869.0(6):(81)
PAO Rom
+ enc.
Ex. 2
T/D

Luísa Marinho Antunes Paolinelli

O ROMANCE HISTÓRICO E JOSÉ DE ALENCAR

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

UNIVERSIDADE DA MADEIRA

Dissertação de doutoramento

Junho 2004

Luísa Marinho Antunes Paolinelli

O ROMANCE HISTÓRICO E JOSÉ DE ALENCAR

UNIVERSIDADE DA MADEIRA

Dissertação de doutoramento

APOIO DO PRODEP 5.III

Junho 2004

À minha família

Para que este estudo chegasse a bom termo muito contribuíram, ainda que de formas diversas, várias pessoas e instituições às quais devo a minha gratidão. Entre elas agradeço à Universidade da Madeira e aos seus funcionários, salientando o profissionalismo e a boa vontade do Serviço de Empréstimo Inter-Bibliotecário e a pronta disponibilidade da secretária do Conselho Directivo do DER, D. Ana Isabel Fernandes. Aos meus colegas do Departamento de Estudos Romanísticos devo o apoio e ao Dr. Thierry Proença dos Santos, em particular, a paciência de ter acompanhado o meu trabalho e de sempre se ter prontificado a discutir problemáticas e assuntos relacionados com este. Ao Professor Rui Carita agradeço o constante incentivo. À Professora Daniela Marcheschi, as sugestões bibliográficas e as conversas sobre literatura. Uma palavra de apreço também aos professores Regina Zilberman e Luiz Fernando Valente por me terem disponibilizado bibliografia essencial para este estudo. Aos meus amigos, grandes e miúdos, a amizade feliz. À minha família, a tranquilidade e o carinho.

Ao meu orientador, especialmente, devo este trabalho. À sua amizade, entusiasmo, incentivo para escolher diferenciados caminhos de análise, o ter-me sempre incutido vontade e gosto pela pesquisa e o rigor e apuro com que me fez escutar as diversas vozes do texto.

Funchal, 4 de Junho de 2004.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO 3

I Parte – Astúcias do romance histórico: entre a história e a ficção 15

I.1 Formação e Definição de Romance Histórico 17

1. Georg Lukács e a visão marxista-hegeliana,, 19 **2.** Romance histórico e a *era das revoluções*, 26 **3.** Nacionalismo e História, 29 **4.** Romance histórico e a era da História, 32 **5.** Dos componentes do romance histórico: verdade e verosimilhança, 39 **6.** Romance histórico e afirmação do género romanesco, 49 **7.** Géneros aproximados, 52 **8.** A História como força definidora, 57 **9.** História, memória, mito e imaginário, 65

I.2 O Romance Histórico no Brasil 74

II Parte – Da história dos Outros/Nossa à Nossa história 105

1. Importância da Língua, 112 **2.** Romance histórico: a perspectiva portuguesa e Alencar, 119 **3.** Polémicas: Alencar e os escritores portugueses, 125

II.2 – Estrutura e processos do romance histórico alencariano 132

II.2.1 – Romance histórico não-indianista 132

1. História e Ficção: diversas apropriações do real, 134 **2.** Da celebração do passado histórico, 155 **3.** História: cenário e motivação, 182 **4.** Entre o discurso da ficção e o discurso da história: o espaço para o argumento, 193 **5.** A História da anedota – sátira, caricatura e crítica, 219 **6.** Da distorção dos textos historiográficos, 256 **7.** Brasil – mescla de culturas e de raças, 261

II.2.2 Romance Histórico Indianista 295

1. O indianismo e a opção alencariana, 295 **2.** O Uso das Fontes: reconstrução do selvagem e do português; pensar a história e construir o mito, 308 **3.** A paisagem e a descrição ufanista, 341 **4.** Natureza: o poder simbólico e a construção do mito, 371 **5.** O Imaginário individual/colectivo e a História 393

III Parte – Autenticidade do romance histórico alencariano 401

1. Heróis e Heroínas, 406 **2.** Natureza maravilhosa, 425 **3.** Temática e uso da história, 436

CONCLUSÃO 449

APÊNDICES E QUADROS 461

BIBLIOGRAFIA 477

QUADRO SINÓPTICO 501

ÍNDICE DE AUTORES 519

INTRODUÇÃO

No século XIX, o romance histórico no Brasil acompanha o sentimento de urgência da afirmação de uma literatura nacional e contribui, por sua vez, para a independência literária, fazendo parte de um programa geracional de criação do romance brasileiro. As características próprias do género – a reconstituição histórica, o retrato de tradições e costumes, a criação de um herói que se integra numa conjuntura de realização dos valores pátrios, o empenho identificativo e a colaboração exigida aos leitores – constituem o fundo ideal para o florescimento de uma literatura própria. A aliança entre memória, história, cultura e literatura de que vive o romance histórico serve no Brasil para criar um forte sentimento de autonomia e diferença em relação ao "outro", o português.

Pautado pelo diálogo entre autores brasileiros e portugueses e, também, pelo desenvolvimento de polémicas entre os dois lados do Atlântico, o romance histórico alencariano, porque ligado ao objectivo de afirmação do romance nacional, cria uma mitologia pátria, transportando paisagens, figuras, acções e ambientes para uma esfera histórica fruto de uma *re-visão* do próprio passado que pertence simultaneamente ao "outro" e ao "nós". A reflexão sobre o passado, que contém em si marcas das preocupações do presente e coloca de forma astuciosa a questão do futuro, e a sua reconstituição ficcional são em Alencar essenciais na procura do ser brasileiro, sem, no entanto, recorrer a rupturas artificiais com uma tradição comum.

Na procura e estabelecimento da personalidade nacional, José de Alencar leva em alguns textos a história para o campo do intemporal e do mítico, ficcionalizando as origens do Brasil a partir do encontro entre o herói português e o índio, gravando-se na memória colectiva, no consciente e inconsciente do povo brasileiro. O romance histórico em Alencar apresenta, todavia, uma faceta crítica fortemente empenhada com o presente, na esteira de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, fazendo dos seus textos um palco no qual a analogia com o passado serve propósitos de divulgação de um projecto de mudança política e social.

Importa, por isso, considerar as marcas linguísticas e estéticas que fazem da particular forma do romance histórico um dos géneros privilegiados por Alencar para o seu programa de criação da literatura brasileira como literatura independente,

integrando a sua produção no contexto e nas características do romance histórico europeu, sem esquecer as propostas portuguesas. Se o romance histórico alencariano acompanha, tornando-se até um dos principais motores, do processo de diferenciação da literatura brasileira, levantam-se questões ligadas com as formas encontradas para atingir a sua originalidade e autenticidade: a passagem da visão do passado como período colonial português para a ideia do passado como conjunto de feitos e tradições constituintes do Brasil; o papel da história nos vários romances; a criação literária de um herói e heroína nacionais através de um percurso de valorização do herói como herdeiro dos valores portugueses à construção e mitificação de um herói nacional; o tratamento estético-literário de ambientes naturais e sociais do Brasil; a criação de um imaginário nacional feito de paisagens, figuras e acções; o uso literário de uma língua/"norma" própria; a reconstrução do passado como reflexão interventiva.

Procura-se, desta forma, redimensionar o romance alencariano no processo de autonomia do romance brasileiro, considerando o seu papel como iniciador de uma nova tradição literária, traçando as linhas inovadoras através das quais o autor cria essa mesma tradição. Considerado o seu romance histórico por alguns estudiosos, cujas posições serão tidas em conta no presente estudo, como uma produção filiada num sentimentalismo lírico que desperta no leitor apenas a emoção e não a reflexão, salientando no autor, para além disso, um certo servilismo à retórica lusa – apesar das posições teóricas de Alencar contra a literatura como mera imitação de portugueses e estrangeiros –, e analisando-o na perspectiva da concepção romântica do romance histórico – que privilegia o "histórico" em relação ao "romance" e confunde, não raras vezes, verdade histórica e verosimilhança –, coloca-se a necessidade de olhar Alencar a partir de uma posição que se afaste do discurso das críticas do seu tempo.

Não raras vezes, para além do que foi focado, a reflexão sobre a produção literária alencariana tem vindo a sofrer da imagem de Alencar político. Esta – que, como têm vindo a demonstrar teóricos como Wanderley Guilherme dos Santos deve ser repensada no sentido de rever as posições de Alencar na perspectiva da modernidade, considerando-o mesmo "um dos mais sofisticados teóricos da democracia, escrevendo no século XIX"[1] – tem levado muitos estudiosos a ler os

[1] "Introdução", *in: Dois Escritos Democráticos de Alencar: O Sistema Representivo e A reforma Eleitoral*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1991, p.50.

textos alencarianos à luz do que entendem como posicionamento retrógrado e reaccionário em relação à sociedade. De facto, as posições políticas de Alencar face à lei do ventre livre, que beneficiavam os interesses dos grandes latifundiários, mas que o autor justificava numa lógica de pensamento humanista, condicionaram frequentemente a análise da obra alencariana.

Deve também Alencar ser entendido como um autor que mantém uma relação descomplexada com o passado das origens do país – de facto, o autor não nega a herança portuguesa, entendendo-a como própria, dimensionando-se como descendente dos construtores dessa herança. Por isso, o seu herói, em conjunto com o índio, é também o português povoador, parte genética, fazendo aqui recurso à ciência moderna, cultural e histórica integrante do brasileiro de hoje.

É neste sentido de redescoberta e de reavaliação que este estudo se direcciona, optando-se por um caminho que parte da definição do romance histórico e das razões do seu sucesso no século XIX, passando pela forma como no Brasil este género é recebido e cultivado, para, através do estudo do programa de Alencar para a literatura brasileira e a análise do diálogo estabelecido com os escritores portugueses, principalmente Alexandre Herculano e Pinheiro Chagas, se concentrar no estudo mais específico da produção da novelística histórica alencariana.

Na primeira parte, estudam-se questões relacionadas com o romance histórico em geral, prestando atenção às circunstâncias histórico-sociais e filosófico-literárias ligadas ao desenvolvimento e sucesso do género no século XIX. A fusão entre a história e a literatura, na qual se funda o hibridismo genológico do romance histórico, acontece numa época em que as relações nem sempre harmónicas entre as duas disciplinas são colocadas em discussão, considerando alguns romancistas que só o romance histórico poderia atingir pela imaginação a “verdadeira” história dos homens. Nesta conjuntura, o género chega mesmo a ser proposto como alternativa a uma ciência histórica que, no momento, procedia à redefinição dos seus conteúdos, métodos e delineamento de fronteiras.

Romancistas e historiadores, enquanto se distanciam em termos de procedimentos, objectos de estudo, aproximação ao real e objectivos do trabalho, uns comprometidos com a verosimilhança, outros com a verdade documentável, acabam por fazer uso das virtualidades próprias dos diferentes misteres. Se, no romance, a

história entra como forma de credibilização do género romanesco moderno, ainda em processo de afirmação, no estudo da história assiste-se à influência da literatura na atribuição de importância à vida íntima e privada dos indivíduos que o romance histórico privilegia.

Importa, por isso, equacionar as formas de relacionamento das duas disciplinas, os contactos, pontos comuns e influências, mas também, as inevitáveis diferenças sobre as quais se baseou a discussão, no século XIX, da afirmação ou negação da viabilidade da sobrevivência do romance histórico. Discussão que enfermava de preconceitos ligados à própria concepção romântica do romance histórico que privilegiava como critério dominante o histórico em detrimento do ficcional, o documento e a objectividade em relação à leitura do documento e à subjectividade.

O romance histórico coloca igualmente questões que se ligam de forma intrínseca com as concepções filosóficas de História e Tempo que condicionam a visão do homem e do mundo. Faz, assim, sentido ponderar as influências das teorias produzidas na época, dos filósofos ligados ao "Scottish Enlightenment", aos teóricos alemães como Herder e Hegel, de uma concepção do passado como irremediavelmente perdido à ideia de um passado recuperável no presente, concebido em linha de continuação progressiva e determinista em direcção ao futuro. Para o estudo do romance histórico, ligado sempre, de uma forma ou de outra, com as origens, é, igualmente, necessário considerar a teoria do nacionalismo romântico, as várias vertentes em que se define ou manifesta e as escolhas pelas quais os escritores optam para afirmar, questionar, recuperar literariamente o que consideram ser nacional.

Na tentativa de uma definição do modo particular do romance histórico, impõe-se, também, reflectir sobre a existência de fronteiras entre este e vários géneros literários com os quais convive. Os géneros aproximados, como a epopeia, o romance de capa e espada, o romance gótico, o romance sentimental ou de costumes, mantêm com o romance histórico ligações que podem, por vezes, servir como meio de distinção de determinados grupos no interior da sua produção.

É, no entanto, nos diferentes usos da História como força definidora, considerando que esta pode desempenhar vários papéis na estrutura dos romances – ser razão, motivo, origem, pretexto, matéria ou cenário –, entrando de modos diversos

tematicamente na literatura, como afirma Harry Shaw[2], que se podem encontrar critérios de análise e diferenciação para o estudo do romance histórico. A propósito deste ponto, serão tidas em conta propostas de vários autores que procedem à sistematização das características que permitem agrupar tipos particulares de romance histórico a partir, justamente, das várias formas de entrada da História na ficção romanesca.

Das hipóteses apresentadas pelos teóricos, constata-se, todavia, a ausência de uma categoria que considere o uso no romance histórico da História ligada ao mito. Como o romance histórico das origens alencariano coloca, com *Guarani* e *Iracema*, precisamente questões que se prendem com a História como memória oral e escrita, individual e colectiva, ligada aos mitos e ao imaginário, importa encontrar as ligações existentes entre estas realidades para se compreender como a História também pode entrar tematicamente na literatura como mito ou a ele associada.

Realizada esta perspectiva mais geral sobre a estrutura e os processos do romance histórico, estuda-se o género no interior do contexto de criação e renovação do romance brasileiro e da afirmação da literatura nacional. A particular conjuntura cultural do Brasil de então – considerada principalmente após a chegada da corte, dado o profundo impacto que esta teve na política de desenvolvimento da colónia –, o acesso aos livros, os autores mais lidos, o sistema educativo devem ser tidos em conta na análise da estruturação de um sistema que de forma gradual se afirma independente do português: a criação de meios de edição e distribuição de livros; a formação de uma classe intelectual capaz de responder às novas necessidades culturais; a existência de um público leitor que se prepara para receber a produção nacional.

É no interior deste sistema literário em formação que devem ser consideradas as propostas, exteriores e próprias, de vias de criação de uma literatura nacional, dos textos de Ferdinand Denis e Almeida Garrett aos escritos de Abreu e Lima e Gonçalves de Magalhães. Nesse programa geracional de fixação de caminhos para libertar a literatura brasileira da imitação estrangeira e da literatura portuguesa, o romance histórico apresenta-se como um dos caminhos possíveis pelas potencialidades genológicas apresentadas. A história do povo brasileiro não podia ser

[2] Cf. *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p.22.

tratada nem pelo recurso à tragédia, nem ao poema épico, difícil de realizar e, segundo alguns autores, como Alexandre Herculano, pouco adequado à modernidade.

O romance histórico de conteúdo nacional tem a virtude de unir romance e vida, permitindo um olhar sobre o passado próprio e, consequentemente, a distinção entre o "nosso" e o dos "outros", exigindo fidelidade à cor local, aos ambientes naturais e sociais brasileiros. Devem ser, assim, revistas sumariamente as várias propostas realizadas por autores como Francisco Adolfo Varnhagen e Bernardo Guimarães, passando por outros escritores que, de uma forma ou de outra, contribuíram para o romance histórico brasileiro.

A segunda parte deste trabalho ocupa-se, num primeiro momento, da especificidade do programa alencariano para a criação da literatura nacional, que alia a defesa de um conteúdo próprio à fidelidade à "norma" brasileira, e do papel que o romance histórico, considerado no interior desse projecto, poderia, segundo Alencar, desempenhar. Para esta reflexão, afigura-se indispensável referir o diálogo estabelecido com os autores portugueses, as diferentes propostas apresentadas pelos intelectuais do lado de cá do Atlântico, as polémicas construtivas e a visão que os romancistas portugueses construíam da literatura brasileira.

Num segundo momento, ponderam-se os processos e estrutura do romance histórico alencariano, dividindo-o, para um estudo mais aprofundado e comparativo, em romance histórico não-indianista (MP, ALF, GM) e indianista (I e G, em particular, mas também U no tocante ao uso das fontes). Questiona-se, nesta segunda parte, a existência ou não de uma diferença do uso da História como força motivadora entre os romances em que o índio é tratado tematicamente e aqueles em que este não aparece. A distinção poderia ter tido em conta o período histórico que as obras privilegiam – o momento das origens, o do início do povoamento e colonização, o da sedimentação das tradições numa terra na qual se sente já a presença do brasileiro, fruto do contacto das raças, que se diferencia dos portugueses recém-chegados – mas interessa ao presente estudo agrupar as obras tendo como eixo uma particular estruturação da História nos romances. Parte-se, por isso, da ideia de que I e G, em termos dessa estruturação, podem constituir um grupo aparte dos outros romances históricos alencarianos.

Analisa-se, nesta perspectiva, a posição alencariana face à disciplina da história e as diferentes visões do real proporcionadas pela fusão das duas matérias na

obra do escritor cearense. A autoridade do historiador e o privilegiado entendimento da verdade que o romancista pretende possuir, aliados, permitem ao autor proceder a uma atitude reflexiva e de interpretação pessoais das grandes linhas da história ligadas ao povoamento e colonização do Brasil: MP, ALF e GM podem ser entendidas como uma verdadeira *re-visão* da história nacional, atribuindo-lhe sentidos e oferecendo aos leitores o olhar do escritor sobre os fundamentos e destinos da nação.

Na relação do discurso de ficção com o discurso da história, na preponderância de um sobre o outro em precisos momentos da narração, a forma como, não raras vezes, o primeiro parodia o segundo, constitui um dado fundamental no estudo de textos como GM e GA. É na autoridade do saber e discurso da história conjugada com a liberdade do romancista que o autor fundamenta a própria voz, entrando no texto com um "eu" que se sobrepõe ao narrador para comentar, julgar, fazer digressões que, na maior parte das vezes, pertencem ao campo da política e do funcionamento da sociedade. Esta lente mediata pela qual o leitor tem acesso ao passado permite-se juízos analógicos, estabelecimento de linhas de continuidade e de ruptura cuja razão, forma e consequência serão objecto de análise.

GM e GA, escritos na década de setenta, apresentam particularidades que os distinguem de MP: o recurso ao humor moderno, à caricatura e à sátira inscrevem os textos alencarianos numa linha de tradição romanesca ocidental do cómico. Com a paródia do discurso historiográfico e a manipulação dos textos de referência por condensações, elipses e alargamentos, a entrada do satírico-cómico no romance coloca questões essenciais sobre a visão da História que caracteriza o Alencar dos anos finais da sua produção.

O romance histórico não-indianista alencariano não pode ser visto como um mundo aparte das convicções e projectos do político, homem social e intelectual. A articulação das suas escolhas literárias no que toca ao romance histórico, dos diferentes usos e formas de conceber a História na narração ligam-se não só a opções estéticas, mas também a posições éticas que estruturam, justamente, a entrada da história nos textos. É, de facto, essencial considerar as razões, formas e consequências ligadas à presença constante do presente no romance alencariano através da evocação e da analogia com o passado, descobrindo nesse trabalho um Alencar diferente daquele que muitos autores construíram, atribuindo-lhe a imagem de um romancista governado por idealismos e evasões para um passado romântico. Importa, por isso, através desta análise, redimensionar a obra alencariana tendo em conta a profunda

ligação com as preocupações do autor com a contemporaneidade, como tem vindo a ser feito por estudiosos como Luiz Fernando Valente.

A última parte da análise dos romances históricos não-indianistas prende-se com a visão caleidoscópica fornecida por Alencar da sociedade brasileira: costumes, raças e tradições encontram-se expressas de diversas formas no texto alencariano. Consideram-se, no sentido de esclarecer a coexistência e fusão de elementos culturais e rácicos no Brasil de Alencar, as descrições de ambientes, a caracterização das várias etnias e o seu papel no universo romanesco, o percurso individual de personagens caracterizador do processo de transformação do português em brasileiro, as características das personagens fruto da mistura de sangues português e índio ou negro, como a mulata.

Como os critérios sobre a literatura em geral e sobre o romance histórico em particular não são hoje iguais aos das autoridades românticas, que avaliavam um romance histórico pela verdade histórica que continha, o romance indianista alencariano deve ser considerado acima de tudo romance histórico pelos aspectos linguísticos dos textos, pelo uso da verosimilhança na criação de uma ambiência histórica e pelo recurso à lenda, também ela entendida como parte da história de um povo.

Os romances históricos indianistas são tratados no ponto II.1.2, procedendo, num momento anterior à análise propriamente dita dos textos, a uma introdução relativa ao nascimento e desenvolvimento do indianismo no Brasil. Traça-se, nesse contexto, a linha de tradição literária portuguesa ligada ao tratamento estético-literário do índio como personagem, bem como a influência francesa, com os textos de Rousseau e Chateaubriand. Alencar apresenta ideias concretas sobre como o indianismo deve ser entendido, explicitando de forma teórica o que vai tentar colocar em prática em G e I.

A análise do uso das fontes e dos textos de referência, a fidelidade ou não demonstrada em relação a estes, a forma como as palavras dos outros entram no texto de ficção aliam-se aqui ao estudo das notas de rodapé, elemento paratextual caracterizador do discurso histórico-científico a que Alencar faz recurso de várias formas e com diferentes objectivos. O conteúdo destas prende-se, principalmente em U, a uma reconstrução de tipo histórico e antropológico da imagem do indígena ao serviço da construção mítico-literária das origens do povo brasileiro como filho do

encontro entre o português e o índio. Trata-se, por isso, neste ponto, das formas encontradas por Alencar para a afirmação da existência de uma história e cultura anteriores à chegada dos portugueses, de modo a poder restituir ao índio a dignidade necessária para fazer dele um dos heróis míticos do nascimento da raça brasileira.

Nos romances históricos indianistas, Alencar constrói uma paisagem viva, de cores, sons e aromas, única e intimamente ligada com o Brasil e o brasileiro. Filiada na longa tradição da escrita como pintura, a descrição em Alencar demonstra ligações com as artes pictóricas e escultórias na escolha de pontos de vista, na captação dos contrastes entre luz e sombras, na subtil escolha de tons e na distribuição cénica dos elementos. Profundamente sinestésica, a natureza de I e G desperta o leitor para as sensações fortes provocadas por uma natureza deslumbrante que transformou os primeiros povoadores e teve um papel determinante no nascimento do homem brasileiro. O orgulho do autor nessa natureza única e diversa manifesta-se de várias formas, inscrevendo estes textos numa tradição ufanista de manifestação do sentimento de elogio nativista da terra.

Alencar reveste os elementos da natureza de um simbolismo através do qual conta o "ser" brasileiro e a sua relação com a terra, a história e a memória. Analisam-se, por isso, as imagens comparativas e metafóricas relacionadas com a natureza e o seu ritmo que servem para caracterizar as personagens de Iracema e Martim como representantes da nova raça que se forma. A relação instituída entre os homens e os elementos naturais aliada a uma linguagem que pretende recuperar o falar, a poesia e o espírito indígenas, tão próximos à natureza no entendimento dos fenómenos que rodeiam os homens, serão consideradas neste estudo como meio de instituição de um carácter mítico num texto que apresenta características do histórico.

A profunda ligação que a história do povo apresenta com o imaginário individual e colectivo deve também ser objecto de ponderação, apresentando o texto de I matéria que se presta, pelo seu carácter de recordação pessoal de uma lenda que faz parte da memória do grupo-nação, a ser estudada sob este ponto de vista. A particular visão do tempo expressa no *incipit* e no *explicit* de G e I podem servir para elucidar, precisamente, esta questão: a história, o mito, o imaginário, a memória relacionam-se de forma intrínseca nestas obras e importa compreender como.

A terceira parte deste estudo tem um carácter de tipo mais comparatista, debruçando-se sobre os romances indianistas de Alencar colocados em diálogo com

Atala (1801) de Chateaubriand e dois romances portugueses de temática tropical, *Helena* (1853, editado postumamente em 1871) de Almeida Garrett e *A Virgem de Guaraciaba* (1866) de Pinheiro Chagas. Considerando a questão do ponto de vista da existência ou não de uma originalidade na obra alencariana, dá-se preferência a autores que, de uma forma ou de outra, estão próximos da afirmação da literatura nacional brasileira: quer por terem sido usados como inspiração temática e formal, caso de Chateaubriand, numa opção estética tida como possibilidade coerente com um novo caminho de procura de autenticidade; quer pela expressão de ideias sobre a formação, autonomização e originalidade da literatura brasileira. São igualmente relevantes as duas obras portuguesas pela proximidade com os romances alencarianos, o de Garrett anterior a G e I e o de Pinheiro Chagas imediatamente posterior a esta última.

Serão, com esse objectivo, focalizados as construções do herói e da heroína, a concepção e o retrato do índio, a paisagem e o papel da natureza, a forma como a História estrutura os vários romances. Através destes pontos realizar-se-á um percurso de comparação que pretende ser uma via de descoberta das tradições literárias portuguesas e brasileiras ligadas ao entendimento e à opção por determinadas características estéticas relacionadas com o Brasil e as suas gentes.

Para maior facilidade do leitor publica-se um quadro sinóptico no final que contém referências a obras e acontecimentos ligados à literatura e cultura brasileiras, às literaturas portuguesa, europeia e norte-americana, assim como também se elencam alguns dos eventos mais importantes relacionados com a história brasileira e universal.

No tocante à atitude metodológica, procura-se uma abertura a diversas aproximações ao texto, dependendo da sua conveniência e viabilidade. Sem optar por nenhuma escola de pensamento e interpretação específica ou pela aplicação de um método de estudo particular, opta-se por, à semelhança do que escreve Fernando Cristóvão, “manter em relação a escolas e processos de investigação o distanciamento próprio dum trabalho pessoal que pretende não ser simples aplicação escolar de métodos novos, e valorizar-se a proximidade que requer o contributo positivo que,

indiscutivelmente, eles representam."[3] Assim, os textos de críticos e estudiosos entram neste estudo quando são chamados/convocados pelo próprio percurso de interpretação e considerações levantadas pela obra literária.

Concebendo a literatura não só como expressão, mas também como forma artística que reflecte o homem na sua globalidade, reveladora do ser humano no interior de uma cultura, civilização e em contínua interacção com estas, opta-se por uma visão poliédrica do texto que não menospreza, ao considerá-lo nesta perspectiva, o contributo da história, da antropologia, da sociologia ou da psicologia para captar os diversos universos significativos da obra literária. No sentido de dar espaço a uma pluralidade de "vozes" interpretantes que permitam olhar o texto de várias posições, faz-se recurso, por exemplo, em momentos particulares, a interpretações que privilegiam o simbolismo do imaginário, do ponto de vista antropológico ou psicológico, assim como, por vezes, se escolhe uma aproximação mais sócio-histórica.

Trata-se, pois, de proceder na análise a uma avaliação global crítica das várias contribuições teóricas, fazendo delas uso quando estas podem iluminar determinados caminhos e faces da obra alencariana. Recorre-se, por isso, a Emile Benveniste, Weinrich, Gerard Genette e Roland Barthes na parte referente às diferenças entre o discurso da ficção e o discurso da história ou a Todorov e Roland Barthes a propósito da verosimilhança. O contributo de Jakobson para a problemática da descrição é incontornável, assim como o é o de Helena Buescu para o da paisagem romântica. Os trabalhos de teóricos como Harry Shaw e Roland Barthes serviram neste estudo para compreender e distinguir várias formas da entrada na história no romance, fazendo-se recurso a um ou a outro consoante as necessidades colocadas pelas características do texto em si.

Determinados textos teóricos foram fundamentais no estudo realizado. Embora esses e outros sejam mencionados na bibliografia cabe pôr aqui em evidência aqueles que mais directamente incentivaram e apontaram a direcção das pesquisas feitas. Assim, podem citar-se: Georg Lukács (*The Historical Novel*, preface by Fredric Jameson, translated from the German by Hannah and Stanley Mitchell, Lincoln and

[3] *Graciliano Ramos – Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, 4.ª ed. revista pelo autor, prefácio de Massaud Moisés, Lisboa, Cosmos, 1998, p.13.

London, University of Nebraska Press, (1962) 1983) e o de Claudie Bernard (*Le Passé Recomposé – Le Roman Historique Français du Dix-neuvième Siècle*, Paris, Hachette Livre, 1996) para a definição de romance histórico e para a compreensão da problemática a ele ligada; o texto de Harry Shaw (*The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca, Cornell University Press, (1983) 1985), indispensável para a distinção a partir da ideia do uso da história como força estruturante de vários tipos de romance histórico; a contribuição de Emanuella Scarano ("Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico", *in* AVV, *Il Romanzo della Storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1986, pp.9-83) que, baseando-se na retórica, propõe uma metodologia de estudo e terminologia ligadas à forma de entrada dos textos historiográficos no texto ficcional; os textos de Fernando Cristóvão, indispensáveis para o entendimento da literatura brasileira, do momento da formação à criação de tradições literárias próprias, mas também como exemplo de opções de análise e aproximação aos vários sentidos dos textos, como é o caso do estudo da distribuição e preponderância cromática; os textos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda na compreensão da formação histórico-social do ser brasileiro; Gaston Bachelard e Gilbert Durand para a consideração do imaginário; os ensaios de Luiz Fernando Valente e Maria Aparecida Ribeiro para a análise mais directa da obra alencariana.

Outras "vozes" entram neste estudo, respondendo, de uma forma ou de outra, a questões que a análise dos textos colocavam. A enumeração acima realizada é, por isso, redutora em relação aos contributos recebidos, pretendendo-se apenas lembrar alguns dos textos que mais insistentemente se afiguraram como indispensáveis.

Os capítulos que se seguem pretendem, assim, desenvolver o plano de pesquisa exposto, obedecendo ao objectivo de pensar o romance histórico alencariano à luz da crítica actual, avaliando o seu alcance e actualidade. Tendo sempre em mente que a obra de Alencar deve ser considerada numa perspectiva de totalidade, recusando uma visão que a reduz aos romances indianistas, num contexto de criação do romance brasileiro, percepciona-se a produção alencariana também como fruto das várias facetas e pontos de vista do autor: de romancista, político, intelectual e teórico. Espera-se, desta forma, contribuir para mais um olhar sobre o romance histórico em geral e sobre a obra alencariana em particular.

Siglas e Convenções

A. Obras do autor: a referência frequente a obras de José de Alencar leva a adoptar as seguintes siglas, constituídas pelas iniciais dos títulos das obras, no corpo do texto e a seguir às citações respectivas.

ALF	*Alfarrábios*
ALM	*A Alma de Lázaro*
EG	*O Ermitão da Glória*
GA	*O Garatuja*
G	*Guarani*
GM	*Guerra dos Mascates*
I	*Iracema*
MP	*As Minas de Prata*
U	*Ubirajara*

B. Outras

Apud	
AA.VV.	Autores vários
Cf.	Conferir
Coord.	Coordenado por
Dir.	Dirigido por
Et alii	E outros
Ibidem	Na mesma obra
In	
Op.cit.	Na obra citada
Segs.	Que se seguem
S.d.	Sem data
S.l.	Sem local
V.	Ver

I Parte – Astúcias do romance histórico: entre a história e a ficção

I.1 Formação e Definição de Romance Histórico

A concepção e popularidade do romance histórico relacionam-se intrinsecamente com factores de diversas ordens que, de um forma ou de outra, ditaram o nascimento e a sorte deste particular modo romanesco, tal como, entre outros, a dinâmica cultural ligada à conjuntura sócio-histórico e político-económica específica do mundo ocidental nos finais do século XVIII, inícios do século XIX, a reabilitação do romance, a afirmação da imprensa periódica e o desenvolvimento da ciência histórica.

O período de crise económica, política, filosófica e religiosa vivido no século XIX, justamente apelidado de *era das revoluções*, correspondeu, no plano mental, a uma crise de identidade da pessoa, expressa por Washington Irving na afirmação de Rip van Winkle "Every thing's changed – and I'm changed – and I can't tell what's my name, or who I am!" (*Rip van Winlke*, 1819), à qual se ligou um colocar de questões ao nível da individualidade e, ao mesmo tempo, do homem como parte de um determinado grupo/nação. O romance histórico nasce no interior desta conjuntura como exigência do homem em conhecer os mecanismos que geram os impasses interiores/exteriores que vive, conduzindo-o eventualmente a realizar uma crítica de natureza histórica, metahistórica ou metaromanesca, como afirma Claudie Bernard[1].

As situações históricas prevalentemente conflituais e caóticas exigem em geral uma mais atenta historização, uma organização de saberes que funcione como tentativa de abarcar e resolver a crise. Esse requisito que se impõe à ciência histórica encontra paralelo no desejo explícito de explicação e assimilação do mundo por parte da literatura. Do romance espera-se que organize, narrativamente, vivências e sentimentos que o sujeito experimenta em dado momento histórico e aos quais tem de

[1] *Le Passé Recomposé – Le Roman Historique Français du Dix-Neuvième Siècle*, Paris, Hachette, 1996, p.12. A propósito, precisamente, da relação entre o romance e os períodos de crise, Roland Barthes escreveu: "Quel est l'objet de nos grands romans passés? Presque toujours une société *qui se défait*, comme s'il y avit accord entre la durée romanesque et le temps historique qui ruine, ensable, élimine, futilise. […] S'il n'atteint cette dimension, le roman manque directement l'histoire […]." ("Une société

se acomodar e harmonizar, compreendendo-o. Ignacio Soldeville-Durante considera, justamente, a este propósito:

> *Las épocas de mayor turbulencia social […] conllevarían una mayor exigencia […] de organización narrativa para una desbordante avalancha de vivencias que el individuo no alcanza entera o perfectamente a asimilar o entender y que está pidiendo a gritos historia.*[2]

A estreita ligação do florescimento do cultivo do romance histórico a épocas de conflito espelha-se nas palavras de Northrop Frye a propósito dos romances de Walter Scott (1771-1832), quando afirma que este particular modo do romance é sempre cultivado num momento de mudanças rápidas, em períodos nos quais as antigas visões do mundo sucumbem face ao avançar das novas.[3]

Apresenta-se, então, de extrema importância fixar a natureza dessas mudanças que permitem e condicionam o que Federico Bertoni considera uma verdadeira revolução da narrativa europeia: não tanto pela ambientação no passado, já existente em romances anteriores à obra de Walter Scott, mas pelo novo modo de perceber e reescrever a história[4] criando, simultaneamente, as bases para a fixação do género romanesco moderno. Na realidade, o romance histórico, pela aproximação à ciência historiográfica, na qual se apoia para conquistar, neste momento, em que imperava a ideia, herdada dos séculos anteriores, de que a literatura era sinónimo de cultura, sendo esta tida como objectiva, legitimidade e credibilidade, vem afastar o romance da desvalorização devida ao rumo de excessos e preciosismos típicos do *romance* inglês, ganhando um novo fôlego, mas também, autoridade como género. Walter Scott e os seus seguidores, tanto europeus como americanos, tinham consciência do contributo das suas obras ficcionais de inspiração histórica para a revitalização do género e também do carácter interventivo que estas detinham na sociedade, pela, já referida, tentativa de conciliação do homem com o seu passado e com o seu próprio tempo.

