenda.

Como deve ter sido contrastante para quem vinha da Corte onde brilhava o sol, onde despontava a largueza e o requinte dos salões, aquela atmosfera melancólica e cinzenta da São Paulo garoenta, propícia ao movimento romântico que se desenvolveu.

O adolescente Alencar manteve-se distante deste “burburinho acadêmico”, desta maneira original de levar a vida, pois ainda estava agasalhado ao “regaço familiar”. Mais tarde aproximou-se, mas nunca se identificou com este meio estudantil. Numa imagem romântica bem a seu gosto, o escritor procurou explicar a maneira por que reagiu ante esse meio: “as palestras à mesa do chá; as noites de cinismo conversadas até o romper d'alva entre a fumaça dos cigarros, as anedotas e aventuras da vida acadêmica, sempre repetidas; as poesias clássicas da literatura paulistana e as cantigas tradicionais do povo estudantil;

tudo isso”, diz ele, “sugava o meu espírito adolescente, como a terra suga a planta que absorve linha, para mais tarde desabrochar a talvez pálida florzinha”.

A imagem é confusa, não se sabe se figurava ou era apenas espectador deste mundo. Mais tarde considera ele a “página acadêmica”, “riquíssima de reminiscências”, abrangendo-lhe a melhor “monção de existência”.

Por que então, romancista que se tornou mais tarde, não aproveitou essa página riquíssima em um romance?

Ele preferiu imaginar, idealizar a realidade a reproduzir a São Paulo acadêmica. Seu espírito criador inclinou-se a trabalhar no imaginário. Ferrreira de Rezende, contemporâneo de Alencar na academia, fala dele como um estudante arredo, com poucos amigos e sem grande intimidade entre os colegas. Araripe Júnior diz que Alencar passou pelas bancas acadêmicas quase obscuro, tanto nos quatro anos que estudou em São Paulo como no terceiro que fez em Olinda, onde o ambiente era o inverso do paulistano. Menos distrações e mais compenetração. Aí se forja o mosaico de situações em cujo fundo se produziram suas principais obras. A influência da terra e da gente, as histórias ouvidas em criança, as impressões sempre vivas daquelas belíssimas paragens. Em Olinda interessou-se pelas crônicas do período colonial como fonte de personagens e enredos.

Terminou o curso de Direito em 1851 e foi para a Corte trabalhar como advogado. Aí passa a colaborar no jornal *Correio Mercantil*, onde escreve diariamente sobre os mais variados assuntos sociais na seção “Ao Correr da Pena”. Consagrado como jornalista, passou a redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, onde publicou folhetins. Em 1856, Gonçalves de Magalhães, poeta consagrado, que lançou oficialmente o romantismo no Brasil com o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*; publicou *A Confederação dos Tamoios*, poema editado às custas do imperador d. Pedro II. Com esse poema, Magalhães desejava dar o modelo da poesia brasileira. Alencar iniciou uma crítica sistemática da obra, analisando-a detalhadamente. A questão do indianismo preocupava-o muito, e Gonçalves de Magalhães não se desfizera da maneira de ver e sentir do homem civilizado para identificar-se com os índios, cujas reações procura exprimir em versos. Sentir-se-ia Alencar roubado na idéia de uma epopéia indianista? Ou fora a idéia de Magalhães mal realizada dando-lhe a consciência de estar particularmente qualificado para tal análise?

Várias pessoas defenderam o poeta, inclusive o próprio imperador, sob o pseudônimo de “Outro Amigo do Poeta”. Recorreu o imperador a vários intelectuais, mas Alexandre Herculano lhe enviou de Portugal uma carta considerando o poema de Magalhães uma obra fracassada. Aí se inicia o conflito entre Alencar e o imperador. Nunca mais se entenderiam. O imperador era dotado de um paternalismo em relação aos artistas e intelectuais que não dispensavam a amizade e a proteção do monarca. Alencar não o procura.

Sistematicamente, recusa-se a ir ao beija-mão do palácio de São Cristovão. “Lá fossem os mediocres, os inúteis.” Ele se achava uma força em permanente ascensão, acima do prestígio do reinante. E como prova do descaso por essa influência chamou sobre si a atenção ao criticar *A Confederação dos Tamoios*.

Nesse mesmo ano, Alencar escreveu, entre outros folhetins, “A Constituinte Perante a História”.

Em resposta à polêmica da *Confederação dos Tamoios*, publicou *O Guarani*, onde demonstrou como fazer em romance a epopéia indianista do Brasil. O êxito provou que o objetivo foi alcançado. Consagrado como romancista, voltou-se para o teatro, onde escreveu várias peças e sofreu várias injustiças.