A aproximação ao real do *homem histórico*, longínquo ou próximo da contemporaneidade, às suas preocupações, ao seu viver, aos seus costumes, captando

---

sans roman?", *in: Oeuvres Complètes*, Tome I, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p.1409.)

[2] "Esfuerzo titánico de la novela histórica", *in: Ínsula*, 512-13, 1989, p.8.

[3] Cf. Northrop Frye, Sheridan Baker, George Parkins, *Historical Novel*, New York, Harper & Row, 1985, p.227.

[4] *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, p.51.

a cor local e temporal, conduzem a um afã de verosimilhança que leva o escritor de romances a espelhar o real dos seus leitores, o seu quotidiano, seduzindo-os para a leitura de um género até aí pouco considerado pela crítica, bem mais difícil de convencer do que o público-leitor. Como afirma Claudie Bernard, o romance histórico, em conjunto com o já existente "romance de costumes" de Prévost, Daniel Defoe ou Lesage, vem renovar o género, arrancando-o da futilidade e aproximando-o do realismo pelas descrições precisas e narração discreta[5]. O artista romântico, sentimental e fascinado pelo pitoresco e exótico, é também "quelqu'un pour qui le monde extérieur existe", como afirmou Théophile Gautier[6].

Georg Lukács e a visão marxista-hegeliana

Vários foram os teóricos que abordaram a questão das origens do romance histórico, sendo talvez a obra mais afastada no tempo, a mais conhecida e citada. *The Historical Novel* de Georg Lukács, escrita nos anos de 1936-37, mas publicada em alemão só em 1956 e traduzida para o inglês em 1962, assenta num tipo de crítica dialéctica e de teor marxista hegeliano que condiciona a visão do autor. As ideias que transmite não podem, todavia, por esse facto, ser menosprezadas pela crítica contemporânea, já que o pensamento lúcido que desenvolve sobre determinados pontos confirma-se ainda hoje válido para o estudo da novela histórica.

O autor, coerente com a crítica marxista, associa os princípios do romance histórico ao movimento popular, colectivo que nasce da revolução francesa e de outras movimentações político-sociais análogas na Europa e no Novo Mundo, considerando, por isso, a queda de Napoleão e do seu império em 1815 o marco histórico a ter em conta na fixação de uma data para a formação do romance histórico[7]. A publicação de *Waverley* de Walter Scott em 1814 não se encontra muito afastada da fronteira proposta por Lukács.

---

[5] *Op.cit.*, p.18.
[6] *Apud* Michel Échelard, *Histoire de la Littérature en France au XIXe Siècle*, Paris, Hatier, 1984, p.69.
[7] Para J.L. Talmon, a literatura romântica é "the sum total of the ways in which man's self-awareness was affected by the Revolutionary-Napoleonic disruption" (*Romanticism and Revolt: Europe 1815-1848*, New York, Harcourt, Brace and World, 1967, p.136.), sendo esta a ideia essencial que autores como o crítico alemão Menzel exprimia, já em 1827, em relação à génese do romance histórico, mais propriamente à conjuntura em que a obra scottiana tinha sido concebida. Walter Scott, cuja vida decorreu num período conturbado da cena europeia e mundial, teria sido influenciado e marcado pela presente situação histórica, reflectindo no seus romances as perturbações da época.

A ascensão da burguesia a "classe universal", segundo o autor, tinha modificado a forma de conceber o mundo e de o homem se relacionar com a história, dado que as mudanças sociais do início do século XIX tinham permitido o reconhecimento do indivíduo anónimo como membro de uma classe ou um grupo que detinha o poder de modificar o curso da história comum. Os homens tinham adquirido o que Lukács designa por "consciência histórica" e a burguesia recém triunfante interessava-se pelas suas origens de forma a poder reconhecer-se no passado e a compreender a sua situação presente, procurando as forças aglutinadoras de que necessitava para enfrentar o momento actual. A cultura, até ao momento monopólio de uma elite maioritariamente aristocrata e clerical, tornara-se sinónimo, para a burguesia, igualmente, de instrumento para alcançar o reconhecimento do seu valor social[8].

Neste contexto, e porque nasce da exigência da burguesia, reflectindo as preocupações e valores dessa classe, Lukács considera o romance histórico como literatura burguesa, manifestação de um novo sentir, modo literário da emergência do espírito histórico em todos os domínios da vida após a revolução francesa[9].

O teórico reconhece o papel positivo da classe, até à revolução de 1848, já que a vontade da sociedade em identificar-se com o que era narrado e descrito afastava o romance da espécie de degeneração da epopeia de que o acusa em *The Theory of the Novel* (1920), vendo o romance histórico como forma adequada que a epopeia poderia

---

Richard Humphrey perspectiva a questão: "[…] to link the new genre itself to the Napoleonic upheavals is a long-standing theoretical position. In an important essay of 1827, 'Walter Scott and His Century', the German critic Menzel sees the genre as 'the true child of time', reflecting the national struggles, 'levées en masse' and democratic stirrings of the age. […] but neither Lukács nor Menzel give what such theory requires, namely biographical evidence of the link between that experience and the Scott of *Waverley*. Contentions, however, are not connections either. Now, the connections 'can' be made. […] In 1815, Scott went hot-foot to Paris himself via the battlefield at Waterloo and a year later, in a lengthy but little-known essay entitled '1814' published in the *Edinburgh Annual Register* for that year, wrote: 'Neither will the sensations which we have felt during this remarkable era be ever erased from the minds on which they were so powerfully impressed'." (*Scott* ***Waverley***, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.6-7)

[8] A propósito das preocupações da nova classe burguesa em relação à cultura escreve Michel Échelard: "[…]le bourgeois parvenue ressent le besoin de meubler son esprit, comme il meuble son appartement. La culture lui apparaît comme un symbole de la réussite sociale. Mais, persuadé de ne rien y connaître, il se laisse dicter ses goûts par son journal. Il y a toutefois une forme de culture que la bourgeoisie apprécie sans arrière-pensée: c'est la culture-divertissement. Les romans-feuilletons, les comédies de Labiche, les opérettes d'Offenbach obtiennent un franc succès. Quant aux femmes de commerçants et de banquiers, elles étouffent dans cette atmosphère matérialiste et demandent à la littérature, non pas le divertissement, mais l'évasion vers un monde de rêveries amoureuses ou mystiques." (*Op.cit.*, p.85-86)

[9] V. Cesare Cases, "Le livre de Lukács sur le roman historique trente-cinq ans après", *in: Os Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica, Actas do I Congresso da APLC*, Vol. I, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Janeiro 1990, p.378.

assumir da idade moderna pelo seu de carácter de totalidade.[10] A novela histórica cumpriria, assim, na moderna sociedade o papel que a épica detinha na antiga:

> *The second important instance of a connection between epic and novel relates to the art of socialism. Within capitalist society the class struggle of the proletariat gives birth to aims which directly unite the individual and the social. These aims can never, of course be adequately realized in capitalist society, but epic literature can show their straight and unmistakable movement towards future fulfillment.*[11]

É particularmente no mundo anglo-saxónico[12] que o autor encontra exemplos para a afinidade entre os dois géneros, sublinhando qualidades épicas em Scott e Fenimore Cooper (1789-1854; *The Last of the Mohicans*, 1826), o que não é suficiente para afastar um certo clima de desconfiança em relação ao romance histórico. Desconfiança que o leitor de Lukács pode sentir logo no início do livro se tiver em conta a recusa da sociedade burguesa que percorre *The Theory of the Novel*.

Para resolver esta contradição de posicionamentos, Cesare Cases adianta a hipótese de uma certa nostalgia por uma época pré capitalista que Scott, com os clãs escoceses, e Cooper, com as tribos índias, teriam provocado em Lukács, modificando a sua teoria sobre o romance. Sendo provável, também, que entendesse nas lutas de clãs e de tribos, e na interpretação que os autores faziam das grandes crises, a luta de classes moderna, à semelhança de Karl Marx, também ele fascinado pelos romances de Scott. No entanto, a negação da possibilidade de isolar o romance histórico do romance em geral – não se configurando este como género aparte senão sob o efeito da compartimentação estabelecida pelo formalismo burguês decadente – revela que as reticências se mantêm. Além disso, considerava que a sedução pelo presente observada em determinados autores, que se afastavam, desta forma, da matéria histórica, desvirtuava o género e impedia a sua consideração. Afirma, por isso,

---

[10] Afirma, justamente, Cesare Cases, que o romance histórico para Lukács representa não só ao afastamento da degeneração da epopeia como "la forme adéquate qu'assume l'épopée dans l'âge moderne et en partage le caractère de totalité que la *Théorie du Roman* réservait à l'épopée". (*Ibidem*, p.379).

[11] *The Historical Novel*, preface by Fredric Jameson, translated from the German by Hannah and Stanley Mitchell, Lincoln and London, University of Nebraska Press, (1962) 1983, p.149.

[12] A conjuntura vivida em Inglaterra, distinta da do resto do continente europeu, é considerada por Lukács como factor essencial para a formulação do romance histórico e para as características que o vão determinar, já que a relativa estabilidade do desenvolvimento inglês em comparação à conjuntura mais conturbada que se vivia no continente "made it possible to channel this newly-awoken historical feeling artistically into a broad, objective, epic form". (*Ibidem*, p.149)

Claudie Bernard: "Lukács se défie davantage du roman historique, toujours tenté d'oublier l'Histoire…"[13].

O que Lukács aprecia na obra scottiana, na realidade, é justamente a presença da objectividade histórica que não cessa de elogiar. Sem ela, com o olhar focado só no presente, aquela perderia o seu carácter histórico, e, como consequência, o carácter épico.[14]

Os géneros literários – lírico, dramático e épico – são o reflexo artístico de factos vitais particulares e o romance histórico não deixa de ser a outra face do romance social, ou um romance social com consciência histórica[15], considerando o autor os dois tipos de romance como duas variantes de um mesmo macrogénero[16].

Uma das alterações essenciais que Lukács atribui à ascensão da burguesia relaciona-se com a nova visão da história, já que o individualismo burguês ligado ao subjectivismo romântico fomenta um olhar diverso do existente anteriormente, considerando que as grandes movimentações e mudanças não são só devidas às acções de monarcas ou heróis particulares, mas atribuíveis a seres humanos que, envolvidos nos acontecimentos, não teriam tido necessariamente o papel de protagonistas[17]. Homens comuns que havia necessidade de fazer viver, sentir e agir dramaticamente para que o homem compreendesse o seu próprio presente. O romance histórico de Walter Scott responderia a essa necessidade, já que não fazia uso da história como apenas um cenário pitoresco, exótico, mas entendia-a como a própria matéria da escrita.

---

[13] *Op.cit.*, p.10.

[14] A propósito de Scott, Lukács afirma que "His understanding for the problems of the present is not sufficiently deep for him to portray the problem of declassing as it affects the present. Therefore he avoids this subject and preserves in his portrayals the great historical objectivity of the true epic writer." (*Op.cit.*, p.34)

[15] Cf. *ibidem*, p.31.

[16] Afirma Margherita Ganeri: "Prescindendo dalle valutazioni critiche di Lukács, si potrà ammetere che lo schema dell'alternanza fenomologica dei due modelli entro un medesimo macrogenere o «modo» contiene un fondo de verità. L'avvicendarsi di due diversi tipi, un primo in cui prevale la narrazione di tempi remoti, rappresentati grazie alla mediazione di un codice simbolico, e un secondo in cui la narrazione si accosta al presente e tende all'immediatezza di un orizzonte esperienziale e memoriale, è un dato che effettivamente trova riscontro anche nella seconda metà del Novecento." (*Il Romanzo Storico in Italia – Il Dibattito Critico dalle Origini al Post- Moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp.62-63.)

[17] Explica Carlos Mata Induraín que a particularidade de Walter Scott se fundamenta na interpretação da história "destacando la complejidad de las fuerzas históricas con las que ha de enfrentarse el individuo.[…] muestra la historia como «destino popular» o, de otra forma, ve la historia através de los individuos." ("Retrospectiva sobre la evolución de la novela historica", *in: La Novela Histórica – Teoría y Comentarios*, Kurt Spang, et alii, Pamplona, EUNSA – Ediciones Universidad de Navarra, S.A., (1995) 1998, p.19)

O romancista torna-se-ia o historiógrafo da vida privada ao fazer reviver não só usos e costumes da vida de tempos remotos, como também os sentimentos e crenças dos homens de então. Costumes de tempos idos, mas não mortos, já que no espírito humano se verifica uma continuidade entre o ontem e o hoje, como explica a teoria de David Hume da imutabilidade do espírito humano, baseada na premissa de que os homens de hoje podiam ser explicados pelos indivíduos de outrora, posição na qual se apoia Scott no seu entendimento da história Por isso, a história dos romance devia ser a das grandes crises, dos momentos decisivos de mudança e de fricções entre raças e culturas através das reacções dos indivíduos considerados pessoalmente.

A Lukács interessa particularmente esta visão scottiana na medida em que, para além de a entender como representação da moderna luta de classes[18], considera que espelha a ideia de passado como "pré-história" do presente ("nevertheless we experience it all as our *prehistory*"[19]), traço distintivo do romance histórico.

Para o teórico, o autor escocês apresenta outra característica fundamental que aproxima o romance histórico do género épico – a escolha de um herói que retira a sua essência do momento histórico retratado ("[…] derivation of the individuality of character from the historical peculiarity of their age."[20]), e, tal como o herói épico, assume um papel condicionado pelo contexto sócio-histórico.

As acções humanas, as iniciativas do indivíduo, as suas inclinações e paixões, encontram-se estreitamente ligadas ao curso dos eventos sociais[21] e, devido a esse facto, o herói do romance histórico aproxima-se do herói de tipo épico tendo em conta que, à semelhança do que acontece na épica clássica, na qual a força mobilizadora da acção não é o herói, mas as forças da necessidade corporizadas nos deuses, também no romance histórico as forças da acção são, justamente, as circunstâncias sociais. A grandeza do herói emerge somente na sua resistência heróica, tenacidade e inteligência em relação ao poder dessas mesmas forças[22].

---

[18] "He [Walter Scott] attempts by fathoming historically the whole of English development to find a «middle way» for himself between the warring extremes. He finds in English history the consolation that the most violent vicissitudes of class struggle have always finally calmed down into a glorious «middle way»." (*Op.cit.*, p.32)
[19] *Ibidem*, p.152.
[20] *Ibidem*, p.19.
[21] Cf., *ibidem*, p.147.
[22] "As the force of the social circumstances proves stronger than the intention of the hero and emerges triumphant from the struggle, so the socially necessary asserts itself […]. Naturally, here again there is no Chinese wall between epic and novel."(*Ibidem*, p.147)

O objecto da épica – uma luta de carácter nacional – envolve, assim, o herói, exigindo-lhe capacidades para ultrapassar uma série de obstáculos para poder atingir o seu fim, a realização dos objectivos[23]. Não sendo um ser excepcional, é dimensionado como um homem que simplesmente é envolvido pelas circunstâncias, conquistando excepcionalidade e protagonismo na interacção com o mundo. O herói "médio" ("*mediocre*") de Walter Scott, fruto das novas relações sociais, retrata, para Lukács, a "*middle class*" inglesa e apresenta-se como "perfect instrument for Scott's way of presenting the totality of certain transitional stages of history."[24]

Se o autor liga o romance histórico ao momento política e culturalmente inovador do domínio burguês, é lógico que a decadência do romance histórico se cumpra quando, depois da revolução de 1848, a burguesia se sente ameaçada pelo proletariado industrial, classe que neste momento reclama uma posição no esquema social. A classe, agora privilegiada, sente-se obrigada a tomar medidas contra a criação de uma sociedade sem classes, "new and more universally democratic"[25], afastando-se do proletariado, que se apresenta, segundo o autor, no momento como o verdadeiro motor da história.

É na defesa dos próprios privilégios, da sua existência como classe, em conjunto com a incapacidade de apreciar a profunda dinâmica da sociedade, prejudicando a vitalidade e vocação do romance histórico, que Lukács vê o início de um caminho para o empobrecimento e posterior declínio do género. O objectivo explícito de tentar projectar no passado experiências modernas, que coincide com o desaparecimento da ideologia revolucionária na Europa, desvirtua-o, de acordo com a teoria lukácsiana. A burguesia decadente recusa-se a reflectir sobre o seu passado, mas quer projectar nele o seu presente, por isso, a preocupação de fidelidade histórica, tão elogiada pelo autor, desaparece e é substituída pela alegoria[26]. Desta falta acusava Gustave Flaubert (1821-1880), autor de *Salammbô*, e o escritor suíço Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898).

---

[23] Cf. *ibidem*, pp.148-149.

[24] *Op.cit.*, p.35. O facto de não escolher um herói de tipo "heróico" é, para o autor, a prova de que Walter Scott possui características épicas revolucionárias, considerando que, dos seus seguidores, teria sido Alessandro Manzoni (1785-1873), com *I Promessi Sposi* (1827), o que parece ter compreendido melhor a lição com a construção de heróis de tipo "médio", ao escolher os seus protagonistas preferencialmente entre a "gente pequena".

[25] *Ibidem*, p.3.

[26] V. para mais informação Cesare Cases, *op.cit.*, pp. 377-382.

A interpretação de Lukács, válida em tantos aspectos, peca essencialmente pela excessiva colagem a uma visão da sociedade e da história de fundo marxista, relacionando de forma vinculativa o romance histórico com a luta de classes e com a ascensão e queda de uma sociedade e cultura que o autor designa por burguesa. O romance histórico seria, sob esta perspectiva, produto e bandeira que acompanharia o percurso de um dado momento vivido pela sociedade burguesa e encontraria o seu fim com o desmoronar da conjuntura que o teria criado, sem ter em conta aspectos essenciais que explicam a formação e desenvolvimento do romance histórico e que serão tratados em seguida.

É, por isso, que, se grande parte dos críticos aceitam a datação proposta por Lukács[27], o fazem apenas como recurso a uma data de fronteira entre o romance histórico clássico e um novo tipo de romance histórico, dado que um número considerável entre eles, principalmente os mais recentes, discorda de Lukács, considerando que não existe decadência, mas uma nova fase do romance histórico à qual pertencem, por exemplo, Stendhal (1783-1842) e Flaubert em França ou Ippolito Nievo (1831-1861), em Itália, com *Confessioni di un Italiano* (1858)[28].

O que acontece, na realidade, é que a conjuntura se modificara e a ideia do devir histórico da sociedade contemporânea expressa por Honoré de Balzac (1799-1850) em *Comédie Humaine*[29] (1842) na qual se pretendia compreender a conjuntura actual de um modo profundo, desviara o olhar das épocas passadas para o momento que se vive. Observador da realidade, o escritor pode, como Balzac[30], assumir o papel

---

[27] A periodização historiográfica proposta por Lukács é, como se pode constatar, aceite pela grande parte dos críticos europeus, sem isto querer dizer que concordem com o juízo negativo expresso em *The Historical Romance* (v. M. Ganeri, *op.cit.*, p.48). No entanto, em relação ao início da segunda fase do romance histórico, Claudie Bernard avança uma hipótese de periodização diferente, defendendo que os signos de decadência do romance histórico romântico (que situa entre 1820-50) se manifestam já mesmo antes de 1830, prolongando-se por todo o Segundo Império.

[28] María Isabel Montesinos considera mesmo que se deve procurar depois de 1848 a verdadeira repercussão da novela histórica de Scott, pois, apesar da burguesia ter tomado consciência da sua função histórica com a revolução francesa, não será antes das revoltas de 48 que se converte em sujeito activo real do processo histórico e obtém de forma definitiva o papel de protagonista da novela. ("Novelas históricas pre-galdosianas sobre la guerra de la Independencia", *in: Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1977, p.13 *apud* Carlos Mata Induraín, *op.cit.*, p.18.)

[29] V. F. Bertoni, *op.cit.*, p.54.

[30] Apesar da sua visão da história passar por uma nostálgica imagem do passado e pela imagem de um presente de valores corrompidos pelo progresso moderno, a modernidade fascina-o com a energia da dinâmica capitalista e industrial. A reflexão sobre a desordem social prende-o ao presente, procurando nas suas obras retratá-la, esquematizá-la, fazer-lhe o esqueleto. Esta colagem ao presente e a sua opinião sobre a democracia (que faz equivaler a "médiocratie") e a que opõe a excepcionalidade individual, só poderia atrair a antipatia de Lukács, seguidor da política marxista, que não pode julgar imparcialmente esta nova corrente inovadora.

de visionário, como salienta Michel Échelard: "Une sorte de 'seconde vue' lui permet de discerner derrière les désordres de la vie politique le sens de l´histoire, de dégager de la foule anonyme des types puissants, d'apercevoir derrière le rideau du visible les forces invisibles."[31]

A mudança substancial verificada depois dos anos 40 pressupõe a afirmação social do género, a aceitação por parte do público, já que só uma forma que se sente segura pode afrontar um período de transformação. A segurança da legitimidade da própria pesquisa histórica "alternativa", considerando a história oficial "muda e insuficiente", é prova dessa situação. Os heróis e heroínas são substituídos pela vida quotidiana, na qual prevalecem as histórias de amor, traição, adultérios, paixões e dá-se a ruptura da omnisciência do narrador, a favor da invenção do "eu" narrante autobiográfico ou homodiegético[32], do narrador protagonista diverso do modelo de Scott, omnisciente, extradiegético e impessoal, que não toma parte dos acontecimentos, nem fornece notícias ou descrição de si próprio[33].

Romance Histórico e a Era das Revoluções

A obra de Lukács, independentemente da sua visão condicionada pela crítica tributária da ideologia marxista, é de extrema importância pela chamada de atenção que faz para a avaliação e compreensão da relação entre a situação política e a nova concepção de história e o cultivo do romance histórico. Vários autores sistematizaram os acontecimentos ligados às profundas, rápidas e exponenciais mudanças que a Europa sofreu nestes anos equacionando-os com o novo género, entre os quais Kurt Spang (1995) e Claudie Bernard (1996), para só mencionar alguns dos mais recentes. Como a complexidade colocada por este ponto exigiria estudos que não cabem dentro

---

[31] *Op.cit.*, p.82.

[32] É o caso da obra de Hippolito Nievo, *Le Confessioni di un Italiano*, que apresenta um narrador protagonista diverso do modelo omnisciente do romance histórico clássico.

[33] V. M. Ganeri, *op.cit.*, pp.54-56. A segunda metade do século XIX assiste à mudança de perspectiva do romance histórico devida particularmente à opção de alguns autores pelo autobiografismo, como explica a autora: "L'autobiografismo ribalta la prospettiva del racconto storico. Il fatto che la voce narrante sia collocata in fabula implica l'abassamento del punto di vista della narrazione, che non è più superiore e neutrale rispetto ai fatti storici, ma è relativo e di parte. Inoltre, poiché il racconto memoriale è legato al vissuto individuale dei personaggi, di cui viene spesso l'isolamento, la ricostruzione storica non è affidata al documento ma all'impressione soggettiva. Vengono così a cadere due istanze prioritarie del romanzo risorgimentale, e cioè la documentazione e l'esegesi delle fonti storiografiche. La trama del romanzo si accosta maggiormente alle tonalità del 'romanzesco' e il racconto storico vero e proprio verso un spazio marginale." (*Ibidem*, p.55)

do objectivo deste capítulo – que é compreender como e de que forma a história entra na literatura – a reflexão limitar-se-á a um retrato de carácter geral que permitirá compreender a situação em termos esquemáticos, mas não complexos.

O romance histórico está, como se viu, intimamente ligado à situação político-social e tem as suas origens no século a que se convencionou apelidar de século das revoluções – 1789, 1830, 1848 e 1871 em França; 1808 e 1820 em Portugal; anos 30 em Espanha; 1786 nos Estados Unidos; 1822 no Brasil – restringindo a menção à área cultural que interessa directamente ao estudo do romance histórico português e brasileiro.

Do século XVIII para o século XIX, dá-se a maturação das revoluções francesa e liberais, o avançar do capitalismo, o desenvolvimento da revolução industrial e uma sucessão de revoltas e regimes que mudam a face da Europa. O aparecimento dos nacionalismos, de consonância com o espírito subjectivista romântico, influencia a cultura, a literatura e a história. No espaço francês, da revolução nasce a ideia de "cidadão" e os exércitos de massas criam no homem a ideia de responsabilidade pela história do seu povo, levando, também, à percepção da diferença do "eu" em relação ao "outro" – o inimigo da nação que se ocupa ou o invasor. O "eu" "re-conhece-se" a si próprio nesta oposição e orgulha-se da pertença a um determinado grupo, detentor de uma particular história, da mesma forma que reconhece o "outro" diverso, também ele parte de um grupo, filho de um passado. O passado é, assim, união e diversidade, identidade e multiplicidade. Esta concepção do indivíduo como somatório das acções dos seus antecedentes prende-se intimamente com a ideia do homem como agente da história no presente.

A defesa por parte das regiões invadidas pelos exércitos napoleónicos exacerbam os nacionalismos na Europa[34], experimentando este território a primeira "mass experience", nas palavras de Lukács[35], enquanto as colónias europeias da América, alimentadas por ideias independentistas e nacionalistas, recusam a pertença a um grupo nacional que não reconhecem como seu. Inglaterra, Portugal e Espanha perdem o estatuto de pátria nas colónias americanas, tendo sido criada uma relação de

[34] Cf. Carlos Mata Induraín, *op.cit.*, p.17. A revolução francesa afirmara o direito à unidade e independência dos povos irmanados pela mesma raça, língua, história e tradições, impulsionando com o seu nacionalismo racionalista a unificação da Alemanha, a unidade política em Itália, a independência dos Balcãs e, na América, a independência das colónias americanas, entre as quais o Brasil.
[35] *Op.cit.*, p.23.

tipo afectivo entre a "nova" terra habitada e o seus habitantes, por oposição ao 'outro', colonizador, explorador, incapaz de ver na terra a sua pátria.

O romance histórico é, também, espelho desta nova situação, sendo, por exemplo, *Waverley* um romance de lutas, confrontos militares, conflitos nacionais, retrato da participação dos indivíduos singulares no campo de batalha, motores da história, participantes da história. Pode, facilmente, ser visto como reflexo da era napoleónica, como os críticos propõem, da revolução francesa, de Trafalgar e de Waterloo. No entanto, a influência dos eventos sociais contemporâneos nem tudo explica, como será considerado posteriormente.

Há, todavia, necessidade de considerar a questão, já que, apesar dos diferentes mundos da socio-política e da literatura, existe, de facto, uma influência mútua irrecusável, sendo a literatura fruto e espelho da sociedade, mas também sujeito nas mudanças que a situação histórico-política sofre. É o caso do romance histórico em França que age como força de renovação, não só do romance em si, como, também, da própria situação política – a palavra da ficção torna-se acção, fresco histórico, instrumento para a reforma de costumes[36] –, ou em Itália, onde, como escreve Margherita Ganeri, o romance histórico é um "modo" ligado à dinâmica sócio-cultural associada à nova conjuntura económica, à necessidade de autorepresentação dos homens e ao prazer quase "voyeurístico" que sentem ao ver a sua vida retratada, instrumento da difusão da ideologia liberal e veículo de ideias "risorgimentali", permitindo-se escapar à censura pela ambientação no passado, "specchio delle aspirazioni nazionali"[37]. O sucesso do romance histórico dever-se-ia, desta forma, também à necessidade de empenho político e ideológico, de uma "lente" capaz de tornar visível os ângulos escondidos da história oficial passada e presente[38].

Também em Portugal, as mudanças sociais e o progresso económico e social da primeira metade do século XIX, sobretudo depois do triunfo das convicções democráticas e liberais da revolução de 1820, acompanham mudanças no campo literário, deixando a literatura de ter como sujeito e receptor apenas uma elite cultural privilegiada. As tendências democráticas e a valorização do viver quotidiano e

---

[36] V. F. Bertoni, *op.cit.*, p.51.
[37] *Op.cit.*, pp.29-31. Carlos Mata Induraín liga, de igual modo, o romance histórico espanhol aos anos trinta em Espanha, época em que uma determinada conjunção de factores aproxima o ambiente histórico-social ao da França da revolução francesa. (V. *op.cit.*, pp.20-21)
[38] Cf. M. Ganeri, *op.cit.*, p.37.

simples espelham-se nos romances, fomentando a identificação entre o destinatário e a mensagem, criando gosto pela leitura.

Intelectuais, como Almeida Garrett, em *Viagens na Minha Terra* e Alexandre Herculano que, em *Eurico, o Presbítero*, retrata a destruição da civilização goda pela incúria dos governantes, entre outros, alertam a partir dos seus romances para uma situação de marasmo político-cultural[39] pautada por um sistema de educação insuficiente e pelo reduzido interesse governativo pelo incremento da cultura. O interesse dos escritores pela actividade interventiva política, no intuito de mudar o estado da nação, espelha-se nas suas obras, como espírito e estímulo da renovação do país.

Não há distância da literatura perante a história presente, estando os escritores envolvidos na própria dinâmica das lutas liberais e do governo. Neste preciso contexto devem ser entendidas as palavras de Almeida Garrett, a 10 de Fevereiro de 1854, contribuindo para a discussão da resposta ao Discurso da Coroa, ao afirmar: "Preciso empregar toda a força do meu ânimo, toda a energia interior do meu espírito para constranger este corpo débil e satisfazer o que entendo que é minha obrigação como homem público […]. Não posso, não devo ficar silencioso […]."[40]

Intervenção, palavra, mudança, de um escritor, que, envolvido nas mudanças políticas da nação, se assume simultaneamente como homem político, e, acima de tudo, cidadão português.

No Brasil, José de Alencar expressa a mesma concepção: a literatura deve estar ao serviço da pátria e o poeta deve ser cidadão num mundo de mudanças

---

39 Alberto Ferreira comenta, a propósito das mudanças político-sociais efectuadas, o seguinte: "No plano genérico, a chamada revolução de 1820 simboliza o levantamento de algumas camadas sociais, sobretudo burguesas, contra os «abusos do antigo regime». Tal revolução não ultrapassa, genericamente falando, repetimos, a reacção europeia contra o sistema político que imperou no continente durante o século XVIII. Geralmente, os historiadores reconhecem também que as guerras napoleónicas 'despertaram o sentimento patriótico das classes prevalentes', ou, o que constitui dado primeiro, 'levaram aos países as ideias de revolução política que tinham tido lugar em França, que Napoleão em parte tinha contrariado, e de quem em parte tinha sido o sucessor'.

Assim exprime António Serpa Pimentel, historiador oitocentista, um sentimento vincado na consciência da nossa burguesia ilustrada. As vicissitudes por que passámos, no trânsito do Antigo Regime para o Portugal Moderno, explicam a sobrevivência de formas arcaicas, a penosíssima marcha da instrução pública, a predominância de preconceitos de casta […] a quase ausência de uma vontade nacional vinculada aos grupos sociais que preconizaram a revolução política […]."(*Estudos de Cultura Portuguesa. Século XIX*, 2ªed., Lisboa, Litexa-Editora, 1998, pp.24-25)

[40] *Discursos Parlamentares*, Lisboa, 1904, p.153 *apud* Alberto Ferreira, *op.cit.*, p.65.

[41] *Cartas e Documentos de José de Alencar*, ed. Raimundo de Menezes, p.45. No mesmo sentido, escreve desta forma o romancista a Francisco Otaviano Rosa, jornalista e poeta, em Novembro de 1857: "O homem que tem uma pena deve fazer dela um alvião, e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória da sua pátria." (*Ibidem*, p.54)

bruscas, nem sempre benéficas. É neste sentido que escreve a Machado de Assis, em Fevereiro de 1868, numa carta de apresentação do poeta Castro Alves: "Não se admire de assimilar eu o cidadão e o poeta: duas entidades que no espírito de muitos andam inteiramente desencontradas. O cidadão é o poeta do direito e da justiça; o poeta é o cidadão do belo e da arte."[41]

Nacionalismo e História

A preocupação com a "nação" na época romântica liga-se de forma estreita à concepção filosófica do nacionalismo, como já vinha a ser ideado na Europa no século XVIII por pensadores como Herder (1744-1803), na Alemanha, percursor do movimento romântico *Sturm und Drang* (1770-1785), e inspirador da ideologia do nacionalismo que marca profundamente a cultura e a literatura da primeira metade do século XIX, ou por historiadores como Nikolai Karamzin (1766-1826), na Rússia, este último talvez menos conhecido na europa ocidental, mas cujas ideias, principalmente em relação à importância do estudo crítico das fontes, se reflectiram em muitas obras de historiadores do século XIX.

Para Herder, o estado mais natural era o da existência de um povo com um carácter nacional que reconhece e nutre. Baseando-se na noção de desenvolvimento orgânico ("inner, organic being is the new aspect by which a 'Volk' defines itself first and foremost"[42]), concebia a ideia de povo que caminha em conjunto para atingir "a single goal of historical development, this being the ultimate goal of humanity"[43], contendo cada nação em si mesma os mecanismos que possibilitariam alcançar a perfeição.

Herder comparava a história a uma cadeia, concebendo cada elo necessário à glória divina, mas não expressava, segundo Franklin L. Baumer, ainda a ideia de progresso em direcção a um estado de perfeição futuro, já que pensava em termos de uma meta, e de progresso em direcção a essa meta. A sua missão, como escreve o teórico, era compreender mais completamente o aspecto "desenvolvimental da

[42] S. Mark Lewis, *Modes of Historical Discourse in J.G.Herder and N.M.Karamzin*, 1995, p.93.
[43] *Ibidem*, p.93.

história, e o modo como a história muda de forma 'como um eterno Proteu', o modo como cada povo carrega em si o que se passara antes"[44].