Por tradição familiar e por desdobramento natural da atividade intelectual, enveredou, no ano de 1861, pela política. Filiado ao Partido Conservador, voltou ao Ceará para defender sua candidatura a deputado, e foi eleito. Não visitava sua terra natal há muitos anos, e ao retomar o contato com aquela natureza reacendeu-se a lembrança indianista que resulta em *Iracema*, fazendo-a símbolo do Brasil e, por extensão, da América anagrama de *Iracema*.

Iniciou a carreira política com a qual muito se envolveu, mas não se lhe apagou o romancista que sempre foi. Decepcionou os parlamentares em seu primeiro pronunciamento na Câmara, pois não tinha as qualidades de um orador inflamado que a época exigia, mas conseguiu o domínio da tribuna ao enfrentar adversários mais familiarizados com a estratégia parlamentar, como Zacarias, Paranhos e Cotegipe.

Em 1865 Alencar iniciou a publicação de uma série de epístolas políticas dirigidas ao imperador sob o título de “Cartas de Erasmo”, onde descrevia a situação do Brasil e apelava para a constituição de um governo forte. Criticava os atos dos gabinetes. Opunha-se à abolição, mas propunha soluções humanitárias, pois, para ele, a libertação de uma só vez não era procedente, porque era necessário adaptar o fazendeiro a um novo regime de trabalho e o escravo à súbita liberdade. As “Cartas” eram lidas, comentadas e discutidas. Revelavam o perfil do nacionalista, do artista, do novelista romântico, do escritor, mas não eram levadas a sério pelos dirigentes do País, pois nessa época não era apreciado o viés político na literatura.

Político, administrador, membro do gabinete, a vaidade lhe vinha apenas da condição de escritor, muito embora as “Cartas” houvessem contribuído também para a sua celebridade, e falavam de um Alencar patriota e político. Não poupou nada que achava errado. Combatu a triplice aliança, na Guerra do Paraguai, que fazia os soldados brasileiros marcharem lado a lado com inimigos tradicionais sob o comando de um general estrangeiro. Atacou o Ministério que levava a nação à guerra sem consulta ao Parlamento, falou duro de certos generais e trouxe a público o que considerou falta de iniciativa do

governo. Era uma voz que buscava sacudir as consciências e definir as responsabilidades.

Aos 39 anos, em 1868, Alencar tornou-se ministro da Justiça, mas o ambiente político-administrativo não era o mais favorável, e suas propostas (reforma do sistema policial e o caráter secreto do conselho de ministros, entre outros) valeram-lhe novos e temíveis adversários.

Depois de um ano, candidatou-se ao Senado pelo Ceará, onde obteve o primeiro lugar, mas seu nome foi vetado pelo imperador, que assim encerrou a carreira política do eminente escritor.

Desiludido, retomou a literatura. Aos 41 anos já se sente velho, pois, como romântico, considerava a juventude o auge da vida.

Em 1877, doente e abatido, vai à Europa, onde não achou melhoras para a saúde e satisfação para o espírito. Em Lisboa não o receberam; em Paris esteve com Dumas e Sardou, que o festejaram como o pontífice das letras brasileiras. Em Londres abomina o clima, era filho do país do sol sepultado no reino da neblina. Internamente ferido, retornou à pátria e sentiu próximo o fim da batalha que não tardou. Morreu em 12 de dezembro de 1877, e a imprensa inflamou-se de amor pelo falecido. Bastou a morte para calar bocas que investiam contra ele e para baixar as armas que faziam dele seu alvo. Machado de Assis, entre outros, versejou sobre o féretro, e Afonso Celso Júnior profetizou o poeta nos "mares da história", a glória de Alencar singra para a eternidade literária.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de. *Como e Porque sou Romancista*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1975.

_____. *Iracema*: edição crítica de Martiniano de Carvalho. São Paulo, EDUSP, 1979.

_____. *Senhora*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

_____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

BALZAC, Honoré de. *Mulher de Trinta anos*. Porto Alegre, L&PM, 1984.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos*. São Paulo, Cultrix, 1974.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

SANTAELLA BRAGA, Maria Lúcia. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo, Cortez, 1980.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1980.

_____. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Difel, 1980.

- DONATO, Hernani. *José de Alencar*. São Paulo, Melhoramentos, s.d. (Grandes Vultos das Letras, 9)
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- FUYAMA, V. *Noções de Literatura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1970.
- MARX, Karl. *O Capital*. RDA, New Ed. Dietz.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa, Presença, s.d.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Difel, 1982.