Este historicismo foi posteriormente desenvolvido por Hegel que, apesar das diferenças, foi influenciado pela doutrina de Herder ao conceber que o Espírito se expressa historicamente no "Volksgeist"[45] e, em *Lições sobre a Filosofia da História*, na oposição da história à natureza pelas características de mudança, de inovações perpétuas e de progresso em relação à perfeição da história por contraste com a repetição infinita da natureza.

A existência de um grande número de civilizações, sendo a europeia apenas uma das realidades dessa multiplicidade, coaduna-se no pensamento de Herder com a ideia de que o progresso de todas as civilizações é benéfico, apesar de as mudanças bruscas poderem ser prejudiciais e destruir etapas anteriormente alcançadas. Como Herder, os mestres do chamado "Edinburgh Enlightenmemt", Adam Ferguson e Dugald Stewart, concebem a ideia de progresso ligada à evolução material e social efectuada por fases uniformes nas várias nações, sem, no entanto, negar a sua especificidade, desconfiando, também, da aceleração e das mudanças anárquicas, do capitalismo e da liberdade[46].

Karamzin aproxima-se do pensamento de Herder ao considerar que a história do povo é o reflexo da sua "nacionalidade", sendo a história nacional compreendida e aceite de forma mais efectiva quando entendida como uma expressão válida da originalidade dos indivíduos. A história mais agradável de ler e de estudar, como expressa em *História do Estado Russo*, é a do próprio país, do qual todos são cidadãos – a existência de um indivíduo está intimamente ligada à sua terra nativa, que é amada da mesma forma que o homem se ama a si próprio.

O passado nacional, com as suas sombras, pertence igualmente a um passado universal[47] e é parte integrante do progresso da humanidade a caminho da perfeição,

---

[44] *O Pensamento Europeu Moderno – Séculos XIX e XX*, vol.II, trad. Maria Manuela Alberty, Lisboa, Edições 70, (1977) 1990, p.55.

[45] Para Hegel um povo é único na história, possuindo um génio próprio, constituindo uma totalidade ética e uma organização espiritual, superando, desta forma, o homem isolado. (V. para mais informações Jean Hyppolite, *Introdução à Filosofia de Hegel*, trad. José Marcos Lima, Lisboa, Edições 70, 1995.)

[46] Scott partilha esta desconfiança e, apesar de admitir o progresso, demonstra uma nostalgia visível pelas formas mais simples de organização da sociedade condenadas a morrer.

[47] Afirma Karamzin que "The shadows of the past centuries create paintings before us. Besides the particular merits they have for us, children of Russia, some of them also have a more universal value." (*apud* Lewis, *op.cit.*, p.94)

porque tal como Herder, defensor da "Humanität", Karamzin nunca perde de vista objectivos progressistas e humanitários[48], vendo a história como a evolução do homem e da humanidade. A história, elemento nacional, aparece, assim, ligada pelos dois pensadores justamente a uma conjuntura de mudanças sociais particulares e, ao mesmo tempo, à história mundial. A consciencialização que cada indivíduo faz do seu papel na história não deve ser constrito ao da história do povo a que pertence, mas sim alargado à dimensão universal, ligando os autores história individual – história da nação – história universal – história do Homem.

As concepções de existência de um carácter nacional e de independência de um povo associam-se ao incremento da importância da história e consequente interesse por esta ciência e pelo seu estudo. As memórias das grandes façanhas, de honra e desonra nacional que fazem uma nação, devem reviver, ser trazidas para a luz para que os homens de hoje compreendessem o porquê da sua pertença a um determinado grupo, para que o defendessem e consolidassem o seu futuro.

As obras de autores já do início do século XIX, como os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, e o movimento do *Sturm und Drang*, sublinham a relevância da história para a criação e solidificação do espírito nacionalista. O desenvolvimento do historicismo, cuja primeira expressão teórica se pode atribuir a Herder, tem na Alemanha um espaço privilegiado devido à dinâmica histórico-social vivida no momento[49].

Depois da queda de Napoleão, os alemães começaram a interessar-se pela historiografia nacional, até aí particularista ou cosmopolita. Em 1814, os irmãos Grimm concebem o projecto de uma sociedade para o estudo da história alemã e uma edição das suas fontes, seguidos por Karl von Stein, em 1819, que funda em Frankfurt

---

[48] V. S. Mark Lewis, *op.cit.*, pp.94-95.

[49] Georg Lukács alerta em *The Historical Novel*, precisamente, para esta situação, ao afirmar que, mesmo devendo aos seus predecessores franceses e ingleses do iluminismo a base das suas ideias e concepções, os pensadores alemães desenvolvem as teorias a um "mais alto nível" encontrando-se a explicação para este facto na própria história da Alemanha, radicalmente diferente da inglesa e da francesa: "In England and France, the economic, political and ideological preparation and completion of the bourgeois revolution and the setting up of a national state are one and the same process. So that in looking to the past, however intense the bourgeois-revolutionary patriotism and however important the works it produces […], the chief concern is inevitably the Enlightenmemt critique of the «unreasonable». Not so in Germany. Here revolutionary patriotism comes up against national division, against the political and economic fragmentation of a country which imports its cultural and ideological means of expression from France. […] Partly it is the reawakening of past national greatness which gives strength to hopes of national rebirth. It is a requirement of the struggle for this national greatness that the historical causes for the decline, the disintegration of Germany should be explored and

a Sociedade para o Estudo da História Antiga Alemã. Sob o lema *Sanctus amor patriae dat animum* projecta os célebres *Monumenta Germaniae Historica*, que influenciam a decisão do rei Carlos Alberto em mandar editar os *Monumenta Historiae Patriae*, em Turim, em 1836.

A filosofia nacionalista não só actua profundamente ao nível da ciência histórica, impulsionando-a e contribuindo para a sua definição e fixação, como também concorre para que a matéria histórica entre no romance, no drama, na pintura, em suma, nas artes. O drama de Goethe (1749-1832), *Götz von Berlichingen*, inspirador do romance histórico de Walter Scott, é prova de como o historicismo nascente influi na própria matéria da literatura, tornando a história a protagonista do poético. A aliança das tendências românticas de exaltação do passado nacional com a intriga amorosa do romance sentimental contribui, desta maneira, para a formação do romance histórico, magnífico veículo do sentir nacionalista e de propaganda de um povo.

Romance Histórico e a Era da História

Como se tem vindo a concretizar, o romance histórico não pode, no entanto, ser ligado exclusivamente a condições político-sociais e de cariz filosófico, já que assim ficaria por explicar a ambientação das obras num passado longínquo, muitas vezes em regiões relativamente pouco afectadas pelas guerras napoleónicas, como é o caso de *Waverley*, cuja acção é situada na Escócia dos clãs. Outras condicionantes, que para muitos autores se encontram na obra e pensamento dos teóricos da história, deverão, sob esta perspectiva, igualmente, ser tidas em conta.

O fim do século XVIII, início do século XIX, assiste ao nascimento da historiografia moderna e a primeira metade do século XIX, período da entrada da história no romance, presencia o início da separação definitiva entre História e Literatura. A emergência da nova história e o fôlego renovado em 'historicizar' o homem podem ser considerados, como nas palavras de Richard Humphrey, "precondition of the parallel emergence of historical fiction"[50], já que, como afirma também Avrom Fleishman, apenas "when the changes in men's predominant

---

artistically portrayed. As a result, in Germany,[…] art becomes historical earlier and more radically than in the economically and politically more advanced countries of the West."(*Op.cit.*, pp.22-23)

[50] *Op.cit.*, p.8.

activities had begun to reflect themselves in the ways in which they conceived history did the literary expression of a sense of history begin to burgeon, only then did it take the peculiar form of the historical novel."[51]

Considerando esta visão teórica, não se pode deixar de perspectivar o romance histórico como produto do que se pode designar por *Era da História*, mais ainda do que fruto da *Era das Revoluções*, não desprezando, todavia, o papel das mudanças sociais na transformação do conceito de história, nem o contrário, já que, apesar de constituírem sistemas diversos, encontram-se em constante interrelação.

A segunda metade do século XVIII pode ser denominada a época da *philosophie de l'histoire*: os filósofos tornam-se historiadores, os historiadores filósofos, presumindo explicar a sociedade presente através do que tinha sido no passado. Nesse sentido, obras como *L'Esprit des Lois* (1748) de Montesquieu, *Essai sur les Moeurs* (1756) de Voltaire, ou *Contrat Social* (1762) de Rousseau, procuram fazer um percurso de compreensão do passado para o entendimento do presente, tendo como intuito final a transformação do futuro[52]. À ciência histórica é atribuído um papel privilegiado como instrumento para o entendimento do homem e da sociedade, tornando-se leitura obrigatória para a instrução tanto intelectual como moral dos homens (*historia magistra vitae;* a história *per exempla docet*)[53], transmitindo sentimentos e valores universais.

Profundamente atraído pela história, o homem sempre gostou de a ouvir contar ou de a ler, fascinado por épocas passadas, por outros homens que, afinal, apresentavam tantas semelhantes consigo próprio[54]. Não é, portanto, de admirar, que,

---

[51] *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Wolf*, Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 1971, p.17.

[52] Não deve ser também esquecido o contributo dos pensadores de Edimburgo, David Hume (1711-1776), autor de *Treatise of Human Nature* (1739-40), Adam Smith, Adam Ferguson e William Robertson (1721-1793), grupo cujo contributo para o pensamento europeu ficou conhecido como "Scottish Enlightenment", e dos autores alemães que, como Goethe, concorrem para uma nova face da ciência da história.

[53] Richard Humphrey, a propósito da importância da historiografia, comenta: "As Carl Becker, in his fine history of the historiography of the age, has argued, it was precisely the post-Napoleonic world which needed one final offering of post-Enlightenment history – a stabilizing sense of continuity: ' After twenty-five years of revolution and international war, most people felt the need of stabilizing society; and the most satisfactory rationalization of this need was presented by those historians and jurists who occupied themselves with social origins, who asked the question, How did society, especially the particular society of this nation or that nation, come to be what it is?' " (*op.cit.*, p.13)

[54] Wilhelm Dilthey (1833-1911), por exemplo, defende que a história é a chave que explica o que o homem é, podendo equacionar o seu próprio valor só através dela. O espectáculo "des choses humaines" que a história deve proporcionar, como afirmou Augustin Thierry (1795-1856), decifra as paixões e os comportamentos humanos, faz compreender o homem, torna-o consciente do devir a que pertence. No início do século, a história serve igualmente como base de ideias político-sociais, tanto

no século XIX, numa época em que o homem e a sociedade questionam o seu lugar e procuram a própria identidade, a história tenha tomado um lugar de extrema importância.

E se alguns historiadores optam por ver a história preferencialmente como uma arte e não como uma ciência, caso de Augustin Thierry (a um primeiro momento de erudição e procura de documentos, segue-se o esforço da imaginação, que pinta as cenas dramaticamente, os pequenos factos verdadeiros que fazem a história), e se outros preferem uma via mais filosófica ou científica, como Alexis de Tocqueville (1805-1859), para quem a história é a base para uma reflexão de filosofia política, quase todos são unânimes em ver no estudo da história uma forma de compreensão do presente e de construção do futuro, contribuindo para o entendimento da evolução do homem.

No final do século, a leitura de livros de história era generalizada e mais popular do que a dos romances, como o comprova a análise dos catálogos de publicações inglesas que confirma que a história era a disciplina mais lida, mais cultivada e a origem dos mais variados textos críticos. As concepções românticas do início do século XIX seguem em grande parte as teorias do século anterior, mas concebem o discurso da disciplina como positivista e o passado como intrinsecamente diverso do presente, olhando alguns para a história do homem em termos de avanços e recuos, e não como fluxo de continuidade, afastando-se da crença da imutabilidade da natureza humana e do uniformatismo, e outros, como se observou anteriormente, concebem-na como um fluxo em constante progresso para um objectivo e fim providencial.

É este intervalo e relação entre os tempos que também interessa ao romancista, já que não é tanto o desfilar de roupas, o documentar de costumes, tradições, valores que o seduz, mas, a ambição de fidelidade e de reconstituição sem provocar um efeito de desfasamento temporal. Richard Humphrey considera que é neste facto que reside a grande diferença entre as obras anteriores a *Waverley* e o romance de Scott: “There been countless novels set in the past before. But with its new sense for the qualitative

---

monárquicas como liberais, ao mesmo tempo que responde a um gosto crescente pelo pitoresco e pela evasão. A obsessão pela história explica-se, de facto, em grande parte, pelas pressões interiores e exteriores que os indivíduos sentiam e não conseguiam decifrar.

difference between present and past, and with its new awareness of causation and interconnection within that changing past, *Waverley* was more."[55]

A modificação do conceito de tempo verificada no fim do século XVIII, início do século XIX, concebido agora como dinâmico, contingente, em perene mudança (presente na concepção do tempo como um desenvolvimento cumulativo, herança da visão linear dos antigos romanos, recuperada no século XIX[56], mas também na ideia de tempo como suceder de progesso e decadência, por oposição à concepção do tempo como conjunto de acidentes ligados a um destino teológico), faz com que o presente se sinta fascinado pelo passado, de forma mais ou menos condescendente, mais ou menos nostálgica[57], particularizando os tempos passados em termos de *duration* e não de períodos estanques.

As relações de causalidade também sofreram alterações, passando-se da ideia de causalidade de tipo mecânico a uma ideia de causalidade de tipo orgânico, sendo o efeito considerado como o coroamento do "que" e de "quem" o produzia. O determinismo não coloca só questões ao passado, ao "porquê" das coisas, mas também ao presente, ao "em vista de quê?", orientado para o presente do locutor e para o seu futuro. O "progresso", sacralizado nos anos de 1830 a 1848, com os seus desvios e recuos, é uma cadeia que deve ser compreendida tanto na sua origem como no presente.

A função do romance histórico, sendo que, como sublinha Paul Bénichou, a arte antes de 1848 tinha que ter necessariamente uma função[58], é a de ultrapassar a insuperável distância com o passado, construir pontes de ligação, e, na eventualidade da inexistência de documentos da historiografia, inventar e suprir lapsos através dos instrumentos da ficção, sempre com o propósito de tornar o passado mais presente.

Mas, nem tudo é novo no Romantismo em relação à concepção do tempo. A contribuição dos pensadores do Scottish Enlightenment não pode ser menosprezada, especialmente no que toca ao despertar da consciência ocidental para a coexistência, na mesma era civilizacional, de diferentes estádios de desenvolvimento, ideia presente

---

[55] *Op.cit.*, p.1.
[56] O tempo e a história, como refere Daniela Marcheschi, segundo esta teoria, são formados por pontos que se sucedem uns aos outros. E se Lucrécio, em *De Rerum Natura* entende a passagem do tempo como um caminho para o esgotamento e a ruína, já Lívio pretende ser possível encontrar na história de Roma a acção contínua de uma direcção providencial, "che ne articola il destino secondo i voleri divini." *Prismi e Poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti*, Livorno, Sillabe, 2001, p.61.
[57] V. para mais informações sobre mudança na concepção do tempo, C. Bernard, *op.cit.*, pp.20-23.
[58] V. Paul Bénichou, *Les Mages Romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

em obras como *History of America* (1777) de William Robertson. O topos da "simultaneity of the non-simultaneous" foi contextualizado e popularizado por Schiller (1759-1805) na lição inaugural como professor de história em Jena, em 1789: "The discoveries which our European mariners have made in distant oceans and on far-flung coasts offer us a spectacle as instructive as it is entertaining. They show us peoples on a great variety of levels of education, grouped around us like children of different ages around an adult, reminding him by their example what he himself once was and whence came."[59] *Waverley* é o primeiro romance desta conjuntura de pensamento, "all the more instructive in that its ages and stages are found not by a mariner to far-flung shores but by a traveller within 'civilized' Britain."[60]

A consciência da descontinuidade do tempo e da descontinuidade na simultaneidade nega, como já foi referido, o sentido de familiaridade e o conforto ao homem, dando origem a um sentido de perda agravado pela ideia do enfraquecimento da sociedade e da destruição dos padrões sociais. As mudanças radicais que a sociedade do fim do século XVIII, princípio do século XIX, vinha a sofrer, operaram uma reacção generalizada de perda iminente, havendo necessidade de criar invariantes que estabilizassem o homem e lhe dessem um sentimento de segurança, num tempo presente que o homem considerava prosaico ou insuficiente.

As tradições e as lendas, com o seu carácter permanente, tornam-se, neste contexto, peças importantes de um "puzzle" em constante mutação, lugar de encontro para quem procura a segurança do que não muda, do que pode congregar num eixo de continuidade a comunidade humana, colectiva e individual. Por isso, a era que assiste à ascensão da História, é, também, a *era do Museu*[61]: a perda leva à tentativa de salvar o que está ameaçado, de procurar refúgio, mesmo artificial, para o que pode contribuir para a rememoração do remoto.

---

[59] *Apud* Richard Humphrey, *op.cit.*, p.11.

[60] *Ibidem*, p.11. Existe, no entanto, uma diferença essencial em relação à filosofia expressa por Robertson, Hume ou Schiller, que se pode imputar às novas concepções românticas – o herói de *Waverley* não se limita a percorrer o grande mapa da humanidade no momento presente, mas leva o leitor também a fazer um percurso por diferentes estádios civilizacionais de um passado *essencialmente diverso* do presente. Um passado – passado, consciente da temporalidade e da caducidade de outras épocas: "the pastness of the past".

[61] O impulso "museológico" é mais velho que a era napoleónica, mas foi durante os anos que lhe correspondem que a explosão dos museus (*Temps des musées*) se deu, com a abertura de museus na maior parte das cidades europeias (Madrid, Paris, Londres, Copenhaga) e americanas (por exemplo, Cidade do México) e com a inauguração de alguns museus universitários, tanto na Europa como na América.

Pôr uma peça num museu corresponde ao consciencializar-se da perda, ao reconhecer que o que aí se coloca já é passado e que os olhares que se lhe dirigem partem de um presente que sabe que o que vê já não existe, nem poderia existir no seu tempo. É também a resposta para esse mesmo sentimento de perda, para apaziguar o homem em constante mudança. Para o autor do romance histórico (que não raras vezes intitula os seus livros de "Tradições", "Relação", "Souvenirs", "Tradition"), coleccionar os elementos do passado é, igualmente, lutar contra a perda, contra a amnésia do passado, resposta central, depósito e repositório: como diz Richard Humphrey, "It is the new simulacrum of the new losses: the historical novel is the verbal museum."[62] O texto do romance historiográfico é, justamente, um convite para re-viver o passado, convivendo com os antepassados, com a sua mentalidade e problemas, dando a ilusão de transgressão da irreversibilidade do tempo, alimentando a memória, correlacionando sistematicamente recordações do passado, interpretação do presente e expectativas do futuro.

O romance histórico, assim considerado, seria não só produto da situação europeia, industrialização e revolução, do nacionalismo, do contexto sócio-temporal e histórico-literário, do contributo do Scottish Enlightenment e dos historiógrafos românticos, como, também, dos factores ligados ao que se pode denominar por cultura dos museus.

Considerando a popularidade que a historiografia e a teoria da história atingiram, não se pode estranhar o facto de a literatura procurar a história e servir-se dela para fundar os alicerces do romance contemporâneo, fazendo, a imaginação romântica, dos historiadores, romancistas, e dos romancistas, historiadores. O romance histórico pode ser, desta forma, enquadrado na *Era da História*, beneficiário, na sua génese, tanto do Scottish Enlightenment, como da escola histórica francesa e alemã, a par das teorias literárias românticas.

Todavia, se, por um lado, romance e história se aliam, por outro, constatam-se as insuperáveis diferenças entre uma disciplina de teor artístico e uma disciplina que se queria científica. É também este o século que marca o contributo do romance histórico para um diferente posicionamento face às duas disciplinas: a literatura passa a contar com o romance, que ganha um estatuto semelhante ao da poesia e do teatro, libertando-se de uma crítica depreciativa que o condenava a um papel de segundo

[62] *Op.cit.*, p.26.

plano, e a história descobre uma outra função que não a do relato e estudo dos grandes feitos – a reconstituição da vida privada, dos costumes e valores dos indivíduos comuns que fazem as épocas, mudam os tempos, são a história. Pela história, liberto de excessos, o romance legitima-se num mundo romântico ainda impreparado para aceitar a ficção pela ficção, avaliando as obras literárias mais pela verdade objectiva do que pela sua capacidade de criar verosimilhança; pelo romance, a história encontra a sua vocação[63].

Tradicionalmente opostas, porque pertencentes a domínios diversos, o domínio da ficção e o domínio da ciência, um mundo de efabulação e de livre direito do uso da imaginação e um mundo de verificação, quantificação e argumentação, durante muito tempo história e literatura coabitaram e partilharam das mesmas aspirações.

A ambição de explicar o homem ao homem, de equacionar eventos passados, de observação, une história e literatura, mesmo que procedam de formas diversas: enquanto para a história importava o estudo das massas, dos acontecimentos públicos e das acções dos grandes homens, para a literatura era o homem individual, os acontecimentos privados, os pequenos nadas das vidas das personagem, que contam; enquanto a história procurava submeter o seu discurso à objectividade e à crítica, baseando-se numa argumentação alicerçada em provas verificáveis, a literatura seguia um caminho no qual o verdadeiro e o falso não existiam, podendo especular, criar um outro universo, não tendo de obedecer ao imperativo de reconstituição exacta do real ("les romans s'éparpillent dans les marges non basilées du réel"[64]).

O romance histórico é um sintagma que associa dois termos, "romance" e "histórico", duas actividades diversas, "ficção" e "ciência", que nem sempre viveram afastadas. A homonímia de História (ciência) e história (ficção) atesta a origem comum, a aliança secular, demonstrando a existência de afinidades estruturais e cumplicidade ideológica que explicam a sua convivência no romance histórico, como considera Claudie Bernard[65].

---

[63] A ciência histórica, na opinião de Claudie Bernard, também ela em crise, sofre as influências do romance histórico que "encourage la discipline historique, en crise de croissance également parce qu'ancrée dans la même Histoire, la même longue durée; les deux activités se penchent sur une matière commune, lui posent des questions voisines, en fonction d'anxietés analogues et selon un même modèle stylistique." (*Op.cit*., p.18)

[64] *Ibidem*, p.7.

[65] "[…] profondes affinités structurales et une indéniable complicité idéologique. Ce qui explique leur conjonction, à un certain point de leur développement, dans le 'roman historique'." (*Op.cit.*, p.7)

A ambivalência entre história (conto) e história (existência), como em história da vida de alguém, acrescenta complexidade a toda a questão, já que o romance histórico é a história das várias histórias individuais que a determinado momento fazem História. Os termos gregos *historia* (pesquisa, procura) e *histor* (testemunha mais sábia) na *Poética* de Aristóteles aparecem relacionados com a actividade poética, apesar de o autor considerar que tanto a *historia* como o *histor* são inferiores à poesia e ao poeta, já que se ocupam do particular e não do universal. No entanto, as actividades são comparáveis pela 'procura' que a ambas caracteriza, solidárias no plano epistemológico em relação ao objecto de estudo.

Homero e Virgílio fazem da matéria histórica, da transmissão das glórias do passado, tema poético, inaugurando uma tradição que se repercute na produção literária da Idade Média ocidental: nos cantares de gesta, nos poemas épicos peninsulares, nas novelas de cavalaria, nas obras historiográficas medievais, produção esta fortemente novelizada e apresentando uma importante componente de invenção com a inserção de elementos do maravilhoso, e até em obras da época clássica.

Demonstra-se, assim, que os temas históricos estiveram constantemente na moda, em várias obras e em vários séculos, com distintas combinações entre história e ficção[66]. A concepção da matéria da história como objecto literário, passível de ser tratado esteticamente, pertence à cultura ocidental da mesma forma que narração e retórica se encontram ligadas ao discurso da história, sendo mesmo considerado por pensadores da época moderna como Paul Ricouer, Benveniste, Northrop Frye, Hayden White ou Seymour Chatmann, que, devido a esta dependência, a história é como uma forma de literatura, uma arte essencialmente literária[67].

Antes do definitivo divórcio entre as duas áreas, a literatura, no século XIX, teve mesmo a ambição de realizar as funções da história (a ideia de que se podia estudar a história através dos livros de Scott era generalizada, mas cedo perdeu consistência[68]) numa clara confusão entre a ficção e a transmissão da verdade histórica – de facto, tanto o romance histórico, como o romance realista e a emergente História documentalístico-científica, estão ancorados tanto na separação como na

---

[66] Cf. Carlos Mata Induraín, *op.cit.*, p.29.

[67] V. Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse*, Baltimore Johns Hopkins University Press, 1987 e Seymour Chatmann, *Story and Discourse*, New York, Cornell University Press, 1978.

proximidade. O romance histórico, que se desenvolve quando literatura e história se distanciam, prova o profundo enlace entre uma disciplina artística e uma disciplina científica. A questão não foi pacífica e muitos foram os autores de então que se interrogaram sobre a relação que mantinham entre si os componentes do romance histórico, já que nela pode encontrar-se ou não a legitimidade do género.

Dos componentes do romance histórico: verdade e verosimilhança

Um dos romancistas que reflectiram sobre esta questão foi Alessandro Manzoni revestindo-se de interesse o que escreveu maioritariamente pelas mudanças de opinião de que o autor sofre e que sublinha. Criador de um dos mais famosos romances históricos de tipo clássico, isto é, seguidor dos moldes canónicos do género ditados por Walter Scott, *I Promessi Sposi*, – em cuja introdução se faz o elogio da história, formada pelas histórias dos mais humildes, justificando e dando autoridade, desta forma, à entrada da História no romance[69] – o autor italiano questiona-se sobre a difícil relação entre precisão histórica e ditames estéticos de harmonia no romance.

Se os realistas acusavam o romance histórico de falta de rigor histórico, os estetas consideravam a introdução de factos verdadeiros no meio de factos inventados factor de desequilíbrio e de desarmonia. Em *Del Romanzo Storico e, in Genere, de I Componenti Misti di Storia e d'Invenzione* (1827), considerado o epitáfio do género do romance histórico, escrito alguns anos depois das aventuras de Renzo Tramaglino e Lucia Mondella, o autor reflecte, tal como o já havia feito Walter Scott, na introdução a *The Betrothed* (1825), sobre as qualidades estruturais do romance histórico. E se o escritor escocês condenava através da figura do Autor em *The Betrothed* os produtos monótonos e repetitivos de um género que assim de

---

[68] Benetto Croce afirma: "no one can write a sound history of historical writing in the nineteenth century without giving generous credit to Walter Scott." (*Apud: Scott 'Waverley'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.2.)

[69] "L'Historia si può veramente definire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. […] Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a […] argomenti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de'Politici maneggi, et il rimbombo de' bellici Oricalchi: Solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posteri, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione." (*I Promessi Sposi*, ed. Ferruccio Ulivi, Roma, Newton & Compton Editori, 1999, pp.35-36)

desvirtuava[70], colocando sob acusação, nas palavras de Roberto Bigazzi, "gli stereotipi romanzeschi con il loro inevitabile allegato moralistico"[71], Manzoni procedia a uma reflexão aprofundada que concluía com a ideia do falhanço do género e do seu inevitável desaparecimento.

Pelas mesmas razões que Scott, desiste de um género que, paradoxalmente, servira ao desenvolvimento da ciência histórica, levando muitos historiadores a afrontar o passado fascinados pela leitura dos romances históricos[72], justificando a sua posição pela impossibilidade de convivência no romance da história e da ficção[73]. Se num primeiro momento o que tinha ditado o sucesso do romance histórico tinha sido, precisamente, a "apparenza di storia", favorecendo a ideia de que os romances históricos "erano più veri della storia!", haveria agora que reflectir lucidamente e concluir que um livro não poderia ser considerado de história só porque o declarava no título e, também, que o romance histórico se afastava da história na medida em que não tinha como objectivo uma cognição possível de factos e costumes. Por isso, um

---

[70] V. para mais informações sobre a posição de Walter Scott, Roberto Bigazzi, *Le Risorse de Romanzo – Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, cap.II, pp. 47-90. Escreve Walter Scott: " I will leave you and your whole hacked stock in trade – your caverns and your castles – your modern antiques and your antiquated moderns – your confusion of times, manners, and circumstances – your properties, as player-folk say of scenery and dresses – the whole of your exhausted expedients, to the fools who choose to deal with them […] I will lay my foundations better than on quicksands – I will rear my structure of better materials than painted cards; in a word, I will write HISTORY!" (*The Betrothed*, ed. A. Lang, London, Nimmo, 1899, p.xxxix-xl)

[71] *Op.cit.*, p.76.

[72] Prosper-Brugiére Barante (1782-1866), em *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois* (1824-28), afirma: "J'ai tenté de restituer à l'histoire elle-même l'attrait que le roman historique lui a emprunté." (Document électronique, Institut National de la Langue Française, Centre National de la Recherche Scientifique, p.40.)

[73] A divisão entre "história" e "literatura" datava já dos trabalhos de Aristóteles, com Dionísio de Halicarnasso, em *A Composição Literária*, a distinguir géneros "não-poéticos", como a história, a filosofia e a oratória, dos géneros "poéticos", nos quais considera a "prosa poética". Também Cícero, em *Retórica a Caio Herennio*, diferenciou "fábula" de "história" com base na ideia de que a primeira não continha coisas verdadeiras nem verosímeis e, em contraste, a segunda tratava de factos verdadeiros, longínquos em relação à contemporaneidade. Distingue o teórico uma terceira categoria que encontra na comédia, o "argumento", facto fingido, mas verosímil. Já Quintiliano, em *Instituição Retórica*, agrupa a lírica, a épica e o dramático na "Poesia", enquanto a história, a filosofia e a oratória fariam parte da "Didáctica". Concebe, no entanto, a História como um género próximo à Poesia, concebendo-a como um poema (*carmen*) liberto das exigências métricas e, também, narração, concepção que será recuperada por Paul Ricouer em *Temps et Récit*. Por seu lado, Horácio, partidário da ideia de que os géneros não deviam estar encerrados em si próprios, constatando e defendendo uma "invasão natural" de uns géneros noutros, parece anunciar as profundas transformações que os modelos clássicos sofrerão ao longo dos séculos XVI e XVII, como aponta Antonio García Berrio, e que no século XIX permitirá a mistura de géneros defendida por Victor Hugo, que intui as possibilidades da conjugação da paródia com a novela, considerando a confusão de géneros positiva e revitalizadora, ou E. Lessing, que vê no hibridismo a fórmula para a nova literatura. (*Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 97-120) De facto, esta conjuntura romântica que defende o hibridismo dos géneros permitiu em parte o florescimento do romance histórico, no entanto, ainda muitas vozes se opunham à mistura da ficção com a história, considerando-a inaceitável.

"gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento. Anzi, quelle due critiche opposte, che ci hanno dato il filo per fare il processo al romanzo storico, erano già spuntate ne' primi momenti, e in mezzo alla voga […]."[74]

A ideia de que o "vero positivo" devia ser marcado de forma distinta do inventado de modo a permitir ao leitor a sua distinção e dar-lhe a história de maneira rica e variada, instrutiva, tal como num mapa topográfico (pela oposição ao mapa geográfico, menos particularizado, mais geral, fornecido pela história), ao mesmo tempo que o deleita, é, para Manzoni, impossível. De facto, para satisfazer os que crêem que o romance histórico confunde em vez de dar a conhecer, criar-se-ia um texto desproporcionado, cansativo de ler, já que se teria de chamar constantemente a atenção do leitor para o verdadeiro e para o falso, negando-lhe o prazer da leitura.

Aos que acusam o romance histórico de falta de continuidade da impressão de fábula, pela mistura de "vero positivo" com "verosimile", de destruir a ilusão que a literatura deve criar, responde-lhes com a ideia de que o leitor sabe que ao ler um romance de tal género encontrará "facta acqua infecta e cose avvenute e cose inventate, cioè due oggetti diversi dei due diversi, anzi opposti assentimenti."[75] Mas, são estas críticas totalmente despropositadas? Na verdade, a matéria da história e da literatura são matérias diversas e o historiador tem um discurso necessariamente diferente do romancista. Discurso este que ao introduzir-se no romance faz com que o último perca o seu equilíbrio estrutural.

O romance histórico sofre, assim, como o declara o autor, de contradição da matéria, "e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile […]. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti I componenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma."[76]

---

[74] *Op.cit.*, p.24. Manzoni questiona-se igualmente sobre o destino do romance histórico, considerando que o próprio equacionar da matéria representa o futuro de decadência do género: "C'è la stessa voglia di far romanzi storici, e la stessa voglia di leggere quelli che sono già fatti? Non so; ma non posso lasciar d'immaginarmi che, se questo scritto fosse venuto fuori un trent'anni fa, quando il mondo aspettava ansiosamente, e divorava avidamente I romanzi di Walter Scott, sarebbe parso stravagante e temerario, anche riguardo al romanzo storico; e che ora, se qualcheduno avrà la bontà d'occuparsene abbastanza per abbastanza per dargli questi titoli, sarà per tutt'altro. E trent'anni dovrebbero essere un niente per una forma dell'arte, che fosse destinata a vivere." (*Ibidem*, p.24)

[75] *Ibidem*, p.3.

[76] *Op.cit.*, p.8.

A concepção de que o factual fica comprometido pela verosimilhança e de que a subordinação do verdadeiro ao verosímil, em vez do contrário, desequilibra o romance histórico, cuja função, como aparece implícito em *I Promessi Sposi*, deve ser a representação de um estado da humanidade, numa época passada, através de uma acção inventada. Claudie Bernard chama a atenção para o facto de que para Manzoni o "verdadeiro" é tanto o real como o verídico, tanto o referencial como o cognitivo. O verdadeiro da História é só o verídico, partilhando com a verosimilhança a mediação discursiva[77]. "Histórico", não se pode esquecer, tem para Manzoni uma posição secundária, adjectival, enquanto "romance" ocupa a posição dominante, substantiva e substancial. Por isso, a ideia de um falhanço previsível do romance histórico, mas não do romance.

Alfred de Vigny (1797-1863), em *Cinq-Mars* (1826), resolve a questão de forma diferente colocando-a no campo do ético, enquanto Manzoni a colocaria no campo da estética, distinguindo "VRAI du fait" e "vérité de l'Art", que não se limita a reproduzir o verdadeiro, mas sublima-o. São duas as paixões que conduzem o homem: o amor pelo verdadeiro e o amor pelo fabuloso. Como resume Claudie Bernard, na concepção de Vigny "Quand la fable est roman historique, s'appuyant sur une connaissance approfondie du 'VRAI de chaque siècle', elle choisit, regroupe, arrange, élève ce Vrai à 'une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces. On la reconnaît, cette VÉRITÉ, dans les œuvres de la pensée, comme l'on se récrie sur la ressemblance d'un portait dont on n'a jamais vu l'original."[78]

Vigny não se questiona sobre os critérios pelos quais a "Verdade" metamorfoseia o "Verdadeiro", sendo este, em si, já um "Verdadeiro" metamorfoseado pelo historiador. O romance histórico não é mais do que um retrato de um outro retrato – o retrato que o historiador fez a partir de outros retratos, o dos documentos. O Verdadeiro fenomológico não apresenta grande interesse para o romancista deste tipo de romance, apesar de ser indispensável filosoficamente para a ancoragem dos eventos ficcionais, porque, dentro do romance, o Verdadeiro ficcionaliza-se, torna-se discurso de efabulação: "C'est seulement une illusion de plus dont (l'art) s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse." Como afirma Maria de

[77] *Op.cit.*, p.63.
[78] *Ibidem*, p.65.

Fátima Marinho, trata-se do desafio da dialéctica entre o verdadeiro e o verosímil: o que *realmente* se viu documentado e o que *imaginariamente* se afirmou ter visto[79].

O romance nada perde com o afastamento do Verdadeiro, já que as fábulas que o romancista inventa são mais belas que o Verdadeiro, mais conformes à significação moral do acontecimento, mais de acordo com a História, entendida como destino em marcha para um fim que se desconhece, percurso insondável da natureza humana, mais de acordo com os "mitos" que contribuem para "façonner la réalité des époques et des êtres qui en participent, l'artiste pouvant en outre, à la faveur de sa posture volontairement déplacée, mettre le doigt sur des aspects ou des problèmes plus difficilement saisissables par l'historien."[80]

Assim entendido, o romance histórico capta o "génie de l'époque", o "génio do povo" de Madame de Staël. Maria de Fátima Marinho salienta o facto de que o autor do romance histórico se assume como tão ou mais capaz do que o historiador para captar o "dicto" e deduzir daí pensamentos, bem como apto a captar a "história íntima".[81]

Era asssim que o romance histórico era entendido, por exemplo, por Camilo Castelo Branco, que em *Esboços de Apreciações Literárias*, a propósito de *Ceias de Nero* de Teófilo Braga, considera a importância da verosimilhança sobre o verdadeiro ao declarar que nunca iria aceitar "como inventado ou historiado o facto rigorosamente acontecido ou liberrimamente imaginado pelo poeta"

> *N'este romance rythmico, se Licinio e Celia existiram não se averigua: o importante é averiguar se os costumes d'aquella idade se compadeciam com os sentimentos e factos que tecem o urdimento das 'Ceias de Nero'. Assim é que, em poemas e romances, distingo os historicos dos ficticios. O 'Monge de Cister', a meu vêr, é mais histórico nas magnificas composturas da parte inventiva, que no fragmento da chronica de D.JoãoI, ponto essencial do entrecho. O 'Arco de Santa Anna', tirante um nome d'um bispo no catalogo dos prelados portugueses, é estreme ficção. […] Eu dou quase nada pelo caracteristico historico, ainda que m'o hajam de justificar com o fabulario da historia assignado por fr. Marcos de Lisboa, Raphael de Jesus, ou Marinho d'Azevedo. N'uma palavra, mais me empenho em achar verosimilhança que factos históricos n'este poema do snr. Theophilo Braga.*[82]

---

[79] Cf. Maria de Fátima Marinho, "O Romance Histórico de Alexandre Herculano", *in: Revista da Faculdade de Letras do Porto-Línguas e Literaturas*, II Série, Vol.IX, Porto, Biblioteca Central, 1992, p.99.
[80] Alfred de Vigny, *Cinq Mars*, *apud* Claudie Bernard, *op.cit.*, p.66.
[81] Cf. Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, p.98.
[82] *Esboços de Apreciações Literárias*, 2ª ed., Lisboa, Empreza da História de Portugal, Sociedade Editora, 1902, p.213.

A preocupação não se deveria, assim, situar ao nível da veracidade dos factos relatados, do que rigorosamente tinha acontecido ou do que foi pelo poeta "liberrimamente imaginado", mas da existência ou não de um carácter de verosimilhança atingido por uma reconstrução da época que tenha em atenção o imaginário, pensamentos, costumes, valores e ideias.

Depreende-se que é histórico o romance que capta o sentir das gentes de um passado remoto e não o romance erudito que esquece os indivíduos e se alonga em informações e considerações histórico-arqueológicas. Considera, por isso, o "caracteristico historico" sem importância, remetendo-o ao lugar a que por direito pertence, à companhia dos livros de história. Para captar a história importa o indivíduo com as suas histórias privadas, já que são elas que, condicionadas por um percurso e conjuntura histórico-sociais, globais, fazem a História do homem. O homem faz a história e a história o homem.

Ou, como resume Alexandre Herculano, em *O Bispo Negro*: "A história é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria."[83]

Considerada desta forma, a verosimilhança, ou a intenção de verosimilhança, ainda que apenas como pretensão estética, bastaria para que um determinado romance fosse histórico. Mas, a verosimilhança verifica-se em todos os romances, históricos ou não. Além disso, coloca-se premente a questão do equilíbrio que deve existir entre verosimilhança e verdadeiro, devendo ser de igual forma equacionado se, efectivamente, um romance histórico pode ficar-se pela verosimilhança subestimando o verdadeiro, julgando, assim, o romance histórico apenas pela sua contribuição à verosimilhança final do conjunto. E que sentido de verosimilhança deve ser considerada, tendo em conta que, como Todorov afirma, se apresentam diferentes níveis do conceito, devido em grande parte à polissemia da palavra. Numa primeira acepção trata-se de "une relation avec la réalité", numa segunda, baseada nas teorias de Platão e Aristóteles, "le vraisemblance est le rapport du texte particulier à un autre texte, général et diffus, que l'on appelle l'opinion publique", ligando-a com a

[83] Com esta afirmação quase anuncia o que Todorov coloca nos seguintes termos, em *La Notion de Littérature et autres essais*: "la vérité: celle-ci est-elle autre chose qu'un vraisemblable distancé et différé?" (Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.94.) Também Eça de Queiróz, citado na contemporaneidade por João Aguiar, em *A Voz dos Deuses*, reflecte sobre a questão da mesma forma. A função do romance histórico seria a de "lançar sobre a rude nudez da verdade histórica insuficiente, o manto diáfano de uma fantasia plausível ou, quanto menos, aceitável."

conformidade com o género literário ("Chez les Classiques français […] la comédie a son propre vraisemblable, différent de celui de la tragédie; il y a autant de vraisemblables que de genres"), e, ainda, na época moderna, apresenta um sentido preponderante, "on parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaie de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois; autrement dit, le vraisemblable est le masque don't s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité."[84]

Como afirma o teórico, tendo em mente *Jacques le Fataliste*, de Diderot, a liberdade do discurso, o equilíbrio entre verdade e verosimilhança, depende das próprias exigências internas do texto, da sua pertença a um determinado género e é aí que se encontram as respostas para quem procure os aspectos essenciais da verosimilhança. E se um romance histórico terá que ter necessariamente em conta "la vérité de l'histoire", também terá que considerar a verosimilhança como "loi discursive, absolue et inévitable; et le vraisemblable comme masque, comme système de procédés rhétoriques, qui tend à présenter ces lois comme autant de soumissions au référent."[85]

As preocupações levantadas pelos próprios autores da forma mais clássica do romance histórico são sintomáticas de uma certa dificuldade em explicar um género que, circunscrevendo-se a uma definição elementar, tem como função representar, ficcionalmente, o passado, verdadeiro, efectivo, recorrendo, no presente, para o relato dos acontecimentos da História de ontem, a um discurso historiográfico, passado e presente, que permite conhecer esses eventos. Levantam-se, desta forma, questões ao nível da existência conjunta de dois tipos de discurso diverso, mas, também, de tempos diversos: os eventos fazem parte de um tempo remoto e o discurso do

---

[84] *Op.cit.*, p.88. A definição de verosímil deixou de se fazer na época moderna em termos de conformidade com a experiência empírica do senso comum (V. Marc Angenot, *Glossário da Crítica Contemporânea*, trad. Miguel Tamen, prefácio ed. port. Maria Alzira Seixo, Lisboa, Editorial Comunicação, 1979, p.241). Várias são as propostas dos teóricos modernos. Julia Kristeva considera verosímil todo o discurso que mantém uma relação de similitude, de identificação, de reflexo com um outro, sendo um discurso verosímil quando é possível fazer derivar cada uma das sequências da totalidade estruturada que o discurso constitui. (Cf. "La productivité dite texte", *in: Communications*, n.°11, 1968, pp.62-63) Roland Barthes sintetiza as várias formas de verosimilhança: uma de conformidade do texto com a realidade aparente; outra de conformidade com o género literário, uma outra ligada à criação do 'efeito de real', intimanente realcionada com o discurso histórico. ("L'effet de réel", *in op.cit.*, Tome II, pp. 479-484) O pensamento aristoteliano, que concebe a ficção ligada ao território da verosimilhança, ou seja, daquilo que sem ser real é credível, fazendo do verosímil uma analogia do verdadeiro, é em parte recuperado por Paul Ricoeur que considera a ficção como um fazer-crer, uma arte da ilusão, dentro da qual o artifício é testemunho autêntico da realidade e da vida. (*Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1985).

romance faz parte do presente, traz as marcas do seu tempo[86]; a historiografia é um discurso-presente sobre um passado inacessível, inexistente fora dele, um discurso inevitavelmente marcado pela sua contemporaneidade, pela distância em relação aos eventos. E esta diferença temporal é apreendida pelo próprio romancista, tematizando e problematizando-a.

A complexidade da mistura de referencial e inventado, verdadeiro e falso, passado e presente, explica, em parte, as dificuldades de definição do romance histórico por parte da maior parte dos autores. Como conciliar hipotético e verdadeiro, discurso sobre o passado e discurso presente e em que medida depende do equilíbrio dos vários componentes o facto de se considerar determinado romance como histórico?

Num plano estrutural, o que se encontra é tensão e não oposição entre os vários componentes ("parecer", "verosimilhança" e "ser"), e talvez resida nessa tensão, nesse fundo acidentado, o fascínio, a razão de ser do romance histórico. A questão apresenta-se, na realidade, ainda mais complexa porque tanto a história como a literatura partilham da mesma forma: o discurso. E o discurso do romance histórico mima, por vezes, o discurso da História, apesar de camuflar em alguns casos certos processos geradores, como o aparato crítico, a bem da coerência e equilíbrio estético.

Os preâmbulos, os apêndices, as notas explicativas invadem o texto romanesco, dividido, inevitavelmente, em texto e paratexto, tal como o discurso da História, composição de "récit linéaire et références centrifuges", divide, por razões epistemológicas, a redacção e a reflexão. A diferença reside no modo verbal: indicativo para a História[87], que conta o que se passou; condicional no romance, porque conta o que se poderia ter passado. No entanto, são ambos discursos do não-ser, um do que foi, mas já não é, outro do que poderia ter sido, mas que não foi. Só *são* pela linguagem, mas a linguagem não discrimina factual de ficcional. E nem os

---

[85] *Op.cit.*, p.89.

[86] Afirma o escritor e dramaturgo alemão Lion Feuchtwanger (1884-1958), em *Jud Süss* (1927): "Même dans celles de leurs créations qui traitent de l'histoire, les créateurs n'ont en vue que leur contemporain, leur relation à leur époque, leur expérience vécue, et les prolongements du passé dans le présent." (*apud* C.Bernard, p.68). Carlos Mata Induraín afirma, na mesma linha, que o trabalho do romancista é: "Su visión **actual** de aquel pretérito vivir." (*Op.cit.*, p.41.)

[87] Teresa Cristina C. Silva, em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, considera: "Sabemos que a história se constitui como uma indagação sobre a verdade, mas que o seu resultado é sempre parcial, comprometido com o sujeito do enunciado, com o tempo do discurso e, por isso mesmo, plural." (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, p.23.)

dispositivos paratextuais, os anexos, as notas, as citações, servem para os distinguir, já que ambos deles fazem recurso.

Um livro de história e um romance histórico têm, todavia, um estatuto diverso, apesar das possíveis semelhanças a nível linguístico ou referencial, residindo a grande disparidade não tanto na forma de criação do mundo, uma sujeita à verificação constante e a outra verosímil, possível em virtude dos códigos culturais e estéticos comuns, uma a tentar explicá-la, outra a tentar torná-la viva, mas no modo, no protocolo que se estabelece entre narração e recepção. Do autor-historiador o leitor espera o carácter verdadeiro das afirmações, a transparência, que não invente, pelo menos deliberadamente, do romancista aceita o carácter hipotético da escrita, o falso, a fantasia, compreende que o tempo verbal usado, seja o indicativo passado, seja o presente histórico, é sempre um condicional.

Como afirma Margherita Ganeri, é o pacto literário que distingue inequivocamente o que designa por "modo" histórico dos outros modos do romance. A relação de confiança entre escritor e leitor, fundada na certificação da verdade de parte do narrado, permite, por isso, que o verdadeiro seja reconhecido como tal, e o ficcional como inventado[88]. Este comportamento exige, é óbvio, do escritor uma posição didáctico-explicativa, reforçando a veracidade dos factos recorrendo a indicações paratextuais (outra das chaves para a identificação do estatuto do romance histórico), que não se verifica nos outros modos.

O leitor, assegurado da verdade dos factos, sabe que se encontra face a uma escrita de segundo grau, com as consequentes operações de distância e ironia. O pacto narrativo, a relação de confiança entre autor e narrador, o juramento, mais ou menos irónico, do autor que promete limitar a sua liberdade inventiva, submetendo-a à verdade histórica, podem, assim, ser considerados traços distintivos, distanciadores não só do discurso histórico, mas também do discurso dos outros modos romanescos[89].

Reflexões semelhantes levam Claudie Bernard a criar uma definição do romance histórico baseada nas disparidades e nas semelhanças entre romance histórico e história: o romance histórico seria a forma pela qual o romance trataria a

[88] Cf. *op.cit.*, p.9.
[89] V. *ibidem*, p.42.

História-passado, em parte pela mediação da História-discurso, como resposta a uma ansiedade relativa à História-contemporânea[90].

A caracterização avançada demonstra a importância fundamental de três pontos: o facto de o romance histórico ser, acima de tudo, "romance", fórmula ficcional, atraída, por vezes, por outras fórmulas (o romance negro, o romance filosófico, o romance de costumes, entre outros), podendo acrescentar-se, por outros tipos textuais (falsa biografia e autobiografia, falso diário, falsas memórias) e por outros géneros (como o épico), cuja vocação principal é a de representação, modo de significação, significante e significado com o referente do signo ausente; a ideia de que a História no romance é História do passado, mas também é História-discurso e História contemporânea; a concepção de um passado-passado que se liga ao presente da escrita por outras escritas passadas e presentes pela mediação do autor.

A Claudie Bernard coloca-se, então, a questão do passado: que passado, ou passados, devem ser considerados e o que é o passado no romance histórico, tendo em conta que quanto menos se souber de concreto sobre o passado histórico, quanto maior o mutismo da história, maior a latitude, o espaço de invenção do romance[91].

Passado inventado, reinventado, passado visto pelo presente, a responder a necessidades contemporâneas – a complexidade é evidente. Maria de Fátima Marinho baseando-se em A. N. Wilson, autor do prefácio de uma das edições de *Ivanhoe* de Walter Scott, avança a ideia de "passado arquetípico", considerando que a existência de determinadas ideias paradigmáticas das figuras e dos acontecimentos é uma constante em quase todos os romances históricos, em detrimento do passado histórico[92].

Se Claudie Bernard coloca a tónica nos três pontos anteriormente referidos, Harro Müller constrói uma definição de romance histórico fundada na diferença entre ficção e referencialidade, considerando que o romance histórico é uma composição perspectivista, porque adopta um ângulo de visão determinado sobre a época que trata, esteticamente ordenada, coordenando os factos referenciais mediante recursos estético-literários, de situações documentáveis em equilíbrio entre a ficção e a

---

[90] Cf. *op.cit.*, p.68.
[91] "[…] le roman apporte ses conjectures, plus ou moins plausibles, pour combler les lacunes de l'érudition; et parce qu'il interroge l'existence et la raison d'être de ces lacunes. […] Le meilleur romancier comble à grand renfort d'imagination les réticences de l'Histoire – et retrouve par là l'«historique» dans sa plus grande vérité." (*Op.cit.*, p.70)
[92] *Op.cit.*, p.99.

referencialidade, construída por determinado autor para um determinado público num determinado momento[93].

Estas definições só comprovam a difícil aproximação a uma possível teoria do romance histórico, que não se pretende fazer com este trabalho. Pode, no entanto, ser acrescentado um factor fundamental a ter em consideração que se prende com o facto de a escolha de representar objectos históricos implicar sempre uma visão da realidade, uma determinada ideologia e, normalmente, uma ideia de história. Como afirma Lidia de Federicis estes ligam-se caso a caso ao autor, à sua cultura, às suas intenções. Os materiais históricos podem até ser vistos com um comportamento *des*-histórico, isto é, maioritariamente estetizante, moralístico, fabulístico, fantástico, mítico, etc.[94]

Romance Histórico e Afirmação do Género Romanesco

Partilha de efectivo (geralmente a situação, o ambiente e o aparecimento de personagens históricas) e de ficcional (protagonistas e intriga), o romance histórico pode cair em tentações que arruínam o seu frágil equilíbrio: o excesso de pitoresco em detrimento do tratamento da situação económico-político-social, praxeológica; o excesso de aventura, que prejudica a visão clara das lutas decisivas e dos momentos fulcrais das mudanças conjunturais; o excesso de cenas sentimentais; a centralização excessiva em determinada personagem, herói ou heroína, sobrevalorizando-a e desequilibrando a obra; uma atitude maioritariamente positivista, que aproxima o romance a uma obra de teor arqueológico.

Mas se enferma de todos estes problemas, se as suas fronteiras são tão instáveis, qual é a importância do romance histórico e o porquê de tanto sucesso? Talvez a resposta a esta questão resida no facto de, no século XIX, o romance histórico servir, em primeiro lugar, para a afirmação definitiva do género romanesco e, em segundo, para a legitimação das literaturas nacionais emergentes, caso das nações hispano-americanas e da América do Norte. Como o segundo ponto vai ser posteriormente tratado quando se focar a forma como a história entra, estrutural e

---

[93] *Geschichte zwischen Kairos un Katastrophe*, Frankfurt/M., Athenäum, 1988, pp.16-17, trad. Kurt Spang, *apud* Kurt Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica", *in: La Novela Historica*, *op.cit.*, p.64.
[94] Cf. *Letteratura e Storia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p.33.

tematicamente na literatura, importa neste momento reconhecer o contributo do romance histórico como alicerce do romance moderno.

Walter Scott, nas palavras de Balzac, "ce trouvère moderne", foi, segundo Carlyle, "the first to see that the day of the epic chivalric romance was declining"[95]. Tendo começado por escrever baladas de teor histórico, como *The Lay of the Last Minstrel* (1805), *Marmion* (1808) ou *The Lady of the Lake* (1810), afasta-se desta primeira vocação para enveredar por outros caminhos, contribuindo para criar uma nova forma pela junção de *romance* com *novel*. Em 1808, Francis Jeffrey, amigo de Scott, ao escrever para o *Edinburgh Review* a propósito de *Marmion* concluía que "To write a modern romance of chivalry, seems to be such a phantasy as to build a modern abbey or an English pagoda." O veredicto do companheiro de certo terá pesado no novo caminho que adoptou, mas a realidade é que desde há muito no campo literário se vinha preparando a nova conjuntura da qual *Waverley* é testemunho[96].

O romance histórico, fruto do romance gótico e do realismo inglês do romance de costumes, deu à literatura o seu primeiro romance *best-seller* no sentido moderno, elevando um género até aí muito desvalorizado pelas extravagâncias do *romance*, pela crítica aristotélica de quinhentos e pelo vasto território da estética classicista profundamente anti-romanesca[97]. Sem cânones fixos, apesar das tentativas de construção teórica de Pierre-Daniel Huet, com a famosa *Lettre à Monsieur de Segrais de l'origine des romans* (1670), o romance mostra-se capaz de percorrer novos caminhos e realizar diferentes aberturas, ganhando vitalidade e diversidade: torna-se filosófico, fantástico, negro, pastoral, social e histórico. O romance de costumes já tinha aproveitado o enfraquecimento dos grandes géneros para se lançar na

---

[95] *Apud* Richard Humphrey, *op.cit.*, p.29.

[96] Sublinha Richard Humphrey que *Waverley* "both moves on to new forms and reflects on those it leaves behind: it is a negotiation between romance and realism, ballad and novel, old history and new. Here, in other words, is a fundamental and pivotal text of the modern age. Waverley does not just 'add a stone to the cairn': it is a cairn in its own right – a fourfold landmark of literature." (*Ibidem*, p.3)

[97] O estatuto inferior do romance era uma ideia há muito estabelecida. Basta pensar na posição dos romances gregos e latinos, muito abaixo de géneros como o épico ou o drama. A crítica aristotélica de quinhentos, posteriormente, foi devastante para o romance, criticando a novela e as digressões que não se justificassem pela sua relação com a trama principal. O romance histórico é, também, espelho de outras lutas: a luta entre clássicos e românticos, com os primeiros a condenar o romance histórico como "imoral" e "antiartístico" pela convivência entre ficção e história, os românticos a reivindicar uma arte livre, capaz de se aproximar do real, uma revolução artística. Só no século XIX, esta forma se liberta de um estatuto desvalorizante, atingindo um lugar de prestígio. Afirma a propósito Roberto Bigazzi: "il fatto é che, dal momento che il romanzo ha dovuto cedere il posto al poema e ad altri generi letterari nobili, la letteratura ufficiale non ha più avuto gli strumenti per inquadrarlo (ma i lettori, per fortuna, procedevano impavidamente da soli e ugualmente da soli gli scrittori spiegavano e difendevano le

exploração do mundo circundante, respondendo às aspirações da sociedade de um romance que projectasse a sua vivência, optando por um certo realismo que no romance histórico se torna uma escolha consciente, com descrições exactas, narração discreta, descrição e análise social.

Por outro lado, o romance gótico, cuja voga *The Castle of Otranto* (1765), de Horace Walpole, iniciou, deu estatuto ao elemento da invenção livre dentro da ficção contemporânea, contribuindo, também, para o desenvolvimento da *novel* inglesa. Porque estes são igualmente os anos do importante debate crítico sobre *novel* e *romance* que se inicia em Inglaterra na segunda metade de setecentos. Clara Reeve explica em *The Progress of Romance* (1785), um dos primeiros textos fundamentais sobre o assunto, a diferença essencial entre as duas formas: *romance* é uma fábula heróica, que trata de pessoas e coisas fabulosas e *novel* é uma representação da vida e dos costumes reais; o *romance* descreve, além disso, numa linguagem elevada e nobre, o que nunca sucedeu e, provavelmente, nunca sucederá[98]. A *novel* inventa estruturas, situações e personagens que respondem tanto ao critério do 'útil' como do 'agradável' para dar decoro à narrativa, acusada de fomentar, como escreve Paolo Zanotti, uma "corruttiva identificazione con avventure, sentimenti e eroi non verosimili."[99] *Novel* e *romance* enfrentam-se mesmo no interior do romance, com novas introduções ao nível da estrutura que requerem intervenções críticas, metanarrativas do autor[100].

O romance scottiano é fruto desta contenda, receita moderna, mas, como afirma Roberto Bigazzi, de modelo antigo, como reconhece o próprio Scott quando em *Ivanhoe* diz seguir "old Ariosto"[101]. Era preciso chegar a Stendhal, Balzac e Flaubert para um desprendimento dos antigos pressupostos, para vencer a luta contra os propósitos anti-romanescos da primeira metade do século XVIII – a história, com

---

proprie opere): bisogna sostenzialmente aspettare il 1670 del trattato de Huet per avere una prima base solida per la ricostruzione teorica […]." (*op.cit.*, p.28)

[98] Para Paolo Zanotti, romance é "lo spazio di un'assenza, il bisogno di valori ideali che probabilmente non sono mai esistiti.", espaço ideal do fantástico, da invenção. (*Il Modo Romanzesco*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p.40.)

[99] *Ibidem*, p.60.

[100] Em *Waverley*, Walter Scott sente-se obrigado a esclarecer o leitor: "My plan requires that I should explain the motives on which its action proceeded, and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices, and parties of the times. I do not invite my fair readers, whose sex and impatience give them the greatest right to complain of these circumstances, into a flying chariot drawn by hippogriffs, or moved by enchantment. Mine is a humble English post-chaise, drawn upon four wheels […]."

[101] Cf. *op.cit.*, p.29.

as suas exigências de ancoragem na realidade, tinha servido para evitar que o *romance* com a sua, por vezes, propensão para a alienação, tomasse conta do romance e este se perdesse num mundo que já não interessava o leitor[102], mas, importava agora mostrar que o romance, todo o romance, era um género válido, que se devia afirmar pelo que tinha de romanesco e não pelo que tinha de não-romanesco.

É ao romance histórico que se deve, de facto, a nova estrutura, com uma trama baseada não no *suspense* mas no relevo das personagens**[103]**, dos costumes, do ambiente, recusando o que Bachtin chama o "cronotopo romanesco", onde tempo e espaço são abstractos para permitir a aventura, e afastando-se das regras derivadas da épica e do teatro setecentista.

Scott demonstrara que o romance tinha um potencial literário irrecusável e que poderia ser de primeira importância na construção da cultura nacional, uma cultura, como afirma Gary Kelly, que compreende tanto a história "nacional" como a literatura "nacional" e que poderia, igualmente, servir como base para a educação dos futuros governantes**[104]**.

Além disso, a autoridade literária, reguladora da hierarquia e das características dos géneros, de que *Waverley* constitui o paradigma, está estreitamente ligada à moderna ficção, ao momento em que havia necessidade absoluta de um modelo do romance, da autoridade e legitimidade deste género. Ina Ferris considera este facto fundamental, já que o impacto dos romances scottianos, cruzando culturas, géneros, classes sociais e políticas, conduz o romance para fora das fronteiras

---

[102] "Il percorso da Bage [autor de *Man as He*, 1792] a Balzac segna così uno spazio in cui lo scrittore sente la responsabilità della difesa del genere nei confronti della critica, che non riesce a tenere il passo teorico con lo sviluppo del romanzo, ma anche nei confronti del pubblico, che, adagiatosi in una pericolosa lettura di consumo, va educato e riconquistato […] E il dibattito è tanto urgente che lo scrittore occupa tutti gli spazi disponibili, dalle prefazioni agli interventi dentro il testo, ai giornali stessi, rivolgendosi di preferenza al lettore, per il quale anche evoca le accuse della critica, rispondendole così indirettamente. La difesa porterà a un nuovo statuto: il dramma coinvolgente delle passioni romanzesche – dapprima disprezzato e fortemente contrastato perché appunto coinvolgente e non 'utile' – sarà poi riconusciuto necessario, ma a patto di lasciarsi racchiudere in una cornice storica che lo controlli, con il risultato di una struttura narrativa diversa da quella settecentesca, perché, attraverso la storia, introduce il tempo." (*Op.cit.*, pp.50-51)

[103] Carlyle, a propósito de Scott, sintetiza: "[…] these Historical Novels have taught all men this truth, which looks like a truism, and yet was as good as unknown to writers of history and others[…] that the bygone ages of the world were actually filled by living men […] Not abstractions were they, not diagrams and theorems; but men, in buff or other coats and breeches, with colour in their cheeks, with passions in their stomach, and the idioms, features and vitalities of very men." (*Apud: Scott: The Critical Heritage*, ed. J.O.Hayden, London, Routledge and Kegan Paul, 1970, p.367.)

[104] Cf. Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period (1789-1830)*, London and New York, Longman, 1989, p.140. Afirma o autor que "In a sense, Scott was a novel-making machine, unwittingly designed […] to build the new literary institution of the novel as the main element of a new kind of national culture based on print." (*Ibidem*, p.140)

subliterárias contribuindo para questionar a hierarquia literária existente[105]. O romance histórico constrói, desta forma, o romance moderno, da mesma forma que contribui para uma nova visão da história moderna.

Géneros Aproximados

Dada a extrema complexidade de toda a questão, só uma análise comparativa detalhada das estruturas textuais e a consequente procura das constantes narrativas e estilísticas diferenciadoras permitirá uma abordagem correcta do assunto. A questão que se coloca é a da existência de características próprias que permitam identificar o romance histórico como uma identidade estatutária diferenciada das outras formas romanescas, tendo em conta que modo, subgénero e género são formas históricas dotadas de marcas distintivas, traços e carácter específicos que importa considerar, como sugere Margherita Ganeri[106].

O romance histórico clássico, como o denominou Ina Ferris, que segue o modelo canónico de Scott, prevalentemente caracterizado pelo hibridismo e pela ténue fronteira que o separa de outras formas limítrofes como a épica, a novela de cavalaria, a novela gótica, as memórias, as biografias, as autobiografias, os diários e as cartas, apresenta marcas visíveis de outros géneros, podendo daí aferir-se, numa apressada leitura, que não possui marcas caracterizadoras próprias, muito embora o leitor distinga com certa facilidade um romance histórico de um romance de cavalaria. Encontrar-se-á, então, nesse hibridismo, na permeabilidade com que se combina com o romance negro, filosófico, social, as raízes da diferença?

Vários são os autores que se preocuparam em traçar as dívidas genológicas do romance histórico a outras formas anteriores, principalmente aquelas que se ligam de forma estreita com a história, como a epopeia e as novelas de cavalaria, e as que convivem com ele no mesmo espaço e tempo, como o romance gótico. Fiona

---

[105] "The *Waverley* Novels moved the novel out of the subliterary margins of the culture into the literary hierarchy, and if the genre, arguably, did not achieve full literary status until the high modernism of the early twentieth century, the decisive move from literary outsider to literary insider was initiated by Scott's series of historical fictions. To understand something about their success is to understand something about the construction of literary authority in the very period when the modern literary field was being constituted." (*The Achievement of Literary Authority – Gender, History, and the Waverley Novels*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, pp.1-2)

[106] V. M. Ganeri, *op.cit.*, pp.29-30.

Robertson[107] procede a uma análise detalhada do contributo incontornável do romance negro para a construção do romance histórico, fazendo um levantamento das características, maioritariamente de tipo narrativo, comuns às duas formas.

Baseando-se no estudo anterior de Ina Ferris, que aponta a natureza híbrida e a transgressão das fronteiras genológicas das novelas de Scott[108], também a autora apresenta uma preocupação com as relações entre o género do romance histórico (*genre*) e o género (*gender*)[109] de quem escreve, lê e critica (homens ou mulheres). O trabalho de Ina Ferris tinha fornecido uma consideração particularizada das intersecções entre género literário e género biológico e a construção da autoridade literária no estabelecimento de uma nova forma, de um novo lugar para o género novelesco, com o aparecimento do romance histórico clássico.

Para as duas autoras, o romance histórico caracteriza-se, nas palavras de Ina Ferris, pela "*natural* maleness and *social* masculinity" presente não só na obra scottiana, mas, também, no discurso literário crítico da época, por oposição a uma literatura essencialmente feminina, o romance gótico, forma romanesca com mais aceitação a nível do público, apesar de mal recebida pelo discurso crítico masculino das revistas e jornais da época, até ao aparecimento de *Waverley*.

O romance histórico, na perspectiva dos críticos de então[110], viria salvar o romance de uma esfera doentia (não saudável, como a masculina) a que o discurso novelesco no feminino, lido, essencialmente, por um público também ele feminino, o tinha votado, abrindo possibilidades regeneradoras ao romance e oferecendo a

---

[107] *Legitimate Histories: Scott, Gothic, and the Authorities of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, (1994) reprinted 1998.

[108] "Central to the innovative impact of Scott's novels was their hybrid nature, the transgression of generic boundaries signalled in the very name 'historical novel', for it allowed important openings in both the fictional and the historical genres dominant in Scott's times."(*Op.cit.*, pp.5-6)

[109] Ina Ferris explica que o conceito de *genre* é tão instável quanto o conceito de *gender*, sendo, por isso, mais úteis como "empty (but not meaningless) signifiers, marking out a particular position in a discourse or social formation. They may be filled with different contents at different times, but their place in the structure remains relatively constant."(*Ibidem*, p.6)

[110] Ina Ferris aponta a importância da análise das relações discursivas internas do campo literário em causa (segundo os sociólogos da literatura Pierre Bourdieu e Alain Viala, há que considerar a existência de uma matriz autónoma de forças e instituições dentro de uma determinada cultura que actua como campo literário e é maioritariamente estruturada por lutas internas pela legitimidade literária) como historicamente útil. Isto é, a relação entre o discurso crítico e o discurso novelístico, duas formas que Mikhail Bakhtin apelida de linguagem literária, permite conclusões a nível da caracterização, hierarquização e implicações genológicas que a simples consideração do discurso romanesco não consentiria. Além disso, a autora sublinha o papel formativo da recepção na história literária, seguindo de perto a teoria da recepção de Hans Robert Jauss. Por isso, no seu estudo considera o que chama relações triangulares: texto-crítica-público; texto-crítica-república das letras; texto-editor-mercado; texto-crítica-outra crítica; texto-crítica-partidos políticos.

possibilidade de leitura da forma romanesca aos leitores masculinos, bem mais exigentes e instruídos intelectualmente, para quem, até aí, só a poesia e o drama apresentavam dignidade literária[111]. O aparecimento desta nova forma abria, assim, o caminho para o tratamento pelo discurso crítico do género, atribuindo-lhe autoridade literária e contribuindo para a construção de uma teoria do género.

O que Lionel Gossman considera sobre o projecto da historiografia romântica francesa, uma espécie de retorno a um "maternal past" e construção de um "paternal future"[112], seria, desta forma, válido para o romance histórico, género marcado por sinais masculinos evidentes. Para Fiona Robertson, o que os críticos da época viam com tanta nitidez não possui tal clareza, considerando que existe uma relação estreita entre os textos de Scott e as estratégias narrativas e convenções do gótico do final do século XVIII, princípios do XIX.

As interrelações entre diferentes formas narrativas e a autoridade do discurso histórico explicam-se pela existência desta relação, inserida num contexto vasto de relações culturais. O romance histórico apresenta traços de género ligados ao processo de legitimidade e legitimação que pretendia que a nova forma fosse diversa da anterior, mas também traços de continuidade com esta, que, segundo a autora, não podem ser só procurados na "regional tale" de Maria Edgeworth e Lady Morgan, como faz Ina Ferris. Além disso, critica a concepção defendida por alguns estudiosos de que romance histórico é um sub-género completamente diverso da ficção pseudo-histórica do século XVIII baseada em características da nova forma como a especificidade factual, a consciência de uma relação entre passado e presente visível nos prefácios, notas e comentários narrativos, e a vontade de tornar o passado familiar ao leitor recusando os efeitos de estranhamento próprios da ficção anterior.[113]

---

[111] A propósito do discurso crítico da época de Walter Scott, Ina Ferris comenta que "The High Church *British Critic*, the Dissenting *Eclectic Review*, the Whiggish *Edinburgh Review*, and the Tory *Quarterly Review* all have their particular accents, party interests, and special targets, but they share a critical discourse that aligns itself with the hierarchic, male, and basically aristocratic model of the republic of letters. This discourse […] responded uneasily to the novel – a form linked to the middle class, the product of antihierarchical technology of print, and a genre whose long-standing association with women was intensified in the early years of the century when all the notable novelists were female."(*Op.cit.*, pp.7-8.)

[112] Cf. "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other", *in: New Literary History*, 18, 1986, p.43.

[113] A opinião da autora baseia-se nas análises críticas da autoria de Scott, principalmente no que o autor escocês escreveu sobre *The Castle of Otranto* de Horace Walpole rejeitando simples distinções entre pseudo-história e "the real thing": "he insists in theory as well as in practice on the interdependence of history and fictional form. He prefaces *Ivanhoe* […] reflecting on the problems of combining history and fiction, and on the novelist's duties to his historical material. Instead of emphasizing the educative

O trabalho de Fiona Roberston levanta-se essencialmente contra uma crítica que, mesmo nos anos 60, perpetuava as ideias do século anterior que separavam a escrita gótica do romance histórico, considerando-os dois sub-géneros completamente diferentes[114]. Pelo contrário, a autora prova que a estrutura e o estilo gótico marcado pela evasão, o implicar do leitor no drama do terror, a ficção de autenticidade e a verdade mascarada, as narrativas pautadas pelo segredo, silêncio, ansiedade, desconhecimento das origens das personagens e pela reposição da ordem mantêm-se no romance histórico. A dívida deste para com o romance negro passa também pela herança de um imaginário gótico presente nos romances históricos clássicos europeus e americanos.

Já Carlos Mata Induraín parece não atribuir importância relevante ao romance gótico, pseudo-histórico ou regional, analisando, de forma muito breve, semelhanças e diferenças com a epopeia. De facto, podem traçar-se com certa facilidade antecedentes da escrita literária de tema histórico desde a épica às antigas crónicas. Não querendo isso dizer, no entanto, que exista uma espécie de continuidade que perdure até ao novelar histórico, já que nenhuma dessas obras criou uma moda literária baseada no equilíbrio consciente entre história e ficção, verificando-se apenas uma moda dos temas históricos, constante em várias obras, séculos e espaços geográficos, com distintas combinações entre história e ficção.

Com a epopeia, primeira forma literária inspirada pela história, ou, como afirma Manzoni, em *Del Romanzo Storico*, História em si, já que só as epopeias posteriores às de Homero é que conscientemente são produções ficcionais em que entra como elemento a história[115], o romance histórico tem várias afinidades. Distinguem-se entre os pontos de contacto a descrição de armas, a descrição de batalhas, dos combates singulares, as embaixadas e cerimónias de investiduras de cavaleiros, a escassa presença do povo e a existência de comunicação entre narrador e leitor.

---

value of historical fiction […] suggests that historical fiction may not depend upon but also perpetuate the reader's ignorance – that it might be an escape from and denial of history rather than a new medium for analysing it (*Op.cit.*, p.6)

[114] É o caso de Leslie A. Fiedler que, em 1960, escreve: "The historical romance is the 'cleanest' of all sub-genres of the novel thus far, the creation of a self-conscious attempt to redeem fiction at once for respectability and masculinity." (*Apud* Fiona Robertson, *op.cit.*, p.25)

[115] "[…] l'epopea letteraria e artifiziale, nata […] dall'imitazione della primitiva e spontanea" (*op.cit.*, p.13) são as palavras usadas por Manzoni para caracterizar a epopeia construída a partir do modelo da *Ilíada*.

Elementos menores, também presentes, são a luta fronteiriça e as disputas entre membros de uma mesma família. O tratamento do herói é, no entanto, diverso, contrastando o herói médio do romance histórico com o herói mitificado da epopeia. A relação que se estabelece entre o público e o privado, o social e o individual é de igual forma distinta, dada a singularidade dos tempos e culturas em que estes géneros foram cultivados[116].

A novela de cavalaria, para o autor, apresenta, igualmente, pontos afins com o romance histórico tendo em consideração alguns dos lances, como torneios, batalhas singulares, introdução do maravilhoso, e as técnicas usadas, como o recurso a documentos históricos, crónicas, no caso das novelas de cavalaria, e obras historiográficas, no caso do romance histórico. A divisão maniqueísta do mundo das personagens é comum às duas formas e o propósito de evasão do destinatário, que faz Menéndez Pelayo considerar que a novela histórica é um livro de cavalaria adaptado ao paladar moderno[117], aproxima-as.

A análise das diferenças e semelhanças com os vários géneros limítrofes anteriormente apontados revela-se de grande utilidade para a fixação de uma identidade estatutária do romance histórico, provando, por isso, ser de grande valor o breve estudo que Kurt Spang realiza[118].

Para o autor a lenda, – que nem sempre se limita a narrações breves, adquirindo, em determinados casos, dimensões épicas grandiosas – é o género que mais se afasta da história documentável, aproximando-se do âmbito mitológico, sendo a epopeia como a canção de gesta os dois géneros literários que mais têm a ver com a história, ainda que tratem um tempo por vezes mais mítico que histórico e sem "embargo, es precisamente por ello por lo que se suma a los tipos que nos ocupan, dado que espresa también la preocupación por el origen y por el objectivo de nuestro estar en el mundo. Lo hace con figuras entre reales y mitológicas y comprendiéndose como directriz de todo un pueblo o una cultura."[119]

---

[116] V. Carlos Mata Induraín, *op.cit.*, pp.21-22.
[117] Cf. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1956, p.247, *apud* Carlos Mata Induraín, *op.cit.*, p.24.
[118] V.*op.cit.*, pp.52-55. O estudo pode ser complementado pela leitura da obra do mesmo autor *Géneros Literarios*, Madrid,Gredos, 1993.
[119] *O*p.*cit.*, p.54.

A importância atribuída à totalidade, exaustividade e solenidade caracterizam estes géneros cujo assunto grandioso merece tratamento à altura.[120] È no assunto e no seu tratamento que reside, para Manzoni, no seguimento da teoria de Aristóteles sobre a epopeia, a diferença maior entre epopeia, drama histórico e romance histórico – apesar de ter com estes géneros em comum o assunto histórico, o romance histórico não extrai o seu sujeito principal da História para o transformar poeticamente, mas "l'inventa, come il componimento dal quale ha preso il nome, e del quale è una nova forma." No romance, fingem-se acções contemporâneas, factos e discurso são verosímeis e o resultado é poético, mas daquela "povera poesia" dos factos e costumes privados e modernos postos em prosa. A moderna crítica histórica e a religião cristã impedem variações arbitrárias ou fantásticas dos factos e a introdução da mitologia pagã[121].

Outro género limítrofe que deve ser considerado é o romance de sociedade, como o denomina Georg Lukács e que não deve ser confundido com romance social, que coincide em parte com o que designa por novela burguesa, ainda que esta se cinja mais ao século XIX. Relato extenso, evoca as circunstâncias sociais de uma dada época focando a problemática das forças sociais. Com uma função essencialmente crítica, destaca-se pelo grande número de figuras, acções múltiplas e acumulação de quadros sincrónicos[122]. Por seu lado, a novela de costumes caracteriza-se pela evocação de um tempo contemporâneo ao da escrita com o objectivo de descrever o

---

[120] Como afirma Alessandro Manzoni na sua obra sobre o romance histórico, "L'assunto dell'epopea […] è di rappresentare un grande e illustre avvenimento, inventandone in gran parte le cagioni, i mezzi, gli ostacoli, i modi, le circostanze; per produrre così un dilleto d'una specie più viva, e un'ammirazione d'un grado più elevato di quello che possa mai fare la semplice e sincera narrazione storica dell'avvenimento medesimo." (*Op.cit.*, p.9.) Palavras próximas das de Tasso em *Discorso dell'Arte Poetica*, que chega mesmo a citar em capítulo posterior, acerca da relação entre os ofícios de poeta épico e de historiador: "Lasci il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri nella loro verità, o nulla o poco alterata, muti poi, se così gli pare, I mezzi e le circostanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostre in somma più artificioso poeta, che verace storico." O que se pede da epopeia, a grandiloquência, a magestade de forma e assunto, faz até, como afirma Manzoni, com que na época moderna só os poetas mais valorosos, e corajosos, se aventurem em tal tarefa: "S'è fatto del poema epico un'opera sovrumana […] che uno se proponga di scrivere un poema epico, proprio un poema epico, nella stretta significazione del termine, è una cosa che non si crede subito. Pare quasi la promessa d'un miracolo[…]." (*Ibidem*, p.16)

[121] Na realidade, para o autor de *I Promessi Sposi*, no romance histórico não se verifica "quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente verosimile." (*Ibidem*, p.23.) Esta diferença essencial, impede, segundo o autor, que se confundam estes géneros ligados apenas pela temática histórica.

[122] V. a propósito Kurt Spang, op.*cit.*, p.54.

ambiente social, cultural e político, sublinhando hábitos, costumes e valores, e procedendo, não raras vezes, a uma análise crítica do presente.

A História como Força Definidora

O problema fundamental que se coloca em relação ao estudo do romance histórico é o dos diferentes papéis que a História pode desempenhar na estrutura dos romances, ou seja, de que forma entra tematicamente na literatura, assumindo-se que pode ter diferentes significados em obras diversas, como afirma Harry Shaw[123], ser razão, motivo, origem, pretexto, matéria ou cenário, radicando-se, precisamente, nos diferentes significados que toma, a forma como o leitor recebe o romance e o entende.

Para o autor, todavia, a ficção histórica depende sobretudo das "formal techniques and cultural assumptions of the main traditions of the novel", para não cair em extremos sempre prejudiciais[124], já que, como afirma, também, e repetidamente, Kurt Spang, "histórico" é adjectivo de romance e não o contrário, obedecendo o romance histórico aos ditames formais da novela.

Caracterizar o romance histórico a partir da presença activa de um conceito de história como força definidora não está em contradição com este facto, considerando Harry Shaw que só a partir de uma visão englobante se pode, de seguida, procurar uma forma de compreensão que permita, porventura, descobrir sentidos, valores e sentimentos não acessíveis numa primeira leitura.

Semelhantes são as propostas de teóricos como Umberto Eco ou Kurt Spang, apesar das conclusões diversas que apresentam, baseadas num posicionamento que, face à multiplicidade de visões da história e o seu aproveitamento no romance histórico do século XIX, não julga a parte histórica do romance apenas pela sua contribuição à verosimilhança final do conjunto, mas o seu possível carácter

---

[123] Cf. *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p.22.

[124] Estruturalmente, para estes autores, não existem diferenças entre um outro qualquer tipo de romance e o romance histórico, comungando todos do substantivo "romance", apesar de existirem, como vimos, características únicas que permitem distinguir o romance histórico como modo distinto e estatutariamente diverso. Nesta linha, defende o autor que a preocupação essencial deve ser a de não afastamento em relação à ideia de que o romance histórico segue as pressuposições estéticas e culturais do romance, por isso "the most useful way to group historical novels historically is in terms of coherent movements of the novel as a whole, and of the aesthetic and cultural presuppositions that underlie them."(*Ibidem*, p.23)

estruturante, ou, como frisa María de las Nieves Muñiz Muñiz, na análise do romance histórico há que, justamente, analisar a função estrutural que a história desempenha em relação à trama novelesca[125].

Será, então, indispensável, partindo da ideia da autora de que a história não interessa como referente da narração, senão enquanto filosofia da história do ponto de vista de três problemas fundamentais para a estrutura de qualquer relato romanesco que tenha como objectivo a reprodução da realidade – "a) la idea del tiempo y de causalidade, b) la relación entre lo público y lo privado, c) el concepto de libertad y de necesidad históricas"[126] –, estabelecer como a história se incorpora nos mundos de ficção criados pelo romancista.

Umberto Eco propõe a distinção entre três formas de aproximação literária ao passado histórico: o "romance" inglês, do romance gótico ao ciclo bretão das histórias de Tolkien, a novela de capa e espada, como as obras de Dumas, e o romance histórico. O primeiro tipo acolhe o passado simplesmente como forma de permitir o voo da fantasia ("Il passato come scenografia, pretesto, costruzione favolistica, per dare libero sfogo alla immaginazione"), enquanto a novela de capa e espada inventa personagens e feitos que coloca num cenário histórico e "sceglie un passato 'reale' e riconoscibile, e per renderlo riconoscibile lo popola di personaggi già registrati dall'enciclopedia (Richelieu, Mazarino) ai quali fa compiere alcune azioni che l'enciclopedia non registra (aver incontrato Milady, aver avuto contatti con un certo Bonacieux) ma da cui l'enciclopedia non viene contraddetta."). Por sua vez, o romance histórico apresenta personagens ficcionais que se comportam como o fariam personagens reais da época e fazem compreender a história como nenhum livro de história o faz[127].

Eco não fornece uma proposta suficiente, nem teria sido essa a sua intenção, no que toca às várias facetas que pode tomar a história, tematicamente falando, no interior da narrativa de teor histórico, apresentando uma distinção que se afigura, no entanto, válida para diferenciar romance histórico de romance que usa a história como

---

[125] Marìa de las Nieves Muniz Muniz, *La Novela Histórica Italiana. Evolución de una Estructura Narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980, p.19, *apud* C. M. Induraìn, *op.cit*, p.37.
[126] *Ibidem*, p.37.
[127] "Quello che I personnagi fanno serve a far capire meglio la storia, ciò che è avvenuto. Vicende I personaggi sono inventati, eppure ci dicono sull'Italia dell'epoca cose che I libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza." ("Postille a *Il Nome della Rosa*", *in: Il Nome Della Rosa*, Milano, Bompiani, 1996, pp.531-532)

cenário fantástico, distinguindo o romance antes e depois de Scott, no qual a história conquista o papel de sujeito, e o romance posterior.

Para ultrapassar a vastidão de critérios e de tipos que causaria dificuldades à compreensão do romance histórico, Kurt Spang propõe dois tipos principais baseados em diferentes concepções de história, o que designa por diversas plasmações literárias de dois modos de historiar – romance histórico ilusionista, que teria nascido com a autarquia da história e da literatura desenvolvida com a ideologia romântica e com o pensamento positivista, e romance histórico anti-ilusionista[128]. A diferença entre os dois tipos corresponderia à diferença entre uma forma 'clássica', próxima do molde scottiano, e a proposta 'mais inovadora' dos romancistas a partir do final do século XIX.

O narrador do romance histórico ilusionista caracterizar-se-ia pela capacidade interlocutiva com a história e pela imitação dos procedimentos do historiógrafo documentalista e objectivista ao fundamentar a autoridade literária em documentos históricos e em provas irrefutáveis, fazendo viver os acontecimentos históricos na crença na possibilidade de redescobrir o passado através da evocação de lugares, de feitos, da reconstrução da mentalidade e costumes da época e do contraste com o sentir da época presente. Criação e recepção basear-se-iam e visariam, assim, uma espécie de reelaboração e reaquisição do saber histórico.

Comprometido com a história, porque garante da veracidade do que é dito, não-distanciado, implicado, este tipo de narrador é omnisciente – vê "desde cima" o passado – e apresenta uma tendência marcada para apresentar os acontecimentos como uma totalidade significativa e representativa.[129] Para além disso, o romance ilusionista, de acordo com a ideologia romântica, exaltaria o 'eu' e as suas relações

---

[128] Os termos 'ilusionista' e anti-ilusionista' retira-os o autor directamente da dramaturgia: o primeiro referente ao teatro aristotélico, teatro cujo interesse é criar a ilusão de autenticidade, hipnotizando o leitor a ponto de o implicar na problemática da obra e das personagens, o segundo é decalcado directamente do teatro anti-ilusionista, que insiste constantemente no carácter fictício do drama e da representação, despertando os leitores de uma possível perda de consciência da diferença entre o real e o ficcional.

[129] "Sendo la historia, en este modo de novelar, un todo autónomo, el relato de la novela histórica la presenta como una totalidad continua, unida a una visión 'desde arriba'; se crea la ilusión de un bloque inmutable.[…] La tendencia a presentar los acontecimientos como totalidad significativa y representativa es común a la historiografía y a todas las novelas históricas. Afirma Carlos Rojas al final de su novela *Azaña:* 'Creo firmemente que tanto la historia como la novela tienden a abarcar la experiencia humana total, si bien aquélla lo hace de forma analítica y ésta de modo sintético.' " (*Op.cit.*, pp.67-68)

com a realidade, considerando-se o indivíduo, o ser único, o motor da História e das histórias.

Devido a esta posição, verifica-se um acentuar dos aspectos individuais, em detrimento do colectivo, das instituições ou dos sistemas até aí tidas como os responsáveis pelo curso da história e pelas mudanças sociais, sendo o homem considerado o seu verdadeiro estímulo e causa, o sujeito principal do devir histórico, optando-se por um caminho de particularização e psicologização que promovia as figuras como indivíduos, indagando-se a sua psicologia e motivações[130].

Ao leitor, segundo Kurt Spang, não é exigido esforço de identificação ou interrelação, já que é transportado para um mundo dominado pela ilusão, permitida pelo uso preferencial de recursos descritivos e miméticos que passariam pelas descrições minuciosas de figuras, espaços e acontecimentos, tornando o mundo descrito familiar ao leitor, o qual se esquece facilmente de si mesmo, vivendo a história, revivendo-a, readquirindo-a de "dentro".

A novela anti-ilusionista corresponde, para Kurt Spang, à novela que se cultivaria desde finais do século XIX até à actualidade, momento em que o historiador considera a história contingente, obrigando o romancista a cumprir tarefas como a de seleccionar, ordenar e interpretar acontecimentos desconexos. A consciência do hiato entre história e ficção provoca a existência no romance histórico de dois objectivos autónomos: "crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia. Esta doble función no se oculta ante los receptores como ocurre en la novela ilusionista […] se abandona la pseudosubjectividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales."[131]

O narrador, observador distanciado e não implicado, tenta evitar que se produza no leitor a ilusão da autenticidade e totalidade, despertando-o através da reflexão metalinguística e metahistórica, que invadem a narração e evitam a sensação de continuidade do narrado, fazendo-o perceber que tem em mãos um texto com carácter de artefacto.

A história narrada deixa de ser um fluido contínuo e autónomo para seguir uma via de coesão "intencionalmente precaria", com apresentação de histórias plurais, num "puzzle" que o leitor tem de resolver. Se no romance ilusionista tudo se

[130] *Ibidem*, p.68.
[131] *Op.cit.*, p.70.

soluciona, tudo é coerente e lógico, no romance anti-ilusionista o narrador apresenta as incongruências da História, admitindo-se incapaz de as explicar. Além disso, seguindo as novas concepções da ciência histórica, o romance desindividualiza-se, porque a história é fruto das massas, do povo, de grupos determinantes e não de um indivíduo.

O autor reconhece, todavia, que os esquemas basilares que traça não são estanques, nem nenhum romance histórico corresponde plenamente a um dos esquemas fornecidos, já que cada texto é um caso único e os autores aproveitam recursos quer de um quer do outro esquema: "La atribución a uno o otro es una cuestión de proporción."[132]

Joseph Turner propõe uma tipologia igualmente interessante, distinguindo "documented historical novel", "disguised historical novel" e "invented historical novel" a partir da relação entre verdade histórica e grau de invenção. Se no primeiro tipo se apresentam personagens históricas verdadeiras e uma série de factos documentados, no segundo tipo, misturam-se recriação baseada na verdade histórica e invenção, enquanto na "invented historical novel" a invenção ganha o primeiro plano e o narrador apresenta-se como historiador, fingindo que é realidade o que, de facto, não é[133].

Por muito válidas que sejam as reflexões destes autores, fica por fazer um elenco das formas de como a história entra na narração e qual o papel que desempenha no universo dos romances, tendo em conta que a história pode actuar como verdadeira força definidora no interior da narrativa histórica.

Carlos Mata Induraín, que considera insuficientes e imprecisas propostas como a de Juan Ignacio Ferreras baseadas na diferença do momento histórico escolhido para a diferenciação dos romance históricos (longe no tempo, que corresponderia a um romance de tipo arqueológico, geração dos avós e actualidade histórica ou muito presente), procede a dois tipos diversos de diferenciação que, ainda que distintos, convivem e não se excluem entre si.

Um deles baseia-se na questão da funcionalidade, considerando que a história pode ter na narrativa de ficção um carácter exemplar, conjunto de ensinamentos do passado e de experiência acumulada, ser forma de "escapismo" e evasão, ou ainda ser

---

[132] *Ibidem*, p.72.
[133] V. Joseph Turner, "The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology", *in: Genre*, XII, University of Oklahoma Press, 1979.

assumida como compromisso, via de um processo de politização quer no sentido liberal, quer no conservador. O seu ponto de referência é, assim, o objectivo do autor, isto é, a distinção é colocada nos termos dos propósitos deste ao usar determinado material histórico.

Segundo o crítico, pode ainda proceder-se a uma outra avaliação, colocando a tónica no leitor, reconhecendo-se, desta forma, que a função do material histórico num texto tem funções tão diversas quanto o número e qualidade de diversos leitores e quantos os vários níveis de leitura e necessidades do receptor[134]. Um romance histórico como *Salammbô*, de Flaubert, exemplica o autor, poderia, desta forma, ser lido como romance de aventuras, como romance erudito ou como romance psicológico de introspecção, ou poderia ainda ser recebido como o conjunto dos três tipos. Deste facto, mostram-se conscientes os próprios autores, constatando que as suas palavras podem ser entendidas de diversas formas, consoante as necessidades e expectativas dos seus múltiplos leitores[135].

Em relação ao que se pode considerar vocação do material histórico dentro do romance, distinguem-se nas palavras de Carlos Mata Iduraín cinco tipos: história como carácter exemplar; material histórico usado como forma de "escapismo" e evasão para um outro lugar e um outro tempo[136]; história como pano de fundo de

---

[134] A forma como os dados da história e da memória se incorporam nos mundos de ficção criados depende não somente do narrador que escolhe, selecciona e menciona determinados dados, conscientemente, mas também do leitor que individua, reconhece e compreende esses dados e a intenção da escolha, e reformula-os consoante as suas predisposições individuais e culturais. (V. Gian Paolo Caprettini, *Semiologia del Racconto*, Roma, Laterza, 1997, p.165) As intenções do romancista e do leitor podem coincidir, mas podem também divergir, e mesmo, consoante as épocas, o que é visto como romance histórico pode deixar de o ser e aquele que nasce sem essa intenção pode vir a ser considerado como tal.

Como sublinha Carlos Mata Induraín, "hay novelas que nacen con la voluntad de ser históricas; pero existen otras originariamente no históricas a las que el tiempo o las circunstancias las pueden convertir en históricas." (*Op.cit.*, p.46) Veja-se o caso de *O Arco de Sant'Ana* de Almeida Garrett, romance histórico, vê negada esta designação pelo próprio autor. Tenha-se, igualmente, em mente o caso das crónicas medievais, nas quais a reescrita do passado, subordinada a critérios de veracidade, fidelidade e imparcialidade, mas tendo como objectivo maior a legitimação e engrandecimento da honra do reino e dos seus habitantes, é vista hoje como forma de mitificação das origens.

[135] Pinheiro Chagas (1842-1895), em *A Conspiração de Pernambuco* (1870), mostra-se ciente das escolhas que o leitor faz ao longo do percurso da obra que escreveu, ao dirigir-se aos seus destinatários nos seguintes termos: "O leitor, que n'um livro d'este genero procura apenas peripecias e aventuras, póde saltar os tres primeiros capitulos, e entrar immediatamente em pleno enredo." (Lisboa, Livraria Editora, s.d.) Um conselho que é também uma advertência e garantia de que este tipo de destinatário não desiste da leitura enfadado com os pormenores científicos. Para os outros leitores, aqueles interessados pelos eventos e explicações históricas, reserva o autor um conjunto de informações fundamentadas que servem de cenário histórico à narração.

[136] "el cultivo de la novela histórica puede responder a una situación vital del novelista que, cansado de su propio tiempo, que le parece prosaico o insuficiente, decide buscar un refugio artificial en la

aventuras ou idílios românticos, tendo o romancista o objectivo expresso de *delectare*; reconstrução de grandes quadros históricos, por vezes com acentuado teor épico, destacando-se o valor histórico-arqueológico; matéria histórica como compromisso com determinados ideais políticos, como instrumento de luta ou como veículo do sentir nacionalista[137].

Harry Shaw apresenta, igualmente, um estudo fundamental para esta questão, apoiando-se teoricamente em bases sólidas e, principalmente, na análise de um vasto *corpus* textual. A proposta que constrói baseia-se, no entanto, quase exclusivamente nos romances de Walter Scott, fruto de uma realidade diversa de produção e recepção da realidade brasileira que directamente interessa ao presente estudo. Apesar disso, a sua reflexão teórica é incontornável e fundamental, como conjunto de considerações válidas e basilares para o estudo do romance histórico, tendo sido inclusivamente usada por Maria de Fátima Marinho como base de conceitos operatórios que lhe permitem a aproximação a uma caracterização do romance histórico tradicional português.

O autor considera que se podem definir três conceitos de história que actuam como presença activa e definidora no romance histórico: a história como um "écran" ideológico no qual as preocupações do presente podem ser projectadas para clarificação e solução ou para serem delas uma expressão mascarada, considerando desta forma "history as pastoral"; a história (colorida e dramática) como fonte de energia dramática que dá vida a uma história ficcional ("history as a source of drama"), produzindo efeitos, por vezes, melodramáticos e insubstanciais, mas,

---

rememoración de épocas remotas o trata de encontrar en el pasado un sentido a su existencia actual", (*Op.cit.*, p.30)

[137] "La novela histórica puede convertirse también en un magnífico vehículo del sentir nacionalista, como sucedió frecuentemente en el pasado siglo, con la exaltación romántica del pasado nacional; de hecho, fue en Bélgica, hacia 1830, donde se acuño la frase: 'La novela histórica es una necesidad de un pueblo libre'."(*Ibidem*, p.32) Referindo-se ao caso do romance histórico espanhol, observa que, na generalidade, existe uma visível falta de rigor histórico que evidencia o objectivo dos romancistas em manter o interesse do leitor mais do que ser fiel à verdade histórica ("La infidelidad histórica no es un defecto, sino un carácter constitutivo del género; e indica que 'no hay novela histórica de alguna importancia a la que no se hayan reprochado fallas eruditas, pero ello es así porque al autor le resulta imposible situarse completamente en el pasado, porque no puede abandonar su perspectiva actual", *ibidem*, p.41). De facto, um mínimo de fidelidade histórica é o necessário para ambientar de "forma verosímil los sucesos inventados por la imaginación del novelista. Ese respeto necesario a la verdad histórica exige del novelista un esfuerzo de documentación más o menos minucioso (…) Pero después de llevar a cabo su tarea documentadora, el novelista debe esforzarse por difuminar y aligerar esa carga erudita que embarazaría el normal desarollo de la novela" (*Ibidem*, p.39) Por isso, afirma o autor que "En la novela romántica, la verdad novelesca triunfa siempre sobre la verdad histórica." (*Ibidem*, p.40)

também, catárticos; e, finalmente, a história como reflexão sobre eventos passados, constituindo, assim, o sujeito central da diegese.

A história é, desta forma, concebida como sujeito de formas variadas, diferenciadas, mas que não se excluem entre si[138], dependendo dos propósitos do autor a predominância do uso de um conceito sobre outro: projectar e consolidar valores presentes através de uma consciente visão social cujo foco se concentra mais no presente e futuro que no passado e que segue o pressuposto de que a história passada elucida o presente[139]; viver e divertir-se com uma série de aventuras dramáticas ambientadas num passado excitante[140]; exprimir diversas visões e concepções da própria História. Para além desta proposta, Harry Shaw faz ainda uma outra distinção tendo como elemento diferenciador o tipo de herói: romance conjuntivo, quando o herói vê o seu destino confundido com a História, e romance disjuntivo, quando a sua vida segue um caminho independente da conjuntura histórica[141].

Sendo válida a proposta dos vários conceitos de história como força definidora de Harry Shaw para a maioria dos romances históricos, há, no entanto, que encontrar

---

[138] Os diferentes usos da história podem coexistir na mesma obra, dependendo, segundo o autor "the sense we make of a historical novel, or of any character or scene within it, depends upon our conception of its purpose." "We will have very different notions about the meaning of a *Waverley* hero and the novel he inhabits, for instance, depending on whether we believe that his primary purpose is to project and consolidate present-day values, or to go through a series of dramatic adventures, or to act as an instrument through which Scott expresses a view of history. Though all of these uses of history may coexist in a work, they are likely at any given moment to fall into a hierarchy in which one of them predominates, and adequate interpretation depends upon recognizing this hierarchy."(*Op.cit.*, p.52)

Considerando o conto de Bernardo Guimarães "A Cabeça de Tiradentes", de *História e Tradições da Província de Minas Gerais*, que começa, ironicamente, pela ideia da leitura como desenfado de senhoras cansadas das noites frias de inverno ("Quereis, minhas senhoras, que eu vos conte uma história para disfarçar o enfado destas longas e frigidíssimas noites de Maio?"), para, depois, cruzar esta concepção com a do tratamento de um capítulo importante da história brasileira que ilumina o tempo presente, pode considerar-se que a história, neste conto, não é desenfado de senhoras, mas sujeito de reflexão, num processo irónico que joga com vários conceitos de história como força definidora.

[139] Lidia Garbin considera, por exemplo, que o romance histórico de Mary Shelley expressa as preocupações presentes com a situação que vive a sociedade de então: "Being from 'here and now', historical fiction became the means through which Mary Shelley could express her political anxiety[…]", "*The Fortunes of Perkin Warbeck*: Walter Scott in the Writings of Mary Shelley.", *in: Romanticism on the Net*,6, May 1997.

[140] Maria de Fátima Marinho, na obra já citada, considera a propósito do romance histórico português: "Grosso modo, poderemos dizer que no século XIX, é a fábula (a invenção) que se destaca, permanecendo a História numa espécie de cenário a que se faz apelo para criar a indispensável cor local que, minimamente, pode justificar a actuação de determinada personagem." (*O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.47)

[141] Cf. Harry Shaw, *op.cit.*, pp.154-155. Nos capítulos "The Hero as Instrument" e "The Hero as Subject" encontram-se reflexões valiosas para a diferenciação e caracterização dos dois tipos de protagonistas.

um outro conceito que explique a forma como a História entra em textos como *Iracema* e *O Guarani*, peculiares em relação à maior parte dos romances históricos produzidos na Inglaterra e, mesmo, no Brasil no século XIX, já que nesses romances a história reveste-se de um carácter mítico aproximado ao da épica histórica, mas também, no caso de I, de um carácter lendário que, segundo Kurt Spang, como foi anteriormente referido, é o género mais afastado da história, o que exigiria uma ulterior categoria distintiva baseada no conceito de história como objecto de criação mítica no interior do romance histórico das origens, conceito que será posteriormente clarificado no capítulo referente ao romance histórico indianista.

História, Memória, Mito e Imaginário

Há que considerar quatro conceitos que se interligam para poder avançar com a ideia do uso da história como passo fundamental para a criação do mito através do discurso narrativo, história como conjunto de mitos, história como mitificação do passado: memória, mito, discurso e história. A estes quatro conceitos deve-se, sem dúvida, juntar a ideia de imaginário, entendido como conjunto de representações mentais que pertencem de igual forma a um indivíduo, a uma sociedade, a uma época.

Como considera Lidia De Federicis, o imaginário está ligado à actividade da mente, mas, não é, no entanto, sinónimo de invenção, ilusão ou irrealidade, já que nasce do concreto, tendo uma realidade tanto no plano cultural como no psicológico[142]. O imaginário produz efeitos práticos nas obras artísticas, que, por sua vez, o alimentam constantemente. Diferente de ideologia e mentalidade, porque não encontra a sua substância nas relações económicas, políticas e de norma social, baseia-se na experiência vivida, nas figurações que nascem nos confins entre consciente e inconsciente e que exprimem desejos latentes, medos, sonhos, pulsões profundas transpostas em formas simbólicas, às vezes fantásticas, às vezes míticas[143].

---

[142] Philippe Malrieu, em *A Construção do Imaginário*, a propósito do individual e do colectivo no contexto do mito, enumera algumas características do imaginário, tal como sugeridas pela psicologia histórica: "1º o estabelecimento de uma correspondência entre dois domínios; 2º uma actividade de controlo e de regulação dessa rede de correspondências, controlo esse efectivado pelo grupo e pelas suas crenças; 3º uma motivação individual, feita mais de emoções do que de sentimentos, sempre um pouco eivada de motivações sociais, e que encontra nas crenças do grupo a forma e o conteúdo das suas analogias; 4º a eventual racionalização na lenda desta transferência analógica. Esta série de actividades é marcada por um carácter individual e social indissolúvel." (Lisboa, Instituto Piaget, 1996, p.56)

[143] Cf. *op.cit.*, *p*p.13-14.

O imaginário, nas palavras Philippe Malrieu, surge como expressão afectiva da correspondência entre a natureza e a sociedade e "mito – a lenda – bem como todo o sistema de relações descobertas entre os corpos social e natural funcionam como garantia de cada transferência individual, de cada imagem, tal como cada transferência, cada imagem vem reforçar o sistema a partir do momento em que são propostas ao grupo por um dos seus membros. Assim, ao inscrever-se numa construção colectiva, a criação individual de imagens afigura-se indispensável à persistência daquela."[144] O mito colectivo, entendido sob esta perspectiva, não se impõe como uma realidade acabada, sendo a criação individual, com as suas emoções e invenções, indispensável para consolidar, alimentar e recriar incessantemente o mito.

O conceito de mito, concebido no interior de um determinado imaginário, encontra-se, inevitavelmente, ligado à ideia de memória. Ideia de memória colectiva e individual, propriedade de conservação de certas informações, mas também de actualização de impressões, de dados de um passado, que o sujeito ou grupo representam como passado[145].

Tanto a memória individual, como a memória colectiva, histórica e social, dependem de um processo de aprendizagem e da ordenação e releitura de vestígios. Como afirma Jacques Le Goff, as concepções recentes da memória põem a tónica nos aspectos de "estruturação, nas actividades de auto-organização. Os fenómenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem "na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui."[146]

O autor cita Pierre Janet para explicar que a organização narrativa é o acto mnemónico fundamental, caracterizando-se antes de mais pela sua "função social", "comunicação a outrem de uma informação na ausência do acontecimento ou objecto que constitui o seu motivo."[147] Narrar corresponderia, desta forma, a dar a conhecer,

---

[144] Philippe Malrieu,*op.cit.*, p.58.

[145] As sociedades podem, como salienta Jan Assman, assumir diversas posições face ao passado: confiar o "hoje" ao passado, "vivendo o dia" como a filosofia expressa por Cícero, votando o passado ao desaparecimento e esquecimento; concentrar esforços para regular o "hoje" com a duração, organizando um projecto a pensar na eternidade; colocar o "ontem" diante dos olhos, recordá-lo. (Cf. *La Memoria Culturale – Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, (1992) 1997, p.8)

[146]"Memória", *in: Enciclopédia Einaudi, Memória-História*, Vol.1, dir. Ruggiero Romano, Lisboa, INCM, 1984, p.12.

[147] *Ibidem*, p.12.

fixar na memória dos outros, contemporâneos do narrador e leitores futuros, factos do passado e do presente que se ignoram ou que se querem reavivar.

O enredo da memória individual e colectiva, afirma Umberto Eco, *alarga* a nossa vida, faz resplandecer uma promessa de imortalidade – se o passado perdura no presente, é provável que o meu presente perdure no passado de um futuro, por isso, ser um animal histórico é para o homem fazer contas com a sua própria morte. Além disso, só pela confiança num discurso histórico, memorialístico, se transcende a própria identidade individual, reconhecendo a pertença a um povo, a uma tradição, a uma minoria reprimida, a um grupo, caracterizado, precisamente, por um determinado passado. O comportamento humano, "como somos" e "como olhamos o mundo", depende do relato da nossa história, já que nada vive no presente imediato[148], mantendo os acontecimentos presentes um vínculo de união, através da memória pessoal e colectiva, com o passado, à luz do qual o homem compreende e interage no presente.

Gian Paolo Caprettini, reporta-se à origem grega de 'recordar' para explicitar esta ideia – "mimnésko", mencionar, e "mnáomai", recordar, correspondem a duas direcções metafóricas da memória indicadas por Harald Weinrich[149]. A primeira relaciona-se com a imagem do bloco da tábua de cera ("metafore della tavoletta di cera") na qual se imprimem os dados da memória (significação com que aparece em *Teeteto* de Platão) e a segunda com a ideia de armazém ("metafore del magazzino") que contém tábuas de cera (significação que toma em *Filebo* de Platão e na qual se baseia a teoria da memória de Santo Agostinho – memória concebida como *aula, receptaculum, praetorium, thesaurus, penetrale, cella, spatium, sinus animi*[150]). As duas significações correspondem a duas actividades, uma linguística, que tem como mediação a palavra e que escolhe dados memoriais de um repertório e os nomeia, e uma actividade de individuação, mais espacial e icónica que linguística, dos dados de informação já elencados[151].

---

[148] Cf. "Prólogo", *in: El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (1987), pp.13-14.
[149] *Op.cit.*, p.165.
[150] V. Harald Weinrich, *Metafora e Menzogna: La Serenitá Dell'Arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp.43-44.
[151] Cf. Harald Weinrich,*op.cit.*, pp.43-48. Afirma o autor: "Le metafore che incontriamo nei testi si possono raggrupare, con sorprendente omogeneità, intorno ad uno di questi due centri di metafore, formando due campi metaforici la cui consistenza fa supporre che abbiano il valore di strutture mentali, per le teorie della memoria. I singoli scrittori si distinguono per i tratti fondamentali del loro pensiero, preferendo l'uno o l'altro campo metaforico come modello mentale.", p.43.

'Recordar-se', escolher no armazém, precede 'mencionar', procedimento através do qual "rendiamo conto, mediante l'applicazione di un codice di rappresentazione, dell'azione di trasferimento dalla memoria alla emissione significativa."[152] 'Recordar' e 'mencionar' são duas operações específicas, distintas, mas igualmente necessárias, já que uma procede à constituição de um "data base" memorial, para alimentar e gerir, e a outra individua, recolhe e mostra dados, apresentando-os através da linguagem[153].

Jan Assman acrescenta ao conceito de "memória" o de "memória cultural" destacando três conceitos essenciais para o seu estudo[154]: "recordação", referência ao passado; "identidade", imaginação política; "perpetuação cultural", o constituir-se das tradições. Cada cultura desenvolveria, segundo o autor, o que se poderia designar por "estrutura conectiva", que agiria através da instituição de conexões e vínculos entre dois diversos tipos de dimensões, a social e a temporal, ligando os homens ao criar um "universo simbólico" (recuperando o conceito de Berger e Luckmann), um espaço comum de experiências, de expectativas e de acções devido à sua força vinculante[155].

Segundo Assman, a "memória cultural", que tem a ver com uma das dimensões externas da memória humana e que vai para além do conceito de "tradição", autoreguladora, dado o carácter livre e sem força vinculante dos conteúdos, e dependente de condições sociais e culturais exteriores, liga-se ao facto de as sociedades criarem uma imagem mental de si próprias e perpetuarem a sua identidade através das gerações, que desenvolvem, justamente, uma "cultura da recordação"[156], sendo interessante analisar como as sociedades se recordam a si próprias e como na recordação se imaginam.

---

[152] Gian Paolo Caprettini, *op.cit.*, p.161.
[153] Cf. *ibidem*, p.162.
[154] O autor distingue quatro âmbitos da dimensão externa da memória: mimética (comportamento e imitação); das coisas (objectos); comunicativa (linguagem e comunicação); cultural. Esta última prende-se com a transmissão do sentido, constituindo um espaço no qual todos os três âmbitos se encontram. Quando uma prática mimética se assume como rito ultrapassa-se a memória mimética, na medida em que os ritos representam uma forma de transmissão e de actualização de sentido cultural, verificando-se o mesmo para os objectos quando têm o sentido de símbolos, ícones ou representações. A memória cultural alimenta a tradição e a comunicação, mas não se resolve nestes, explicando-se, assim, as rupturas, os conflitos, as inovações, as restaurações e as revoluções.(*Op.cit.*, pp.XV-XVIII)
[155] Cf.*ibidem*, p.XII.
[156] Quando a "cultura da recordação" – que se afasta da arte da memória como a concebeu Cícero, a *ars memoriae*, na medida em que não concerne o singular, a educação da capacidade individual, mas sim o grupo, a prossecução de um dever de obrigação social – coloca como questão central o que o grupo não deve esquecer para manter a sua identidade e autoconsciência, segundo o autor, pode-se falar de "comunidade da memória".

Leroi-Gourhan considera três tipos de memória: específica, étnica e artificial. A específica corresponde ao comportamento animal, a étnica à reprodução de comportamentos nas sociedades humanas e a artificial ao tipo de memória que usa meios artificiais de fixação. Segundo este autor, a história da memória colectiva pode dividir-se em cinco períodos, o "da transmissão oral, o da transmissão escrita por tábuas e índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação electrónica."[157]

A memória histórica de uma sociedade com escrita difere da de uma sociedade sem escrita, cuja cristalização da memória colectiva dos povos se dá oralmente e cujo objecto principal são os mitos de origem, ligação de todos os membros do grupo ao momento do seu nascimento. Escreve Jacques Le Goff a este propósito: " O primeiro domínio onde se cristaliza a memória colectiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem."[158]

O estudo dos Nupe da Nigéria permitiu a Nadel distinguir dois tipos de história, a história 'objectiva', série de factos que se descrevem e estabelecem segundo critérios 'objectivos' universais, e a história 'ideológica', "que descreve e ordena factos de acordo com certas tradições estabelecidas."[159] Para Le Goff, esta segunda história corresponde à memória colectiva, "que tende a fundir história e mito. E esta 'história ideológica' vira-se de preferência para os 'primórdios do reino' (…). A história dos inícios torna-se assim, para retomar uma expressão de Malinowsky, um 'cantar mítico'da tradição."[160]

Verifica-se, deste modo, uma polarização da memória colectiva em torno dos tempos das origens e do herói mítico[161], e é essa polarização que funda a identidade do grupo, fazendo radicar os indivíduos num passado comum, num herói do qual são descendentes, de cuja bravura e qualidades excepcionais são defensores e seguidores. Perante o mito das próprias origens, o racional e objectivo transforma-se em irracional

---

[157] *O Gesto e a Palavra, Memória e Ritmos*, Vol. 2, Lisboa, Edições 70, (1964)1981, p.59.
[158] "Memória", *in: Enciclopédia Einaudi, Memória-História*, Vol.1, dir. Ruggiero Romano, Lisboa, INCM, 1984, p.14.
[159] S.F. Nadel, *A Black Byzantium. The Kingdom of the Nupe in Nigeria*, London, Oxford University Press, 1969, p. *apud* Jacques Le Goff, *ibidem*, p.14.
[160] *Ibidem*, p.14.
[161] Cf. Jacques Le Goff, *ibidem*, p.15.

e emotivo, porque nascido das preocupações mais profundas do homem, encontrando eco na sua necessidade afectiva de pertença e de diferença[162].

A escrita corresponde ao momento do registo, da marcação e da fixação, através de outros meios que não a memória do homem. A importância dada, a determinada altura da história, à narração escrita dos feitos e factos passados prende-se com a consciência da importância da permanência da escrita por oposição à precariedade da memória humana, ao esquecimento[163]. Como a história e os seus mitos se revestem de um valor fundamental para a conquista do passado colectivo de um dado grupo-nação, os homens sentem necessidade de os gravar para sempre, na pedra, no papiro, no pergaminho, no papel.

A escrita pode ser, desta forma, considerada a exteriorização progressiva da memória. E, como escreve Jacques Le Goff, a "memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades (…)"[164]. Também Assman sublinha a importância do "narrar, contar", a par do aspecto normativo, para o estabelecimento dos fundamentos de pertença ou de identidade que permitem ao singular dizer "nós", já que o que liga os indivíduos a um "nós" é, justamente, a "estrutura conectiva" de um saber e de uma imagem de si em comum baseada por um lado no vínculo de regras e valores comuns, por outro na recordação de um passado comumente partilhado[165].

A História, que se alimenta da memória e a perpetua, alicerça-se na escrita do passado, escreve sobre ele, torna-o vivo no presente para o explicar e construir, assegurando um futuro, a perpetuação do grupo e dos seus valores.

A escrita da história ao longo dos tempos caminhou para uma progressiva e crescente objectividade, até conquistar um teor científico que a pretendia afastar da literatura, mas os mitos, apesar da sua faceta pouco científica e não verificável, no

---

[162] Leroi-Gourhan considera que a "tradição é biologicamente tão indispensável à espécie humana quanto o condicionamento genético […]: a sobrevivência étnica funda-se na rotina, enquanto que o diálogo que vem a estabelecer-se suscita o equilíbrio entre rotina e progresso, simbolizando a rotina o capital necessário à sobrevivência do grupo, enquanto o progresso representa a intervenção das inovações individuais tendo em vista uma sobrevivência melhorada." (*Op.cit.*, p.23)

[163] John of Salisbury em *Policraticus*, no século XII, a propósito da importância do ofício dos cronistas, escreveu: "No one would ever be illuminated by perpetual glory unless he himself or someone else had written. The reputation of the fool and the emperor is the same after a moderate period of time except where the memory of either is prolonged by the beneficience of writers." (ed. and transl. By Cary J. Nederman, Cambridge University Press, 1990, p.3)

[164] *Op.cit.*, p. 46

[165] *Op.cit.*, p.XII.

Romantismo, época que directamente interessa a este estudo, não são descartados, procedendo-se ao seu estudo como valioso contributo para o estabelecimento de uma tradição que se reflecte na história nacional.

Afirma Jacques Le Goff, pensando em Michelet, que estabelece a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia, na tradução de Vico *De antiquissima Italorum sapientia*: "O Romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória."[166] Facto um pouco paradoxal tendo em conta que para a escola histórica positivista o documento é o fundamento do feito histórico, constituindo o diálogo entre este e o historiador a base do trabalho da investigação histórica. Não se pode, no entanto, não considerar a ideia de que, segundo o historiador francês, a história é "une résurrection de la vie intégrale"[167], portanto, espelho dos aspectos essenciais da vida: geografia, povo, criações do espírito, imaginação, coração e pensamento. Nesta "vie intégrale" não podem não encontrar lugar os mitos e as lendas.

Harry Shaw aproxima, precisamente, mito a lenda e a fábula, considerando-o menos 'histórico' do que a lenda e com menor preocupação didáctica do que a fábula. Todavia, as três formas são histórias de imaginação, apelando mais para a emoção do que para a razão. As explicações racionais não são desejadas, preocupando-se o mito em (co-)responder mais às questões colocadas pelo imaginário do que às problemáticas de tipo racional ou científico[168].

Na *Poética* de Aristóteles, o mito, entendido como conjunto e ordenação de eventos da história dramatizada, constitui "o supremo e a alma da tragédia". De facto, na antiguidade grega, o mito não só aparece ligado às primeiras criações literárias, epopeia e tragédia, como também à filosofia e à religião. Isto porque o mito responde a uma necessidade, a uma procura do homem tanto de ordem física, como moral e filosófica ("modelos de conducta, sentido de la vida: orígenes y destino"[169]).

Em *Protágoras*, o sofista que dá nome a este diálogo de Platão pergunta aos seus ouvintes se preferem que exprima as suas ideias através do mito ou através de uma argumentação lógica. O mito é escolhido, porque mais agradável[170].

---

[166] *Op.cit.*, p.37.
[167] *Apud* Michel Échelard, *op.cit.*, p.105.
[168] "Mito", *in: Dicionario de Termos Literários*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p.302.
[169] Demetrio Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.681.
[170] Comenta, a propósito, Harald Weinrich: "Protagora proponendo il suo insegnamento sotto forma di un mito agisce, come lui stesso constata, alla maniera dei vecchi che usano raccontare storie ai giovani.

Definido pelo seu conteúdo (um sujeito de importância excepcional que importa comunicar, dar a conhecer) e pela forma (o estilo narrativo, que, segundo Harald Weinrich, foi destituído no mundo moderno pela linguagem científica, única capaz de tratar temas importantes)[171], o mito, como afirma Lévi-Strauss, conta essencialmente, uma história.

A.J. Greimas, Northron Frye e G. Dumézil procuraram estabelecer analogias entre a estrutura narrativa do mito e as lendas, contos e relatos novelescos e dramáticos. Aceitando semelhanças literárias entre os vários tipos de relato, encontraram também notáveis diferenças, como sintetiza Demetrio Calderón, considerando vários aspectos, entre os quais o facto de que os mitos se podem juntar para formar uma mitologia, enquanto entre os contos só os temas e motivos podem ser objecto de intercâmbio e a concepção de que os mitos criam deuses ou heróis dignos de culto, por contraste com a criação de meros tipos no conto.

Para além disso, os contos apresentam uma existência nómada por povos, línguas e culturas e os mitos podem, por sua vez, cristalizar-se numa tradição de um povo ou cultura determinados, "llegando a convertirse en un 'mito total que cubre la visión que esa sociedad tiene de su propio pasado, de su presente e de su futuro, de sus relaciones con sus dioses y vecinos, de sus tradiciones, de sus deberes sociales y religiosos y de su destino último' (N.Frye,1986) A este mito (N. Frye) lo denomina 'mito de la incumbencia', que tiene como función 'mantener unida a una sociedad'.[172]

A ideia de "mito da incumbência" de Northrop Frye, cuja função principal é a de manter a coesão do grupo, pode ser produtiva tanto para caracterizar as obras da idade média europeia como as crónicas, os romances de cavalaria, os cantares de gesta e os poemas épicos, como todas as obras de carácter mítico que procuram a congregação de um determinado grupo de leitores, povo, unindo-os na vontade comum de manter unido o território/reino/nação à volta de certos mitos, valores e tradições partilhadas por todos.

Anch'egli è vecchio. Da questa scena potremo dedurre una impressione di una determinata funzione della narrazione mitica che, anche se non avrà tutte le charatteristiche di un archetipo, ci potrà servire come punto di riferimento per descrivere una situazione narrativa."(*op.cit.*, p.204) A persistência dos mitos na literatura românica, anglo-saxónica e nórdica da idade média até à contemporaneidade é por demais evidente, podendo considerar-se a relação entre mito e literatura, como sublinha Demetrio Calderón, uma "constante en la historia de la creación literaria popular e culta." (*op.cit.*, p.682)

[171] *Ibidem*, p.206.

[172] *Op.cit.*, pp.681-682.

O próprio processo de reescrita da história que se pode verificar, por exemplo, nas crónicas medievais, construídas por um processo de recomposição feito de acrescentos e elipses, alargamentos e condensações, tem, justamente, esse objectivo: mitificar o passado através da história e da narrativa para legitimar e afirmar um determinado reino[173].

Gabrielle Spiegel, em *Rewriting the Past*, baseando-se em estudos no âmbito da literatura francesa, designou este processo por 'rewriting the past', uma reescrita que usa a mitificação como propósito, fim último aglutinador, ainda que muitas vezes inconsciente[174].

A literatura posterior conhece bem este processo, mitificando personagens, episódios e eventos históricos pela recomposição do passado e servindo-se dessa mitificação para realizar propósitos de consolidação e responder a necessidades colocadas pelo imaginário, alimentando-o[175].

José Ferrater Mora considera o mito como um relato de algo que aconteceu num passado remoto, e quase sempre impreciso, de "grandes feitos heróicos (…) considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do género humano em geral."[176] Segundo o autor, tomado alegoricamente, o relato mítico tem dois aspectos, um fictício e um real. O primeiro consiste no que não aconteceu e o segundo aspecto, o do real, consiste na parte do relato que corresponde à realidade. O mito é, assim, o relato do que poderia ter acontecido se o real coincidisse com o paradigma da realidade.

Os mitos podem não ser verdadeiros no que contam, "mas são verdadeiros noutro sentido: em que contam algo que realmente aconteceu na história, isto é, a crença em mitos. (…) mitos foram considerados como factos históricos: a sua verdade é uma verdade histórica."[177] Por isso, a época moderna não recusa o estudo do mito

---

[173] Max Weber, tendo em consideração o "credo" (imaginário) relativo ao conceito de povo, escreveu que por detrás de todos os contrastes étnicos, existe naturalmente, de formas diversas, a ideia de "povo eleito", já que cada povo que se vê como povo, seja por si, seja em contradição com outros povos, imagina-se como um povo diferente e eleito. (*Economia e Sociedade*, Milano, (1922) 1961, p.400 *apud* Jan Assman, *op.cit.*, p.6) Segundo Assman, é, precisamente, do princípio de eleição que deriva o de recordação.

[174] Cf. *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in the Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993.

[175]Além disso, a relação do leitor com o texto pode conduzir a um processo de transformação de heróis ficcionais em personagens épico-míticas, bastando pensar em Fausto, Dom Quixote ou Robinson Crusoe. (Cf.Demetrio Calderón, *op.cit.*, p.682)

[176]*Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p.265.

[177] *Ibidem*, p.266.

como elemento ilustrativo da história e de certas formas de comunidade humana, sendo a consciência mítica uma das suas formas. De facto, e nesta perspectiva, os mitos são vistos como "supostos culturais" cuja formação obedece a um tipo específico de necessidade: a "necessidade de consciência cultural".

Aspecto essencial do mito é a ligação que estabelece entre o "ontem" e o "hoje", modelando e actualizando de forma contínua as experiências e as imagens de um passado no presente, como recordação geradora de um horizonte de esperanças e de continuidade, memória cultural feita de tradições que identificam o "nós" e o projectam, como escreve Assman[178], tornando possível o futuro de um grupo real e vivo.

[178] "[…] la cultura […] incluendo le immagini e le storie di un altro tempo entro l'orizzonte sempre avanzante del presente, così da generare speranze e ricordo: questo aspetto della cultura è alla base dei racconti mitici e storici." (*Op.cit.*, p.XII)

I.2 O Romance Histórico no Brasil

O nacionalismo romântico, caracterizado pelo orgulho da diferença e pelo sublinhar dos traços, alguns deles constantes quase invariáveis ao longo dos tempos, que identificam um determinado povo e o tornam único, reveste-se no Brasil de um carácter específico considerando que a independência política tinha sido relativamente recente.

A necessidade de construção de uma visão própria do passado, na qual se funda agora a nova corrente teórica do nacionalismo[1], passado este inevitavelmente ligado a um povo até há pouco dominador, ao qual se deve, em grande parte, a origem, e com o qual se tem laços sanguíneos e culturais impossíveis de subestimar, implica dificuldades que não se colocam nos países europeus. Nestes, os diversos nacionalismos servem ou para reforçar o sentimento de solidez nacional de forma a dar-lhe uma maior consistência no presente, despertando no povo a consciência de uma grandeza passada que era imperioso recuperar no presente, caso, por exemplo, de Portugal, ou para unificar e concentrar os sentimentos nacionais de um dado povo que sofrera cisões recentes, caso da Alemanha ou da Itália

O passado do Brasil, de facto, confunde-se com o passado de Portugal, o passado de um povo sob cuja autoridade vivera até há poucos anos, e de cuja máquina administrativa ainda não se tinha, no século XIX, libertado completamente[2]. O

---

[1] Segundo Benedict Anderson, "for the members of what we might call 'second-generation' nationalist movements, those which developed in Europe between about 1815 to 1850, and also for the generation that inherited the independent states of the Americas, it was no longer possible to 'recapture/The first fine careless rapture' of their revolutionary predecessors. […] began the process of reading nationalism *genealogically* – as the expression of an historical tradition of serial continuity." Na Europa, os novos nacionalismos começaram a imaginar-se não como um movimento de rupturas ligado com datas como 1776 e 1789, mas como "'awakening from sleep', a trope wholly foreign to the Americans", olhando para as glórias ancestrais, desviando o olhar do futuro para o passado: "a guaranteed return to an aboriginal essence." (*Imagined Communities*, London-New York, Verso, (1983) 2002, p.194-195)

[2] Ao contrário das recentes nações americanas que tinham obtido a independência, o Brasil não opta pelo republicanismo, como salienta Benedict Anderson: "Nothing confirms [the] 'cultural revolution more than the pervasive *republicanism* of the newly independent communities. Nowhere was any serious attempt made to recreate the dynastic principle in the Americas, except in Brazil: even there, it would probably not have been possible without the immigration in 1808 of the Portuguese dynasty himself […]. (He stayed there for 13 years, and, on returning home, had his son crowned locally as Pedro I of Brazil.)"(*Ibidem*, p.51)

As razões deste carácter excepcional devem-se, segundo José Murilo de Carvalho, por um lado, à falta de estruturas do campo da educação no Brasil que obrigava os estudantes a deslocar-se para Portugal (principalmente para Coimbra) se desejavam obter uma formação ao nível do ensino superior, reservando, assim, os lugares da administração e poder para as elites, por outro a forte participação dos licenciados brasileiros no período colonial na própria máquina administrativa, favorecendo, desta

processo diferenciador de cultura, língua e artes, segundo Afrânio Coutinho, já tinha, no entanto, tido início anteriormente, assistindo o século XIX não ao nascimento da diversidade, mas à sua consciência, apoiada numa crescente produção crítica, não tendo sido a independência política de 1822 a determinar a autonomia[3]. Mas, como indica o autor, o processo de nacionalização ou de procura e afirmação da identidade nacional "não se limitou à literatura, mas a toda a vida brasileira, embora a literatura haja sido um instrumento muito eficaz […]"[4].

Se, como afirma Eduardo Faria Coutinho, as literaturas nacionais são mais do que reflexos de um carácter nacional, mas construções que desempenham um papel relevante no processo elaborativo de uma nação, há que considerar as literaturas como "produtos e constituintes parciais da nação e de seu sentido colectivo de identidade nacional"[5]. Por isso, como argumenta, não se pode dissociar completamente o discurso literário do discurso político, "On the contrary, they were both involved in a common project, that of the constitution of the newly-born nations; hence their preoccupation with the national language and themes, or with all those elements which might be representative"[6].

A Independência do Brasil, que reflectia no mundo da política a vontade e o movimento crescente do meio intelectual de ser independente – através da criação de uma literatura que espelhasse a própria e original realidade, diferenciando-se das

---

forma, não uma ruptura, mas uma situação de continuidade mesmo depois da independência. ("Political Elites and State Building: The Case of Nineteenth-Century Brazil", *in: Comparative Studies in Society and History*, 24:3, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp.378-399.) Também segundo Stuart B. Schwartz o facto de, entre 1575 e o século XVIII, a educação universitária ser realizada em Coimbra reforçou a dependência intelectual em relação à metrópole que só no século XIX diminuiria de intensidade: "Os intelectuais brasileiros moviam-se na órbita da metrópole, […] viam-se a si próprios como fazendo parte de uma tradição mais ampla e inclusiva." (*Da América Portuguesa ao Brasil*, trad. Nuno Mota, Algés, Difel, 2003, pp.250-253)

[3] Cf. Afrânio Coutinho, *O Processo da Descolonização Literária*, Rio de Janeiro, Civilização Europeia, 1983, p.29. Segundo o autor, dados concernentes aos escritores no Brasil – em dicionários biográficos e antologias – escritos antes da independência política, contemporâneos dela ou pouco posteriores comprovam que "não havia da parte de seus autores a menor dúvida quanto à condição brasileira daqueles escritores." Como exemplo, apresenta a obra de Diogo Barbosa (*Biblioteca Lusitana*, 1744-1759), de Loreto Couto (*Desagravos do Brasil*, 1757), de Januário da Cunha Barbosa e Francisco Adolfo Varnhagen (*A Tradição Afortunada*, prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968, p.11).

[4] *Ibidem*, p.29. V. também Afrânio Coutinho, *A Literatura como Factor da Nacionalização Brasileira*, São Paulo, Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, 184, s.d.

[5] "Discurso Literário e Construção da Identidade Nacional: o caso brasileiro", *in: Literatura e Pluralidade Cultural*, coord. Isabel Allegro de Magalhães *et alii*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp.517-518.

[6] "Construction of Latin America's Cultural Identity", *in: The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism*, ed. Maria-Alzira Seixo, John Noyes, Graça Abreu e Isabel Coutinho, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p.203.

produções europeias – juntamente com as teorias do nacionalismo adoptadas pelo movimento romântico, que, como analisa Philipp Löser, reconhecem a nação como "provider of unity" e como forma de assegurar a previsibilidade e estabilidade dentro de um dado grupo[7], material e emocionalmente, impulsionaram o desenvolvimento de uma "tradição afortunada autonomizante", como lhe chamou Afrânio Coutinho. No interior desta, o Brasil, a arte, ou as artes, as suas gentes, costumes e tradições, caminhariam progressivamente, e em conjunto, num processo de reconhecimento e afirmação.

A literatura, encarada, assim, como parte constitutiva da definição da identidade nacional, que procura o próprio perfil e caminho, não recusa, todavia, a tradição literária portuguesa e ocidental[8], pelo contrário, parte dela, para, num segundo momento, optar por um caminho único, pautado pelo que pensa ser a brasilidade, num esforço de criação de uma nova tradição – a tradição americana.

O corpo intelectual brasileiro do século XIX não defende, de facto, a cisão com esta tradição literária, mas o direito à escolha de uma via diversa, como se pode inferir das palavras de José Mármol (em "Fragmento *Da Minha Carteira de Viagem*", publicada no *Ostensor Brasileiro*, em 1845) que resumem a urgência de uma revolução cultural que liberte as antigas colónias de Espanha e Portugal do império

---

[7] Cf. "International Literary History: Cultures in Translation", *in: Histórias Literárias Comparadas*, coord. Teresa Seruya e Maria Lin Moniz, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp.46-47.

[8] Eduardo Faria Coutinho afirma que apesar dos países da América Latina terem obtido a independência política, os projectos nacionais foram concebidos à luz de referentes europeus:"The political and intellectual leaders of the moment, immersed in encyclopedism and deeply influenced by metropolitan culture, built up the foundations of the new nations upon the hegemonic patterns against which they themselves had rebelled before: their legislative codes, their forms of social and political organisation, all this was erected upon the Enlightenment theses of progress and liberalism." (*Op.cit.*, p.203)

Quando alguns autores falam de tradição literária europeia em detrimento de tradição literária portuguesa, baseando-se no facto de que os autores brasileiros não se limitavam às fontes portuguesas, mas, como os próprios autores portugueses, foram procurar modelos, inspiração e originalidade em outras literaturas europeias nesta época marcantes pelos caminhos novos que abriam e pelas teorias que desenvolviam, como a literatura inglesa, alemã e francesa, recusam a ideia das profundas ligações entre a literatura brasileira e a literatura portuguesa, deixando para segundo plano o facto de a literatura brasileira ser num primeiro momento uma literatura derivada.

Sendo em si determinante que as literaturas nacionais europeias nunca se comportaram como compartimentos estanques, influenciando-se e recriando-se mutuamente a partir de uma base axial comum de cunho greco-românico e céltico, não se pode, todavia, a partir desse facto considerar que a literatura brasileira nada deve à tradição literária portuguesa. Mesmo ainda em período romântico, poetas e romancistas, muitos deles devedores de uma educação superior obtida em Portugal, apresentam características formais, temáticas e de motivos que os ligam a uma tradição literária portuguesa, mantendo-se as duas literaturas em profundo diálogo durante o período de polémicas e contribuições para a afirmação da literatura brasileira como literatura nacional, sem esquecer todo um

cultural a que estão subjugadas. A ideia principal é a de uma revolução que dê aos novos países a independência "quiçá mais cara, - a independência intellectual", a que faz corresponder a independência moral, filosófica, ideológica e de expressão – "Só depois de ter conseguido tudo isto, teremos huma literatura e hum Genio americanos."[9] O autor não proclama ruptura, mas liberdade de criação própria, fruto do trabalho de elaboração e expressão dos intelectuais autóctones, desenvolvendo, assim, ideias originais e únicas.

Já nas duas primeiras décadas do século XIX, ainda sob o domínio colonial, intelectuais de vários quadrantes afirmam a diferença em relação ao português, despertando as consciências para a constatação de que existem cultura e tradições próprias, e que é no afirmar dessa diversidade que devem seguir as artes brasileiras. A primeira gazeta literária do Rio de Janeiro, *O Patriota* (1813-14), dito jornal literário, político e mercantil, apresentava na folha de rosto a seguinte epígrafe depois do título: "Eu desta glória só fico contente,/ Que a minha terra amei, e a minha gente."[10] Claro afirmar da diferença em relação a Portugal, porque a pátria não é a metrópole, mas o Brasil, a "minha terra e a minha gente" não é Portugal, nem os portugueses, mas a terra brasileira e a gente brasileira.

Desta gazeta literária, publicada por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães – e na qual participaram, entre outros, Silva Alvarenga e José Bonifácio de Andrada e Silva –, Hipólito José da Costa Pereira, no *Correio Brasiliense*, comenta a ousadia do nome e a ideia de reforma que o projecto respira: "Há dez anos, estando a corte em Lisboa, que ninguém se atreveria a dar a um jornal o nome de "Patriota"; e a *Henriada* de Voltaire entrava no número de livros que não se podiam ler […] em tão curto espaço de tempo já se assenta, que o povo do Brasil pode ler a *Henriada* de Voltaire; e pode ter um jornal com o título de *Patriota*, termo que estava proscrito, como um dos que tinham o cunho revolucionário. […] já não se olha para as idéias de melhoramento das instituições públicas, como tendentes à anarquia […]."[11]

---

património literário em língua portuguesa que é comum a ambos os países, como, por exemplo, a obra camoniana.

[9] "Fragmento *Da Minha Carteira de Viagem*", *in: Ostensor Brasileiro*, dir. Vicente P. C. Guimarães e José Moreira, Rio de Janeiro, 1845, p.194.

[10] Alfredo do Vale Cabral, *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro – de 1808 a 1822*, Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Volume 4, Número 3, Dez.98, Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998, p.82.

[11] *Correio Brasiliense*, vol. 11, 1813, p.924, *Apud: Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro – de 1808 a 1822*, p.83.

Preocupado com as ciências, artes e literatura e ajudando a criar, a par do *Correio Brasiliense*, a imprensa brasileira, o jornal publica, igualmente, inéditos relativos à história e geografia do Brasil, num movimento de fixação dos documentos da cultura pátria, seguindo, assim, o movimento "museológico" e "arqueológico" do Romantismo europeu.

Os *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro*, que Alfredo do Vale Cabral publicou em 1881, dão conta da actividade da então denominada Imprensa Régia e dos textos que foram levados ao prelo permitindo seguir a maturação e o desenvolvimento de um espírito nacional que se reflectirá na literatura das décadas posteriores. Desde uma carta sobre a união do Brasil com Portugal assinada por "O Ultra Brasileiro", pseudónimo de D. Pedro I que adoptou também outros pseudónimos como "O Inimigo dos Marotos" (sendo os portugueses os "marotos") e "O Espreita"[12], a textos como *Causa do Brasil no juízo dos governos e estadistas da Europa*, precedido por uma espécie de introdução intitulada "Ao Brasil ultrajado por Portugal"[13], e *Heroicidade Brasileira* de José da Silva Lisboa, cuja circulação foi proibida pelo Ministro dos Negócios do Reino a 15 de Janeiro de 1822 por alegadas falsidades e indiscrições[14], verifica-se o sublinhar da oposição do "nós" em relação aos "outros", numa via de reconhecimento do próprio como único.

Sintomática das mudanças que então estavam a ser vividas é, por exemplo, a substituição do título do periódico político redigido por Frei Francisco de Sampaio e António José da Silva Loureiro, publicado nos anos de 1822 e 1823, e defensor da ideologia colonial, que de *O Regulador Brasílico-Luso* passa a chamar-se, a partir do número 11, *O Regulador Brasileiro*. A par de textos que começam a divulgar uma ideologia independentista, a Imprensa Régia, aquando da permanência da corte no Brasil e mesmo após o seu regresso a Portugal, publica elogios ao rei e sonetos que lhe são dedicados pessoalmente ou aos membros da sua família, o que demonstra a convivência de facções diversas na realidade de então

Do ponto de vista literário, pouco então se fazia, não se encontrando a literatura a par do tom arrojado dos escritos políticos e do dinamismo dos estudos

---

[12] Cf. João Alves das Neves, *As Relações Literárias de Portugal com o Brasil*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1992, p.19.
[13] *Ibidem*, p.147.
[14] "A ordem foi tão bem executada que não aparece hoje um único exemplar da *Heroicidade Brasileira*, para se conhecer o que encerrava o seu contexto, que tanto receio causava ao Governo Colonial.", *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro – de 1808 a 1822*, p.153.

históricos. Em 1813, na opinião de Luís Joaquim dos Santos Marrocos, sempre disposto a criticar a sociedade carioca do alto da sua superioridade lisboeta, "aqui também se prega muito, produzem-se planos e projetos literários, mas *ex tanto nihil*."[15] É o bibliotecário das Reais Bibliotecas de S.A.R., no entanto, que nos dá informações, nas cartas que endereça a seu pai e a sua irmã, que permitem vislumbrar, já em 1816, preocupações com a produção escrita da colónia, dando conta da revisão que está a realizar da *Corografia Brasileira* e da preparação de um dicionário "ou lista dos termos brasílicos atuais e que servem de objeto notável na dita obra, o que há de ser adicionado no fim"[16]. Na expressão "termos brasílicos atuais" está, igualmente, patente a consciência de vocábulos que diferem do português padrão e que, por isso, deveriam ser objecto de investigação e de estudo.

Santos Marrocos aponta para uma outra realidade importante no que toca à difusão da cultura no Brasil de então: a inexistência em outras partes da colónia de bibliotecas que incentivassem a leitura e divulgassem o conhecimento das ciências e das letras. Daí o seu empenho pessoal em enviar para a Bahia as cópias existentes de exemplares da Biblioteca Real e a sua preocupação com códices levados "por empréstimo" pelos enviados ingleses à corte no seu regresso a Inglaterra.

Prevalece, nas primeiras cartas de Santos Marrocos, a ideia de que a actividade cultural e literária no Brasil é praticamente inexistente, em parte devido às circunstâncias desfavoráveis referidas. E, se nas suas últimas cartas se verifica a existência de uma ligação afectiva ao lugar que se demonstra pela mudança de ideias em relação ao Brasil, considerando-o um lugar ideal para a família, nesse momento em Portugal, e pela preocupação em contribuir para o trabalho intelectual da colónia fazendo traduções, procurando aumentar o acervo da biblioteca, ajudando na revisão e realização de obras, nunca Santos Marrocos nos dá a ideia de que mudou de opinião em relação à produção literária.

Maria Beatriz Nizza da Silva, ao analisar o modo de produção, distribuição dos livros e folhetos e o seu consumo nessa época no Rio de Janeiro, dá conta, de facto, de uma realidade não muito distinta da relatada por Santos Marrocos – o

---

[15] *Memórias e Cotidiano do Rio de Janeiro no Tempo do Rei*, Departamento Nacional do Livro, Fundação da Biblioteca Nacional, baseada na edição de Rodolfo Garcia, *Cartas de Luís Joaquim Santos Marrocos*, transcrição diplomática, Biblioteca Nacional, Ministério da Saúde, 1939, p.8.
[16] *Ibidem*, p.19.

período colonial contou apenas em 1808 com oficinas gráficas e editoras locais[17] e com a existência, na corte, de somente três periódicos: *Gazeta do Rio de Janeiro*, *Idade d'Ouro do Brasil* e *O Patriota*[18]. Dependente da imprensa régia e da autorização da censura, a produção de livros era financiada ou pelo Estado ou pelo autor, por vezes por meio de subscrição, sendo Paulo Martin o único livreiro-editor de que se tem notícia.

Este optava por edições de folhetos de sucesso, como se pode verificar em "Catálogo dos folhetos impressos à custa de Paulo Martin filho", publicado juntamente com *O Plutarco Revolucionário* (1810), pertencentes na maioria ao denominado "ciclo napoleónico"[19]. Na lista figuram *Marília de Dirceu*, de Tomás António Gonzaga, e *Improvisos*, de Bocage, atestando a popularidade dos textos, provavelmente de venda garantida, o que justificaria a impressão custosa, e sublinhando, ao mesmo tempo, a inexistência de títulos novos de língua portuguesa, isto é, de produção recente.

No que se prende com a distribuição de livros, a autora, no ensaio citado, aponta para o crescimento nas primeiras décadas do século XIX do número de livreiros e vendedores, associando a maior parte destes profissionais à venda de livros a comercialização de outras mercadorias, possivelmente mais lucrativas. Os livros que chegavam ao Rio de Janeiro tinham como proveniência Lisboa, Porto ou Bahia, sendo raros os livros franceses e ainda mais raros os ingleses e os alemães. Apesar de alertar para o facto de ter procedido apenas a uma análise parcial do público leitor real, Nizza da Silva revela que os subscritores eram quase na totalidade homens e plebeus, dos quais conseguiu identificar 24 como pertencentes à elite financeira do Rio de Janeiro[20].

---

[17] Cf. Thierry Proença dos Santos, "As primeiras versões de *Atala* de Chateaubriand em Portugal e no Brasil ou a inevitável colocação cultural no tecido linguístico e discursivo", *in: Livro de Comunicações Caminhos do Mar*, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, 2001, p.208.

[18] V. para mais informações sobre a imprensa no Brasil: Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, 3a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1983; Hélio Vianna, *História do Brasil*; José Marques de Melo, *Sociologia da Imprensa Brasileira*; Fidelino de Figueiredo, *Um Século de Relações Luso-brasileiras (1825-1928)*; João Alves das Neves, *As Relações Literárias de Portugal com o Brasil*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1992.

[19] Cf. Maria Beatriz Nizza da Silva, "Produção, distribuição e consumo de livros no Brasil colonial", *in: Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nr. 50, Julho de 1979, pp.23-25. Sobre a produção e leitura de livros no Brasil, reveste-se de grande interesse *A Formação da Leitura no Brasil*, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, São Paulo, Ática, 1998.

[20] Cf.*ibidem*, pp.28-31.

Conclui-se, deste panorama, que a conjuntura em nada favorecia o desenvolvimento da actividade literária e, de facto, Alfredo Bosi afirma que entre a *Glaura* (1799) de Silva Alvarenga e os *Primeiros Cantos* (1846) de Gonçalves Dias "não veio à luz nenhuma obra que merecesse plenamente o título de poética", havendo, na realidade, a considerar, mesmo tendo em conta a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves de Magalhães em 1836, três décadas e meia de "curtíssimo fôlego lírico"[21]. A situação da literatura não acompanha o vigor político, próprio de épocas de grande mudança, do início do século XIX no Brasil, devendo talvez procurar-se a causa desse panorama na firme concentração de forças da vida pública que afasta os homens das actividades literárias.

A história demonstra que períodos de convulsões, como o da revolução francesa, inspiradora de um grande número de obras propagandísticas, ideológicas e de teor político, foram pobres em obras poéticas, permitindo a correspondência de determinados períodos de crise e mudança a períodos de estagnação literária, quando a produção artística é menor e/ou repete modelos literários saturados.

Alfredo Bosi aventura a hipótese da inexistência de um amadurecimento por parte dos escritores e poetas que impediria, deste modo, a construção de um estilo próprio. O "hibridismo cultural e ideológico" de uma classe literata formada segundo as regras coimbrãs, em contacto com as obras literárias europeias fruto da revolução francesa e da revolução industrial, debatendo-se entre o conservadorismo e o liberalismo, não teria sido favorável a uma conjuntura de afirmação literária[22].

Poder-se-ia, no entanto, aventurar um cenário diferente, já que o "hibridismo cultural" poderia ter funcionado como elemento motivador, catalizador de uma produção literária rica e diferente e não necessariamente como elemento negativo. O estudo do fenómeno terá que passar por toda a situação então vivida: um sistema educativo insuficiente e que obrigava os estudantes universitários a estudar em Portugal, as dificuldades de edição e distribuição, o número reduzido de leitores, uma imprensa que ainda se estava a afirmar e o momento de mudança político-social[23].

Há que tomar em consideração, no entanto, que as primeiras décadas do século XIX, ainda que apresentando a falta de uma sólida produção literária, preparam o

---

[21] *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1995, p.89.
[22] Cf. *Ibidem*, p.89.

caminho para que a geração do Segundo Império consolide a nacionalização das letras e procure novos caminhos literários. É esse facto que a obra de Jean M. Carvalho França sublinha, traçando uma linha de continuidade a partir do desembarque de D. João VI no Rio de Janeiro, em Maio de 1808, até à criação do romance nacional, construtor, a par do teatro, da poesia, das artes, da crítica e da imprensa periódica, de uma cultura brasileira, "forjando mitos nacionais, divulgando a história pátria"[24].

Se D. João VI encontrara um "Rio de Janeiro de contornos mesquinhos e vida bem pouco sumptuosa", com carências a nível do comércio, da indústria, do fornecimento de alimentos e de água, da educação e de salubridade pública medíocre, a cidade que deixaria apresentava já evidentes mudanças que, no reinado de D.Pedro I serão continuadas e aprofundadas. A transferência da corte para o Brasil concentra as atenções do monarca que, numa verdadeira "*marcha das luzes e do progresso*", desenvolvida pelo seu filho e, posteriormente, pela Regência e mesmo após 1840, no Segundo Reinado, mudará o rumo do Brasil: "é a consolidação de um processo cujas linhas mestras são a urbanização da cidade e a europeização de sua população, […] que para os contemporâneos significava maior proximidade com os estágios mais avançados de *civilização*."

Salientando as datas de 1831, quando a direcção do país passa para a elite nacional, "presenciando-se uma intensificação dos esforços no sentido de civilizar o povo, torná-lo mais ordeiro, culto e trabalhador"[25], e de 1850, "clímax de um período de profunda estabilidade política […], como também […] fim do tráfico negreiro"[26], o autor liga-as ao esforço do monarca de formação moral e intelectual da sociedade carioca e de urbanização, promovendo o despertar para as coisas públicas, para a ideia de cidade e de nação, permitindo "uma verdadeira *cruzada civilizatória* cujo intuito básico era formar um povo, pois, como se dizia na época: *havia um país chamado*

---

[23] V. a propósito da sociedade e cultura das primeiras décadas do século XIX a obra de Maria Beatriz Nizza da Silva intitulada *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821*, pref. Sérgio Buarque de Holanda, 2a ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

[24] *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p.183.

[25] Sublinha Jean M. Carvalho França que a abdicação teve consequências profundas, tendo a menoridade do segundo Pedro aberto caminho a um movimento de consolidação do Estado Nacional levado a cabo pela elite política local. Segundo esta, as bases da nova nação estariam ainda por construir, o que significava a necessidade de dotar o país de uma estrutura cultural própria, "dotá-lo de uma história, de uma literatura, de uma geografia, enfim, de uma comunidade de valores apta a gerar no brasileiro o sentimento de pátria", e de formar o povo brasileiro, "torná-lo *esclarecido*, *ordeiro* e *trabalhador*" para que pudesse participar no progresso do país. (*Op.cit.*, p.82)

[26] *Ibidem*, pp.41-42.

Brasil, mas absolutamente não havia brasileiros", que se desenvolveria até ao final da década de 70, envolvendo artistas e intelectuais, início de um processo de formação do estado nacional e da sua população[27].

Da "cruzada civilizatória" do monarca destaca o autor a criação da Impressão Régia (1808), a promoção de festas cívicas, a edificação do Real Teatro de São João (1813), a criação do Real Jardim Botânico (1809), anexado ao recém fundado Museu Nacional, a contratação da Missão Francesa (1816), a fundação de uma Academia de Belas-Artes, que só viria a funcionar em 1826, a abertura do Brasil às outras nações[28]. Ao ensino básico, todavia, D. João VI prestou menos atenção, deixando, segundo o autor, ao regressar a Portugal, quase a mesma estrutura que encontrara, o que contrasta com a melhoria do ensino técnico[29]. Em termos da administração pública, investiu na fundação de instituições e na formação de quadros, criando condições para que a elite local se familiarizasse com os negócios de Estado e deixasse de depender da metrópole em matérias administrativas[30].

Ainda que tenha sido difícil a implantação da cultura erudita no país, é possível vislumbrar sinais da presença da cultura letrada, como afirma Márcia Abreu, e estratégias para contornar as dificuldades apresentadas por um território onde até à criação da Impressão Régia em 1808 não se podia imprimir. Existia, no entanto, um intenso comércio de livros atestado, como lembra a autora, pela censura metropolitana que recebia os pedidos de envio de obras para o Brasil[31].

Com a transferência da família real, a circulação de livros sofreria um forte impacto, sendo possível importar exemplares de outros países que não Portugal e criar mais livrarias[32]. Para além disso, a entrada de livros em território brasileiro fazia-se

---

[27] *Ibidem*, p.51.

[28] "O *progresso e a grandeza* trazida ao país pelos estrangeiros foi sobremodo decisiva no Rio de Janeiro dessa época, época do despertar da jovem nação, despertar de um povo submetido a uma longa fase de *obscurantismo*, de uma sociedade ainda muito fechada e, acima de tudo, de uma cultura incipiente, ansiosa por absorver influências que não viessem da velha metrópole. Dentro desse contexto, o afluxo dos estrangeiros foi de uma enorme importância, pois não só tirou os habitantes locais da letargia intelectual em que jaziam, como também fomentou neles semtimentos morais e políticos fundamentais para a emancipação do país." (*Ibidem*, pp. 59-60)

[29] Cf. *op.cit.*, p.62.

[30] Cf. *ibidem*, p.67.

[31] Cf. "O rei e o sujeito – considerações sobre a leitura no Brasil colonial", *in: Revista Contemporânea Lusíada*, nrº 17, Real Gabinete Português de Leitura, RJ, 2000, p.189. A autora realça o facto de entrarem no Rio de Janeiro, que na altura apresentava em torno a 50.000 habitantes, dos quais muitos eram escravos ou não tinham condições para serem leitores, cada ano uma média de 111 obras de Belas Artes. (*Ibidem*, pp.189-190)

[32] Márcia Abreu atesta que, com a chegada da corte, o número de livrarias passou de duas para dez no Rio de Janeiro. (*Ibidem*, pp. 190-191)

igualmente a partir de particulares que compravam ou recebiam livros de pessoas das suas relações na Europa, existindo, de uma forma ou de outra, uma volumosa presença de livros, pelo menos no Rio de Janeiro.

Começavam, desta forma, a ser criadas as condições para que a geração do Segundo Império pudesse consolidar a nacionalização das letras e procurar novos caminhos literários, construindo uma consciência de si próprios como indivíduos de um povo que se encontrava num processo de legitimação e autorização, aderindo, segundo Jean M. Carvalho França, ao movimento de "cruzada civilizatória"[33] para o qual a própria teoria do nacionalismo romântico os direccionava.

E se as primeiras três décadas tinham sido palco de certo imobilismo literário, os anos quarenta começam a assistir a um fervilhar do mundo intelectual que se entusiasma com autores como Balzac, Vigny, Chateaubriand e Hugo e com o sucesso do romance de Joaquim Manuel de Macedo, *Moreninha* (1844).

Em *Como e Porque Sou Romancista*, publicado postumamente em 1893, José de Alencar testemunha o ambiente vivido na época, quando o autor de *Iracema* estudava em São Paulo e tinha então treze anos: "As palestras à meza do chá; as noites de *cinismo* conversadas até o romper d'alva entre a fumaça dos cigarros; […] as poesias classicas da litteratura paulistana e as cantigas tradiccionaes do povo estudante"[34]. As palavras de Alencar testemunham, no entanto, uma realidade ainda adversa ao desenvolvimento da produção literária: a dificuldade em obter os livros da Europa, as novidades que tardavam em chegar ao Brasil, o comércio de livros que "era como ainda hoje artigo de luxo", a parca circulação das obras literárias e a raridade de livrarias e gabinetes de leitura[35].

---

[33] " […] a literatura, em virtude da amplitude e importância que lhe conferiam os contemporâneos, em virtude do momento histórico em que se vivia e em virtude ainda do perfil dos literatos da época, foi encarada como um saber encarregado de uma *missão social* e, em razão disso, ocupou um lugar de frente na chamada *cruzada civilizatória*." (*Op.cit.*, p.183) Dos vários géneros literários, seria o romance que melhor serviria os propósitos civilizatórios presentes nas belas-letras. (Cf. *op.cit.*, p.183)

[34] *Como e Porque sou Romancista*, apresentação de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Coleção Academia Brasileira, Publicações da Academia Brasileira, 1987, p.30.

[35] *Op.cit.*, p.27. Em 1840, aparecia em *O Panorama* um artigo sobre o Rio de Janeiro dividido em três partes e assinado V∗∗∗ . Neste texto, encontram-se informações sobre a biblioteca do Rio de Janeiro, sobre os hábitos de leitura da população e sobre a educação, dando conta dos problemas existentes, mas, também, de uma melhoria gradual da situação e de um interesse crescente no que tem a ver com cultura e com a instrução: "A bibliotheca publica não chega a conter cincoenta mil volumes segundo as melhores informações. Abriu-se pela primeira vez em 1814: foi organisada dos livros que levou elrei da biblioteca real e de outros que eram do conde da Barca. Tem algumas edições rarissimas e varios Mss. É muito frequentada especialmente para a leitura de periodicos, dos quaes o Rio não tem falta […]. A leitura de periodicos é por certo modo excessiva, e para alguns a unica, o que se torna de certo modo prejudicial antes de haver uma doutrina em que assente. […] Hoje tem muitas typographias pela maior

Para Alencar, somavam-se a estes problemas as lacunas da instrução secundária[36] que descurava o ensino das línguas estrangeiras e se, no seu caso, só com estudo posterior e individual se poderam colmatar, pode-se inferir que, em muitos casos, constituiu um entrave insuperável. Devido à falta de traduções do francês e do inglês, era, na realidade, indispensável o conhecimento dessas línguas.

Foi neste ambiente que a comunidade estudantil de São Paulo se constituiu como academia, associação que Alencar coloca entre aspas, "centro do movimento literário", apesar de a sua actividade se reduzir, segundo o autor, a "discursos recitados nas solemnidades escolares, alguma nova poesia de Octaviano; os brindes nos banquetes de estudantes; o apparecimento de alguma obra recentemente publicada na Europa; e outras novidades litterarias, que agitavam a rotina do nosso viver habitual e commoviam um instante a colonia academica."[37]

Do estudo sobre a situação das obras dos teóricos românticos existentes na Biblioteca Nacional na primeira metade do século, Luíza Lobo concluiu que o sistema intelectual brasileiro sofreu nesses anos de uma carência notável no que concerne ao plano filosófico e até mesmo literário com poucas obras adquiridas e com autores como Shelley, De Quincey, Blake, Fichte, Novalis a serem ignorados. Nota-se na política de aquisições preferência pelos escritores e teóricos franceses como Chateaubriand, Heine, Victor Hugo, Lamartine, Sainte-Beuve e, gozando de grande popularidade, George Sand.

A comunidade literária ainda estava de olhos postos na Europa, especialmente na França[38], centro de produção por excelência, ditame das modas e detentora do monopólio literário. Teriam que passar alguns anos para que a produção literária inglesa[39] e norte-americana começasse a influenciar a literatura brasileira e para que o

---

parte de typo francez, e sufficientes aulas e collegios para a educação de ambos os sexos. O museu […] creado pelo Sr. D.João 6° em 1820 […].É mais rico em minerais; nos mais objectos pouco condiz com um paiz tão rico[…]. Em objectos de archeologia indigena era pobrissimo." ("Rio de Janeiro", *in: O Panorama*, Vol.IV, 1840, Lisboa, p.178.)

[36] "Tinha eu feito exame de francez à minha chegada em S. Paulo e obtivera approvação plena, traduzindo uns trechos do Telemaco e da Henriqueida; mas, ou soubesse eu de outiva a versão que repeti, ou o francez de Balzac não se parecesse em nada com o de Fenelon e Voltaire; o caso é que não conseguia comprehender um periodo de qualquer dos romances da collecção." (*Op.cit.*, p.28)

[37] *Ibidem*, p.30.

[38] A publicação de romances em folhetins já era comum no Brasil desde a década de 30. A maior parte era composta por traduções de romances de origem francesa, como as obras de Alexandre Dumas, e traduções dos romances de Walter Scott.

[39] A propósito da hegemonia da influência francesa, um dos diálogos que travam duas das personagens de *Sonhos D'Ouro* é esclarecedor: "—Gosta dos romances ingleses? – perguntou Guida./ – Poucos tenho lido. A literatura francesa nos invadiu; e por algum tempo foi nosso único fornecedor de idéias.

Brasil olhasse para as suas próprias obras como "novidades literárias", modelos a seguir com entusiasmo. Há a considerar, todavia, que, na opinião de Sandra Guardini Vasconcelos, existia uma presença expressiva de romances ingleses no país, ainda que muitos tivessem chegado através da mediação francesa, o que relativiza a ideia geralmente aceite de que os autores brasileiros tiveram à disposição preponderantemente literatura francesa. A entrada maciça das obras de Walter Scott e Charles Dickens, a que se juntava a circulação de romances populares (destes a maior parte aceite pelo público, mas desprezados pela crítica), comprovam esta ideia[40].

O estudo de Luiza Lobo, baseado no acervo da Biblioteca Nacional, revela, no entanto, que, se Goethe cresce de popularidade na segunda metade de oitocentos, em todo o século se mantém o segundo plano das produções anglo-germânicas, como o comprovam o número reduzido de exemplares de Wordsworth, Burns, Coleridge, Hazlitt e Lamb, representados por um ou dois espécimes

O panorama leva a autora a construir uma visão do leitor do século XIX como predominantemente influenciado pela cultura francófona[41], mas, ainda assim, desconhecedor de obras de teor filosófico produzidas pelos teóricos franceses (a biblioteca possuía apenas quatro exemplares de Rousseau no início do século e seis no final). Como afirma, o intelectual vive mais de citações do que de verdadeiras leituras – à falta de leitura corresponde a dificuldade de criação de uma massa crítica inspiradora e indicadora de novos caminhos que só mais tarde haveria de se formar.

Das outras apenas conhecíamos as obras-primas, os grandes poetas. Ultimamente já entramos em comércio com outras literaturas […]." (Capt. XXVI)

[40]Cf. "Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc.XIX", ed. electrónica (http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/index.html), p.1. A autora junta aos nomes de Scott e Dickens como autores que circulavam no Brasil os escritores Elizabeth Braddon, Maria Edgeworth, Frederic Marryat, Ann Radcliffe, Samuel Richardson, Laurence Sterne, Jonathan Swift e William Thackeray. O domínio britânico no Brasil, entre 1825 e 1827, exercido através de um importante papel na navegação, comércio e investimentos, e a posição inglesa em relação ao tráfico negreiro deixou, segundo a autora, um travo amargo nas relações anglo-brasileiras, revelando-se esse mal-estar na preferência pela cultura francesa, não associada a uma política imperialista em relação ao Brasil. Não obstante, livros, métodos de ensino, cursos de línguas e romances (sentimental, gótico e de costumes), alguns através da tradução portuguesa e francesa, entraram no Brasil e deixaram marcas muito fortes no imaginário dos romancistas, como o próprio José de Alencar admite. A autora, apoiada nas teses de Marlyse Meyer, afirma mesmo que os paradigmas romanescos que chegaram ao país eram ingleses ainda que a mediação fosse portuguesa ou francesa. (Cf. "Formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)", ed. electrónica, (http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/index.html), pp.2-13)

[41] Segundo Flávio R. Kothe, a francofilia da elite luso-brasileira foi assimilada pela linha do nacional-popular, "sendo a língua francesa mais próxima do português que línguas de culturas um tanto mais próximas e representativas como a inglesa ou a holandesa, os portugueses preferiam identificar-se culturalmente com a França." (*O Cânone Colonial*, Brasília, Editora Universitária de Brasília, 1997, p.41)

Havia ainda que esperar pela atmosfera que acolheu *Guarani*, cuja recepção entusiasta, que Alfredo de Taunay descreve em *Reminiscências*[42], testemunha que as condições para a criação de um sistema literário[43] no Brasil estavam criadas – nos anos quarenta ainda faltavam obras, editores e um conjunto de leitores que servisse e agisse como receptor e corpo crítico.

Só nos anos cinquenta se assiste no Brasil a uma maior actividade editorial que apoia as novas obras de teor artístico e que corresponde a uma crescente produção literária. De facto, ao analisar-se as obras produzidas no século XIX e as respectivas datas de publicação, conclui-se que é na segunda metade do século que se concentra a actividade editorial e livreira, resposta a uma nova conjuntura, favorável ao escrever e ao ler.

São estes os anos da prática do romance, de mais fácil leitura do que a poesia, mais identificável com um público leitor feminino, até aí pouco contemplado pelos autores[44]. Uma série de razões explicam esta situação, razões que, em grande parte, coincidem com as causas do desenvolvimento da actividade literária na Europa, as quais já foram apontadas. No Brasil, pode-se acrescentar a vontade dos leitores em encontrarem um universo romanesco que facilmente identificassem como próprio – não os castelos medievais europeus, não as suaves colinas e doces donzelas francesas ou italianas, mas o mundo que reconheciam como seu.

A recente independência e a autonomia da maior parte das colónias espanholas do continente americano, o clima de liberdade e revolução que se vivia na Europa e no novo mundo, associado a um sentimento de construção de algo novo, fruto da energia de novas raças e de novas forças civilizadoras, patente em textos como o de Monroe que proclama a diferença entre o Velho e o Novo Mundo (1825), imprime à produção dos românticos brasileiros um carácter idealista, mas não acrítico, e nacionalista.

---

[42] "[…] verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade; […] o Rio de Janeiro, em peso, lia *O Guarani* e seguia comovido e enlevado os amores de Ceci e Peri […]. Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos estudantes, numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio de Janeiro*, para ouvir, absortos e sacudido por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta." Apud M. Cavalcanti Proença, "A Vida de José de Alencar", *in: Senhora*, José de Alencar, Rio de Janeiro, Ediouro, s.d., p.7.

[43] V. a propósito do conceito de sistema literário: Fernando Cristóvão, "A Literatura como Sistema Nacional", *in: Cruzeiro do Sul, a Norte – Estudos Brasileiros*, Lisboa, INCM, 1983, pp.13-43.

[44] Afirma Nelson Werneck Sodré que a parte mais numerosa do público leitor era constituído por moças casadoiras e pelos estudantes, sendo, por isso, os temas literários por excelência o amor e o casamento. (*História da Imprensa no Brasil*, 4ªed., Mauad, 1999)

Mas, ainda que o nacionalismo seja proclamado a altas vozes, a realidade é que a literatura se encontra num processo de procura dos fundamentos e de diferenciação, numa via de pesquisa de como se tornar literatura nacional, independente. Porque, acima de tudo, o Romantismo brasileiro, ao mesmo tempo e porque pretende afirmar a sua literatura, segue de perto o nacionalismo que procura nas origens a especificidade do presente, efectuando uma procura das bases em que se funda a sua cultura única. E como a afirmação política precede no Brasil a afirmação da literatura nacional, mesmo que esta já tenha vindo a ser preparada nos anos anteriores, havia que realizar um esforço para libertar as letras do que acreditava ser a subjugação em que até ao momento tinha vivido.

Colocava-se premente realizar um projecto de construção da literatura nacional, como tão bem o entendeu José de Alencar, um projecto que não fosse mera ruptura e afirmação da ruptura com a literatura portuguesa, que não fosse apenas a imitação do estrangeiro, mas que fosse, acima de tudo, construção a partir da reconstrução da imagem de si próprios no passado e no presente através da procura, do encontro e da afirmação[45].

Este projecto é fortemente influenciado precisamente pelo nacionalismo romântico que em Portugal e no Brasil apresenta pontos de contacto consideráveis. Em Portugal, a teoria nacionalista afirma-se tanto na política cultural setembrista, da qual faz parte o projecto de criação do teatro nacional, a cargo de Almeida Garrett, e a ideia de reforma educativa, quanto na importância da conservação das fontes históricas, património da nacionalidade portuguesa, que leva Alexandre Herculano a empreender um projecto semelhante ao alemão *Monumenta Germaniae Historica*, coligindo *Portugaliae Monumenta Historica*, e Oliveira Martins a escrever *História de Portugal*[46].

---

[45] Procura que, segundo Regina Zilberman, caracteriza, desde o Romantismo europeu do século XIX até à modernidade, a historiografia literária brasileira: "A história da literatura brasileira corresponde ao processo dessa institucionalização, difícil e penosa. O processo se particulariza, quando lembramos que pertence à história da literatura brasileira a permanente busca da sua identidade. […] Os românticos […] saíram atrás de sintomas de brasilidade no passado; de lá para cá, a procura pode ter perdido ímpeto, mas não saiu do horizonte da crítica e historiografia literária brasileira." ("A leitura no Brasil: sua história e suas instituições", doc. elect., http://www.unicamp.br./iel/memoria/corpo/regina.html, p.5)

[46] As crónicas de *O Panorama*, por exemplo, com frequentes apelos à preservação e conservação do património, memória da nação, inserem-se, justamente, neste movimento de recuperação da memória passada para memória futura.

De facto, o nacionalismo português apresenta uma forte componente de restauração, de resgate do passado que se vai depois articular com a ideia de decadência[47]. Tanto Herculano como Almeida Garrett, Rebelo da Silva e Pinheiro Chagas, nas suas obras, procuram avivar a consciência nacional através do romance histórico, no qual espelham a preocupação com os traços distintivos do povo luso e com os grandes momentos históricos que os criam e fundam. Para além disso, opta-se por uma via de identificação entre nacional e popular, como acontece nos casos de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, que procedem a recolhas de rimances e lendas, escolhendo mitos e episódios nacionais para tema das suas obras[48]. O primeiro considera mesmo que existe a necessidade de valorizar o mítico-lendário da história, já que é nele que se encontra o âmago nacional, a alma dos portugueses[49].

Justamente, Helena Carvalhão Buescu sublinha a ideia de que, na concepção garrettiana, a identidade estética possui um carácter de natureza nacional e a identidade nacional um carácter de natureza estética, "que ambas são, afinal, […] uma e a mesma. Na 'horizontal' e na 'vertical' do conceito de nacionalidade encontramos, então, os fenómenos literários e culturais. Por eles a nação se torna uma entidade cuja cultura é a natureza – mas também cuja natureza é a própria cultura."[50]

Também no espaço brasileiro o nacionalismo encontra solo fértil, alimentando-se de um forte sentimento de independência que importava legitimar e consolidar, caracterizando-se por várias vertentes, restauradora e progressista, tal como em Portugal, e, também, com um quadrante de fidelidade à realidade brasileira, incluindo-se nesta a cor local, as gentes, os falares e a natureza.

Ao nacionalismo liga-se a ideia de amor pela pátria e progresso da nação, como o entende José de Alencar, devendo a literatura servir os dois princípios e

---

[47] Cf. J.Esteves Pereira, "Nacionalismo(e a Teoria Política)", *in: Dicionário do Romantismo Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997, p.339.

[48] O autor de *Eurico, O Presbítero*, afirma Carlos Reis, "procura a adesão ao imaginário das tradições nacionais, cujos temas, figuras e entrechos radicam num passado colectivo de origem incerta e de autoria indeterminada. Deste modo, o narrador romântico valoriza, no tradicional que faculta ao seu leitor, uma autenticidade que, não sendo obviamente a da história verídica, constitui um valor decisivo, num quadro ideológico fundamentalmente nacionalista." ("Narrador-Leitor (Relações)", *Dicionário do Romantismo Português*, *ibidem*, p.341)

[49] Alberto Ferreira sublinha que o "fundo mágico da tradição histórica, dos romances populares, cujas versões fixava na memória vivaz, as xácaras, os contos de fadas e de bruxas, tudo isso lhe despertava formas significativas que deixavam a perder de vista o convencionalismo académico da história erudita." (*Op.cit.*, p.44)

[50] "A «vertical» e a «horizontal» do nacionalismo garrettiano", *in: Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, coord. Fernando Cristóvão, Mª de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p.87.

quanto mais nacional fosse, mais válida seria. Como realça Jean M. Carvalho França, um dos três critérios fundamentais que parecem ter norteado a produção literária neste período, num "momento de patriotismo exacerbado, de ansiedade por dotar a nação de uma cultura própria", procurando os romancistas dar o seu contributo "para tão importante empreendimento", foi, precisamente, o nacionalismo[51], do qual não se pode separar, para além do objectivo de congregar o povo em torno de uma determinada ideia de nação e de nacional, motivações ligadas à "cruzada civilizatória", sendo entendida a literatura como um verdadeiro "instrumento civilizador"[52].

O esforço dos intelectuais, como já o tinha proclamado Garrett, deveria, assim, ser o de fugir à imitação pouco criativa de modelos estrangeiros e privilegiar o nacional. Em uma carta que José de Alencar escreve ao jornalista e poeta Francisco Otaviano, após a representação de *O Demónio Familiar*, o autor expressa a opinião geral que tem sobre a política do teatro dos seus conterrâneos: "[…] os nossos teatros desprezavam as produções nacionais e preferiam traduções insulsas, inçadas de erros e galicismos."[53]

A literatura, a crítica e a historiografia desta época partilham o desejo de elevar a nação, precisamente, através da valorização do próprio em detrimento do

---

[51] *Op.cit.*, p.170. Neste contexto era natural que também os críticos, segundo o autor, "devotassem especial atenção ao facto de serem elas dotas de *cor local*. Entre os escritores esse *desejo de nacionalidade* surgiu praticamente com as primeiras novelas, surgiu em obras que exaltavam o amor ao país, como *Religião, Amor e Pátria* de Pereira da Silva, ou que procuravam levar ao público os factos da sua história, como as *pequenas histórias* de Varnhagen." Quando surge a obra de Teixeira de Sousa, à importância dada à difusão de acontecimentos do passado, "trabalho imprescindível nesse momento de construção da ideia de pátria", começa a atribuir-se peso à descrição de tipos e costumes locais, aos modos de falar do povo e à exuberante natureza tropical. (*Ibidem*, p.170)

[52] Sobre o romance como "instrumento civilizador" ver *ibidem*, pp.168-170. Como exemplo da percepção do romance como elemento da "cruzada civilizatória", o autor cita as palavras de Fernandes Pinheiro: "O romance é de origem moderna, veio substituir as novelas e as histórias que tanto deleitavam nossos pais. É uma leitura agradável, e diríamos quase um alimento de fácil digestão […]. Por seu intermédio pode moralizar-se e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que aliás escapariam à sua compreensão." ("Vicentina, Romance do Dr. Joaquim Manuel Macedo", *in: Revista Guanabara*, III, 1855, p.17 *apud ibidem*, p.169)

[53] Por isso, "Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muito ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito […]."(*Cartas e Documentos de José de Alencar*, ed. Raimundo de Menezes, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967, p.44) A propósito da obra de Joaquim Macedo, na mesma carta, critica a excessiva deferência para com os modelos estrangeiros: "Com franqueza dizemos que sentimos ver nas obras dramáticas do Dr. Macedo uns laivos de imitação estrangeira, que lhes tira o cunho de originalidade; se ele não tivesse imaginação e poesia, seria isto desculpável; mas quando pode ser belo, sendo brasileiro, não tem justificação; é vontade de trabalhar depressa." (*Ibidem*, p.47)

alheio, havendo todo o interesse em criar uma história nacional que se preocupasse com as coisas brasileiras e uma literatura nacional emancipada da literatura europeia e portuguesa. Gonçalves de Magalhães, influenciado pelas leituras das obras de Madame de Staël[54], Ferdinand Denis e Garrett e pelo ambiente literário pós-revolução francesa, exprime a nacionalidade da literatura brasileira, considerando que cada "povo tem a sua Literatura, como cada homem o seu carácter, cada árvore o seu fruto"[55]:

> *No século XIX com as mudanças, e reformas políticas, que tem o Brasil experimentado, nova face a Literatura apresenta. Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até ali desconhecida, é a ideia de Pátria; ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, Liberdade, instituições sociais, reformas, política em fim, taes são os objectos, que atraem a atenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam.*[56]

Como afirma Fernando Cristóvão, o autor de *Confederação dos Tamoios* é dos primeiros a abordar teoricamente esta questão, tendo sido seguido por Abreu e Lima, em *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Império do Brasil* (1835), Gama e Castro ("Um Brasileiro", 1842), e outros autores que se envolveram na problemática da definição da nacionalidade e da literatura brasileira.

A ideia de oposição da literatura brasileira em relação à literatura portuguesa é uma constante na maior parte dos trabalhos dos vários teóricos e críticos brasileiros, como se a recente independência política não bastasse como afirmação nacional, sendo necessário também ao nível literário e cultural marcar a diferença, porque só nela, na consciência da alteridade, é que o próprio se reconhece e amadurece. Como escreve Fernando Cristóvão, era "preciso afirmar as ideias da autonomia literária, e para tanto impunha-se 'matar o pai', rejeitando-o[…]"[57].

A colocação de questões, como refere Regina Zilberman a propósito dos textos de Garrett e Gonçalves de Magalhães, da "imitação, originalidade, aproximação e divergência, que foram candentes a seu tempo e que permanecem vigorando até aos

---

[54] V. Fernando Cristóvão, "Gonçalves de Magalhães *versus* Almeida Garrett mas (quase) a mesma visão da literatura do Brasil", *in: Diálogos da Casa e do Sobrado*, p.166.
[55] Gonçalves de Magalhães, "Sobre a História da Literatura do Brasil", *in: Nitheroy, Revista Brasiliense*, p.
[56] Gonçalves de Magalhães,idem, p.152.
[57] Fernando Cristóvão, *op.cit.*, p.167.

nossos dias na cultura nacional"[58], era, de facto, na conjuntura que se vivia inevitável. E, anteriores ao texto de Gonçalves de Magalhães, já várias tinham sido as linhas apontadas para a "nacionalização" da literatura, algumas até divergentes.

Na realidade, quando Jean Baptiste-Debret, em *Voyage Pitoresque et Historique au Brésil*, publicado em 1834, escreve que a civilização brasileira "já honra esse povo, naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, o bastante para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais brilhantes do antigo continente",[59] sendo digno, por isso, nas palavras do autor, de uma verdadeira obra histórica brasileira, não faz mais que repetir as vozes que se vinham a ouvir a favor da possibilidade e da urgência de uma literatura com características nacionais[60].

Em 1826, Jean-Ferdinand Denis – em *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, e anteriormente, em 1824, em *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de leur Influence sur la Poésie*, e Garrett, igualmente em 1826, com "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", sob influência de textos como *De L'Allemagne* de Madame de Staël, publicado em 1813 – defende que as condições estão criadas para a formação de uma literatura independente da literatura portuguesa.

A concepção garrettiana de identidade literária, ligada intrinsecamente à ideia de identidade nacional (havendo uma identidade nacional, como escreve Helena Carvalhão Buescu, "com uma fundamentação ontológica", existe, também, uma identidade literária "cuja ontologia não é menos reconhecível"**[61]**), espelha-se em

---

[58] "De sabiás e rouxinóis: o diálogo Brasil-Portugal na nascente historiografia da literatura brasileira", *in: Portuguese Literary and Cultural Studies, Fronteiras/Borders*, Vol.I, University of Massachusetts Dartmouth, p.35.

[59] *Voyage Pitoresque et Historique au Brésil*, Paris, Firmin Didot Frères, 1834. A obra foi traduzida para o português por Sérgio Milliet com o nome *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A importância de Debret é salientada por A. M. Beluzzo em *O Brasil dos Viajantes*, Fundação Odebrecht/Objectiva/ Metalivros, 1999.

[60] De entre os estrangeiros que comentam o despertar de um sentimento de possibilidade de uma literatura independente baseada na natureza e nos hábitos e costumes dos índios, o alemão Schlichthorst, oficial do Exército Imperial de 1824 a 1826, na obra *O Rio de Janeiro como é* (1829), oferece como hipótese a conjungação entre "rico manancial de motivos para o maravilhoso" que o poeta brasileiro pode encontrar nas tradições dos povos vencidos e "as figuras singelas e sublimes da Religião Cristã". Essa combinação não contrariaria "a natureza das coisas, porque se funda na pura realidade" e substituiria a mitologia grega que fazia"triste papel sob o céu tropical". Desenvolvendo a noção de existência de uma continuidade literária no Brasil, formula também princípios que deveriam caracterizar a nova literatura, levando Fidelino de Figueiredo a comparar o valor da obra do oficial alemão à contribuição de Denis e Garrett, apesar do desconhecimento da obra no Brasil de então. (Fidelino de Figueiredo, *op.cit.*, pp.302-3.)

[61] *Op.cit.*, p.85. Segundo Maria Eunice Moreira, os brasileiros esqueceram-se que a proposta e fórmula garrettiana provinha da metrópole, "porque o ponto de vista com que Portugal olha para o Brasil agora agrada aos escritores duplamente, possibilita o desenvolvimento do programa romântico e incentiva a

"Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", no qual o autor português apelava a um maior interesse brasileiro pelas próprias paisagens e costumes, admitindo a formação de uma literatura nacional a partir da consciência e do cultivo da diferença:

> *Certo é que as magestosas e novas scenas da natureza n'aquella vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais differentes imagens, expressões e stylo, do que n'elles apparece: a educação europeia apagou-lhes o espirito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e d'ahi lhes vem uma affectação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.*[62]

A matéria brasileira, a sua natureza, a sua história e as suas gentes, são passíveis de ser tratadas poeticamente, de ser protagonistas das obras literárias, preterindo-se as ambiências e os temas europeus que nada têm a ver com o mundo que circunda os autores e os leitores brasileiros. A inspiração deveria ter como sujeito, assim, segundo o autor e, também, segundo Denis, a natureza tropical diversa e diferenciadora, na medida em que esta teria criado necessariamente uma raça única. A literatura, como espelho dessa diferença, encontraria, desta forma, o seu caminho de originalidade e autenticidade[63].

Denis escolhe para inspiração e moto de *Scènes de la Nature sous les Tropiques* as palavras de Humboldt, que servem como apresentação e justificação da sua obra: "On ne saurait douter que le climat, la configuration du sol, la physionomie des végétaux, l'aspect d'une nature riante ou sauvage, n'in??ent sur les progrés des arts, et sur le style qui distingue leurs productions."[64] Baseando-se nesta teoria, Denis

---

fundação da literatura do Brasil." ("A visão europeia sobre o Brasil: os portugueses e a literatura brasileira no século XIX", *in: Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, org. e coord. T. F. Earle, Tomo II, Oxford – Coimbra, 1998, p.1096)

[62] "Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa", *in: Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*, Vol.I, Paris, J.P.Aillaud, 1826, p.xliv.

[63] Regina Zilberman salienta em Almeida Garrett o facto da aplicação do paradigma usado para julgar a literatura portuguesa ao estudo dos poetas brasileiros: a reprovação dos resíduos gongóricos e seiscentistas e a condenação da ausência da cor local, "quando a representação cênica não explora as sugestões da natureza e dos costumes próximos e contemporâneos". Enfatizando os riscos da imitação que ameaçava a originalidade dos textos literários, Garrett pugna pela fidelidade ao autêntico em detrimento do importado quer do passado, quer do presente. Esta vertente garrettiana vai ser adoptada por vários autores, estudiosos e críticos brasileiros, entre os quais Pereira da Silva, Alexandre José de Melo Moraes (*Elementos de Literatura*, 1956), Macedo Soares, compilador de *Harmonias Brasileiras* (1859), Joaquim Norberto e Machado de Assis. (*Op.cit.*, pp.39-43). O mesmo pode ser considerado em relação ao próprio Gonçalves de Magalhães, ainda que nunca cite Garrett. (V. *ibidem*, p.51 e Fernando Cristóvão, *op.cit.*).

[64] *Résumé de L'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de L'Histoire Littéraire du Brésil*, Paris, Lecointe et Durey, Libraires, 1826, p.1.

afirma que a América, "brillante de jeunesse", deve ter pensamentos novos e plenos de energia e procurar nas inspirações primitivas o seu caminho literário.

Ao espectáculo da beleza do ambiente, majestoso e livre, a América deve "être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement", através da observação do mundo que a rodeia e do aproveitamento poético da própria história das origens, das "fables mystérieuses et poétiques, ce seront les siècles oú vivaient des peuples que nous avons anéantis, qui nous étonnent par leur courage, et qui on retrimpé peut-être les nations sorties du vieux monde". Os cânticos poéticos dessas nações, o maravilhoso dos antigos costumes desses povos, em conjunto com a força incompreensível da natureza, e a saga, de sabor quase medieval, dos heróis europeus do Novo Mundo deveriam servir de base a uma literatura nova[65].

Ficava indicado, de certa forma, um meio possível de tratamento desse material: o romance histórico, que permitiria fixar o momento dos primeiros contactos do europeu com a nova terra, versando, igualmente, o heroísmo dos índios, e a história de formação e desenvolvimento do povo americano em contacto com a natureza diferente e exuberante do Brasil, dando azo ao nascimento de uma nova matéria literária, via passível de constituir um dos caminhos para a afirmação de uma literatura nacional.

De facto, o romance histórico, no Romantismo, faz parte de um percurso de procura, resultado de uma conjuntura de busca e exaltação do sentimento nacional[66], sendo instrumento para o conhecimento e reconhecimento da nação através de um re-olhar e re-pensar a história (não na verdade incontestável das afirmações dos cronistas, mas na verdade das entrelinhas dos seus textos, através dos olhos dos romancistas que vêem com o coração o que o historiador não conseguiu observar com o olhar, por vezes até pouco parcial, da objectividade), inserindo-se na mesma linha de pesquisa que tinha sido iniciada pelos textos de Denis e Garrett. Linha seguida agora também por nacionais, que pretendiam fixar o que seria a literatura nacional brasileira e que caminhos deveria tomar, como os textos de Abreu e Lima, de

---

[65] Sobre a importância do texto de Ferdinand Denis no contexto da história da literatura brasileira, ver Maria Helena Rouanet, "Ferdinand Denis and Brazilian Literature: a successful tutelary relationship", *in: Portuguese Literary & Cultural Studies: Brazil 2000/1*, vols 4/5, University of Massachusetts Dartmouth, 2001, pp.461-467.

[66] Como afirma José Veríssimo, era natural que as imaginações se "alvoroçassem na ambição de idealizar o nosso passado. Tanto mais que se estava em plena voga do romance histórico […]." (*História da Literatura Brasileira*, Erechim (RS), Edelbra, s.d, p.139)

Norberto de Sousa, Gonçalves de Magalhães, de Varnhagen e Januário da Cunha Barbosa, entre outros.

Também eles são procura, tentativa de fixação de um diálogo aprofundado sobre o que poderia ser a literatura brasileira e o que a caracterizaria[67].

Na realidade, os poetas e escritores brasileiros compreendem as possibilidades apresentadas pelo romance histórico, cujo conteúdo poderia ser o início da história da nação, o que corresponderia aos contactos entre portugueses e índios, ou episódios da história do Brasil, longínqua ou mais recente, podendo encontrar-se no cultivo do género uma via importante de descolonização, já que reportar-se às origens dos tempos, ao lançar das bases culturais, tradicionais e geo-políticas da nova nação, ou a momentos decisivos para a história do Brasil, corresponderia ao criar a história das origens, do mito do nascimento e da legitimação da nação.

Há, no entanto, a considerar que os heróis das origens são portugueses, representantes da autoridade colonial, são os "nossos" que hoje são o "outro", o que exige soluções, como o recurso ao indianismo – no qual se funda o carácter idiossincrático do nacionalismo romântico brasileiro, ao qual será prestado atenção

---

[67] Para uma sistematização dos textos ligados à historiografia literária do Brasil, o trabalho de Roberto Acízelo de Souza pode ser valioso na medida em que procede ao estudo do percurso do estabelecimento da história literária brasileira como disciplina no período entre 1805 e 1888, passando por textos de autores estrangeiros, portugueses e brasileiros, como o de Simonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe* (1813) ou de C. Schlichthorst (*Rio de Janeiro wie es est*, 1829).

Considerando os vários contributos para a disciplina, encontra nos textos produzidos por estrangeiros cinco categorias: uma, de textos que mencionam autores nascidos no Brasil em estudos historiográficos sobre a literatura portuguesa (Friedrich Bouterwek – *Geschichte der Portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*, 1805; Simonde de Sismondi; Almeida Garrett – *Parnaso Lusitano*; Inocêncio Francisco da Silva Lisboa – *Dicionário Bibliográfico Português – Estudos Aplicáveis a Portugal e ao Brasil*, 1858-1923); uma segunda categoria congregaria textos que apresentam a história da literatura brasileira como objecto de um tratamento autónomo (os textos de Denis); outra, juntaria textos nos quais só os autores brasileiros são estudados (como "De la Poesía Brasileña", 1855, de Juan Valera); a quarta, conteria os textos de carácter mais crítico que historiográfico (o texto de C. Schlichthorst; o de José da Gama e Castro, publicado no *Jornal do Comércio* em 1842; o de Alexandre Herculano, "Futuro Literário de Portugal e do Brasil", 1847-1848); finalmente, um conjunto de textos dedicados apenas à história literária brasileira (representado por *Le Brésil Littéraire – Histoire de la Littérature Brésilienne*, 1862, de Ferdinand Wolf).

No Brasil, produziram-se antologias poéticas, (como *Parnaso Brasileiro*, 1829-1832), de Januário da Cunha Barbosa), ensaios sobre a ideia de literatura brasileira (que o autor designa por "statements of principles") como o de Gonçalves de Magalhães ou de Abreu e Lima ("Conclusão: Nosso Estado Intelectual" em *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil*, 1835), biografias de "*varões ilustres*" (como *Plutarco Brasileiro*, 1847, de Pereira da Silva), edições críticas de textos com informação biográfica (tais como as de Joaquim Norberto de Sousa e Silva e de Francisco Adolfo Varnhagem), dicionários bibliográficos e, finalmente, histórias literárias, então chamadas "cursos" ou "resumos" (contam-se nesta categoria os trabalhos de Joaquim Pinheiro, com *Curso Elementar de Literatura Nacional*, 1862, e Sotero dos Reis, autor de *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*, 1866-1873) ("Brazilian Literary Historiography: Its Beginnings", *in: Portuguese Literary & Cultural Studies*, *op.cit.*, pp.541-542).

posteriormente, no capítulo sobre o romance histórico indianista – e a criação da imagem do português não como o invasor e destruidor do índio, mas como herói destemido e civilizador.

Havia, assim, que rever a história, ler de novo os testemunhos e procurar no passado resposta para o presente e para as suas necessidades: fazer uma "recomposition", como escreve Claudie Bernard, ou "romancing", como lhe chama Gabrielle Spiegel em *Romancing of the Past*[68]. Se, através desta "recomposição" se chega a uma "falsa representação" da verdade histórica é facto que não preocupa os romancistas, que crêem que a verdade a considerar é a verdade do "fabuleux", que se atinge através da emoção artística, como foi anteriormente explicitado.

Um outro factor essencial para o cultivo do romance histórico no Brasil é, também, precisamente, o desenvolvimento da historiografia brasileira, para cujo impulso contribuiu o próprio movimento do Romantismo nacional, que, à semelhança do Romantismo europeu, tinha vindo a incrementar os estudos históricos, levando José Veríssimo a considerar que estes foram "talvez a melhor das manifestações do sentimento patriótico que aqui se gerou da Independência."[69]

A criação do Instituto Histórico e Geográfico[70], obras como a *História Geral do Brasil* (1857) de Varnhagen[71], os estudos históricos de Moreira de Azevedo, o

---

[68] V. *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in the Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993.

[69] *Op.cit.*., p.277.

[70] A propósito da fundação em 1838 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que usufruiu do apoio directo e interessado do Imperador, António Soares Amora aponta o facto de que a sua criação animou a organização de centros congéneres nas principais províncias do Brasil, mantendo, para além disso, uma das "nossas melhores revistas de história e cultura (*Revista Trimensal*) e, centralizando a rêde nacional de institutos congéneres, congregou as figuras mais expressivas da nossa intelectualidade romântica." Aos historiadores da época deve-se, segundo o autor, a construção de uma "*história nacional*, isto é, uma interpretação da nossa história, de um ponto de vista brasileiro" e o levantamento de material de pesquisa para os intelectuais brasileiros: documentos, indicação de bibliotecas, organização dos arquivos nacionais, interpretação e divulgação dos "*Brasiliae documenta historica*" indispensáveis ao estudo da história do Brasil. (*Op.cit.*, pp.90-91)

Em termos de trabalhos sobre a história do Brasil, a época foi pródiga, destacando-se as obras de Abreu e Lima (*Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil*, 1835, e *Compêndio de História do Brasil*, 1843), Varnhagen, Pereira da Silva, Melo Morais e Joaquim Norberto.

[71] Na "Dedicatória a Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro II", Varnhagen concebe o estudo da "História da Nação" como importante "tanto para contribuir ao maior esplendor della entre os estranhos, como para ministrar dados aproveitaveis na administração do Estado, e tambem para fortificar os vinculos da unidade nacional, e aviventar e exaltar o patriotismo, e ennobrecer o espirito publico, augmentado a fé no futuro e na gloria das letras", atestando a ideia de que a história servia propósitos civilizatórios, de progresso e, também, de congregação da nação em torno de um espírito comum.

No "Prólogo" da segunda edição repete as mesmas ideias, baseando-se na concepção de Tocqueville de que os "povos […] ressentem-se eternamente da sua origem. As circumstancias que os acompanharam ao nascer e que os ajudaram a desenvolver-se influem sobre toda a sua existencia."

impulso que os estudos de etnologia e antropologia brasileira tiveram nestes anos e o estudo da história literária do Brasil[72] testemunham a curiosidade, o estímulo para a investigação e a vontade de legitimação do orgulho e das aspirações nacionais.

De igual modo, o desenvolvimento da antropologia cultural, de que *O Selvagem* (1876) de Couto de Magalhães é exemplo, sendo um dos primeiros trabalhos de cunho propriamente científico acerca dos aborígenes escrito por um brasileiro, é um impulso para a consciencialização das raízes do povo, apontando linhas de continuidade, percepção da alteridade e diversidade na cultura brasileira.

Para além disso, o gosto pela literatura de viagens, quer como documento de épocas passadas, quer como imagem do presente, insere-se também na procura que o escritor brasileiro realiza dos traços da sua nacionalidade. A descrição da natureza, exaltada pelos românticos, o espírito do lugar, os sentimentos que provocam os vários ambientes, as novas espécies vegetais e animais documentadas ocupam as páginas dos viajantes, fruto também de uma feição científica que caracteriza o século XIX, com estudiosos europeus e escritores como Humboldt e Saint-Hilaire.

Estavam criadas as condições ideais para o aparecimento do romance histórico no Brasil, seguindo, deste modo, o sucesso do género na Europa, caracterizando-se, segundo José Veríssimo, em território nacional, por uma das feições do nacionalismo dominante no período romântico ao tomar como propósito pintar não só o que se pode designar como estritamente histórico, mas também os aspectos brasileiros tradicionais, pitorescos ou sociais, delineando o caminho para uma literatura verdadeiramente nacional. E se Alencar foi o que deu forma programática a este processo de nacionalização da literatura, este não estaria longe da mente dos outros

---

Reconhecendo a importância da manutenção das tradições, considera, por isso, que a história pátria colonial deve ser objecto de estudo atento, tendo em conta que à época da independência já o Brasil apresentava "patricios eminentes, cidades policiadas e fontes de riqueza, abertas pela agricultura, pela industria e pelo commercio." Haveria, assim, que recuperar a história das gerações que tinham possibilitado esta conjuntura, a obra dos colonos primitivos, os "troncos originarios", para que, recordando o esforço dos antepassados, ditado, num primeiro momento, pelo clima e natureza diversas e pela resistência dos índios, se inspirasse nos contemporâneos igual espírito de construção.

Esta obra é de maior importância, já que, segundo o historiador, citando Alencar Araripe, "o zelo de suffragar a virtude dos pais é já nos filhos um principio de virtude." Recusar às nações o conhecimento do seu passado seria condenar a humanidade ao "berço da infancia." (*História Geral do Brazil*, 3ª ed. revista por Capistrano de Abreu, Rio de Janeiro e São Paulo, Laemmert & C. Editores, 1907, pp.II-VII)

[72] Bosquejos históricos e florilégios atestavam a vontade de definir uma literatura nacional a partir dos estudos da história literária. A obras como a do Cónego Januário (*Parnaso Brasileiro*, 1829-32) e de Gonçalves de Magalhães juntaram-se as de Joaquim Norberto (*Bosquejo Histórico da Poesia Brasileira*, 1840, e *Mosaico Poético*, 1844), Pereira da Silva (*Parnaso Brasileiro*, 1843), Varnhagen (*Ensaio Histórico sobre as Letras no Brasil*, 1850, e *Florilégio da Poesia Brasileira*, 1850-53),

escritores – o que distingue o indivíduo e o seu povo é algo íntimo e importante que toca ao escritor encontrar e revelar, principalmente quando o momento é de afirmação e legitimação[73].

Constata-se, de facto, a partir dos anos quarenta a proliferação do género, sendo este cultivado por Pereira da Silva, Vicente P. de Carvalho Guimarães, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Moreira de Azevedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães e outros autores de menor importância ou de divulgação menos abrangente.

Francisco Adolfo Varnhagen publica no *Panorama*, em 1840, assinando-se F.A.V., uma novela histórica intitulada *Chronica do Descubrimento do Brazil*. Apoiado em fontes históricas, principalmente em Pêro Vaz de Caminha, como o autor indica no capítulo II, declarando que "nesta historia o seguimos por vezes textualmente"[74], narra os momentos que constituem a descoberta da nova terra, introduzindo um episódio ficcional: o romance entre Ypeca, "virgem dos bosques americanos", descrita pelo autor como "uma georgiana trigueirinha, digna rival da esposa de Salomão", e Braz Ribeiro, "natural do Torrão e de uma família mui conhecida", mosqueteiro, sensível e apaixonado.

Num texto em que personagens (como Pêro Vaz de Caminha ou Álvares Cabral) e acções são na sua maioria históricas, e cuja preocupação principal, como se pode atestar pelas fontes utilizadas e pelo recurso a citações, é ser fiel à verdade histórica, o autor permite-se, porque a ficção o permite, a introdução de um episódio fruto da invenção e fantasia do escritor, inaugurando um filão literário de encontro entre jovens brancos e a belas e sensuais índias que será recuperado, por exemplo, em *Iracema*, de José de Alencar[75], e em *O Ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães.

O autor, no epílogo, critica, em primeira pessoa, a falta de "monumentos physicos" que atestem a grandiosidade do momento da descoberta do Brasil, ao qual corresponde não só o primeiro contacto com outros povos, mas o início da cristianização do indígena. E à falta de monumentos físicos há que responder com os monumentos escritos, documentos que testemunhem os "fastos lusitanos" e o início

---

Fernandes Pinheiro (*Curso Elementar de Literatura Nacional*, 1862) e Sotero dos Reis (*Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*, 1866-73).

[73] *Op.cit.*, pp.278-279.

[74] *Chronica do Descubrimento do Brazil*, *in: O Panorama*, Vol.IV, Lisboa, 1840, p.22.

de uma nova nação. O romance histórico funciona, visto sob esta perspectiva, como forma de perpetuar na posteridade a glória passada e os factos que fazem a singularidade dos povos.

Aos romancistas brasileiro interessa retratar e narrar os anos de iniciação e formação essenciais para a história do povo, anos longínquos e quase míticos. No entanto, da mesma forma que se debruça sobre o momento das origens, o romance histórico também vai tratar o passado dito colonial, período em que o Brasil dependeu ou de Portugal ou de Espanha, um passado que é "nosso", mas, igualmente, do que agora é "outro", no qual se procura encontrar a continuidade e a diferença, no qual o que é "nosso" e comum ao "outro" é tão motivador de orgulho nacional quanto a diversidade que se começa a sentir entre a "velha" e a "nova" geração de brasileiros. A par de *Crónica do Descobrimento do Brasil*, de Varnhagen, de *Iracema* e de *Ubirajara*, de José de Alencar, encontra-se o romance histórico dos tempos coloniais.

Em 1839, João Manuel Pereira da Silva, que tinha, em Paris, feito parte do grupo de Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem, publica *O Aniversário de D. Miguel em 1828* e *Religião, Amor e Pátria*, novela histórica ambientada no período das lutas constitucionais. O momento histórico é narrado através do percurso de Eugênio José dos Santos que segue o desenrolar dos episódios históricos relativos ao período conturbado das guerras liberais, deixando em segundo plano o enredo amoroso e a caracterização psicológica.

A história, todavia, é mais a história portuguesa do que a brasileira, apesar de uma parte se referir ao Brasil, e corresponde a um período relativamente recente. Baseando-se também na história portuguesa, Pereira da Silva escreve, em 1840, *Jerónimo Corte Real. Chronica do Século XVI*, ambientado na corte de D.Sebastião[76].

Em 1845, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, que Inocêncio da Silva dá como nascido no Porto em 1820[77], e que ainda jovem vai viver para o Brasil, dirige, juntamente com João José Moreira, *O Ostensor Brasileiro. Jornal Litterario e*

---

[75] Tanto neste texto como em *Iracema*, o encontro do par amoroso coincide com um momento de confusão e equívoco (Braz Ribeiro está para matar a cuia de Ypeca pensando ser uma lebre) e do despertar de sentimentos profundos provocados pela beleza e sensualidade da mulher selvagem.

[76] Segundo Regina Zilberman, a opção pelos temas e personagens portuguesas pode dever-se à vontade de tentar oferecer narrativa histórica seguindo os moldes de Walter Scott. (Cf. "O reconhecimento de Pereira da Silva", *in: Variedades Literárias*, J.M.Pereira da Silva, *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, vol.5,nr.1, Porto Alegre, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Março 1999, p.6)

[77] Cf. Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1862, pp.439-440.

Pictorial. Neste jornal, Carvalho Guimarães publica três novelas históricas, entre as quais *Jeronymo Barbalho Bezerra* (1845), cuja acção se desenrola em 1633, que o autor, na advertência final, considera o primeiro romance histórico publicado no Brasil.

Consciente das dificuldades apresentadas pela "prisão que nos fez a verdade histórica", reconhece o possível cansaço que a narração possa causar num público leitor, provavelmente pouco preparado e sem familiaridade com o romance histórico, pelo menos com o publicado no Brasil. Dado ser o primeiro a ser feito no país, o autor atesta a carência de modelos originais em que se pudesse apoiar, mas o mérito, depreende-se do que escreve, se o leitor não o tiver encontrado na história, ao menos residirá no facto de ter sido escrito em português, inovação suficiente para a época.

Não estaria Vicente P. C. Guimarães muito longe da verdade na advertência final de *Jeronymo Barbalho Bezerra*: com a novela histórica de Varnhagen, publicada em Lisboa, e as novelas históricas de Pereira da Silva, a sua tentativa fazia parte do grupo dos primeiros textos literários de temática histórica produzidos no Brasil. A esta novela peregrina seguem-se em 1846, *A Guerra dos Emboabas* e *Os Jesuítas na América*, que não chegou a concluir.

Também Teixeira e Sousa tenta o romance histórico atribuindo a dois romances o subtítulo "recordações dos tempos coloniais": *As Tardes de um Pintor ou As Intrigas de um Jesuíta* (1847) e *As Fatalidades de Dois Jovens* (1856)[78].

Em 1848, publica o primeiro volume do romance histórico *Gonzaga ou A Conspiração de Tiradentes*, seguido, em 1851, do segundo volume. O assunto deste romance foi sujeito de outras reconstruções históricas, tais como *Gonzaga*, drama histórico escrito por Castro Alves e levado à cena pela primeira vez na Bahia, e o poema histórico em seis cantos de Quintino de Sousa Bocaíuva com o mesmo título.

Depreende-se que a matéria e a época tratadas tinham um efeito claramente motivador nos escritores românticos, representando o esforço de independência e o sacrifício do povo brasileiro. Apresentava-se Tomás António Gonzaga, para além disso, como personagem ideal para ser tratada literariamente devido à sua condição de poeta apaixonado e defensor dos direitos dos povos, fornecendo não só argumento histórico, mas também de tipo sentimental.

---

[78] Estes romances caracterizam-se principalmente pela influência do romance de capa e espada, com situações difíceis e arriscadas e personagens misteriosas escondidas debaixo de capotes e lenços e cuja identidade se revela apenas em momentos chave da narrativa.

Em folhetins, no *Correio Mercantil*, Manuel António de Almeida, em 1853, publica porventura uma das obras mais interessantes da época, *Memórias de um Sargento de Milícias*, situada "no tempo do rei".

O herói de tipo médio, como os heróis scottianos, sem qualidades extraordinárias, sem actos de coragem excepcionais, sem interferência no decorrer dos grandes eventos históricos, inserindo-se, por isso, na concepção de que a história é feita do quotidiano dos homens[79], está inserido num texto em que se abdica de processos típicos do romance histórico clássico, como as notas de rodapé, as citações, a nomeação de fontes históricas, mas que procede à comparação entre passado e presente, quer para constatar a irremediável cisão ou para sublinhar a continuidade[80], tendo provavelmente influenciado Alencar na concepção de GM ou GA.

O narrador observa, relata, analisa eventos, consciencializa o leitor da mudança operada e supre conhecimentos. Explica os homens de ontem aos homens de hoje[81], mantendo com o leitor uma relação de conivência e de familiaridade – um leitor que é brasileiro e que conhece os principais eventos da história da nação, tanto que o narrador não necessita de os explicar, e que compreende as "nossas raras originalidades". Trata-se da afirmação do "nós" e do único, do raro, do original dos costumes de um povo. O "nós" do romance histórico em geral tem esta particularidade – o de conglomerar os leitores sob um adjectivo, o referente à nacionalidade de cada um, e de exclusão dos outros, de nacionalidade diversa.

Outra das características comungadas com o romance histórico clássico é a descrição de ambientes, costumes, roupas, interiores de casas, tendo como objectivo criar a cor local, que aproxima o romance histórico do romance de costumes, sendo

---

[79] Nas palavras de Alfredo Bosi, "As *Memórias* nos dão […] um corte sincrónico da vida familiar brasileira nos meios urbanos em uma fase em que já se esboçava uma estrutura não mais puramente colonial, mas ainda longe do quadro industrial-burguês." (*Op.cit.*, p.148)

[80] "Espiar a vida alheia, inquirir dos escravos o que se passava no interior das casas, era naquele tempo coisa tão comum e enraizada nos costumes, que ainda hoje, depois de passados tantos anos, restam grandes vestígios desse belo hábito." Opta, também, por um narrador omnisciente que conhece e controla personagens e acções e que se situa, cronologicamente, afastado dos acontecimentos narrados, assinalando com frequência a distância entre os "nossos dias" e "aquele tempo". Dando a conhecer-se no relato ao revelar-se na primeira pessoa singular, dá autoridade ao que conta, empenhando a sua palavra ("Aquele que escreve estas *Memórias* ainda em sua infância teve ocasião de ver […].", p.61), procede a comparações e contrastes com a situação actual, emitindo juízos e opiniões, o que permite ao leitor detectar a posição do narrador em relação às circunstâncias do passado ("Primeiro que tudo extinguiu-se isso pela razão por que se extinguiram muitas coisas boas daquele tempo; começaram todos a aborrecer-se de achá-las boas e acabaram com elas.", p.78). Estabelece com certa regularidade comunicação com o leitor, deixando, no entanto, pouca margem para a sua participação activa.

Memórias de um Sargento de Milícias um bom exemplo dessa proximidade[82]. Inserido na tradição literária europeia, mas não limitado por ela, *Memórias* é um romance moderno e original na conjuntura literária brasileira, captando o ritmo do viver, escolhendo personagens típicas, retratando um mundo que se transforma entre a saudade do português, as modinhas brasileiras, as baianas e os feiticeiros africanos.

Joaquim Manuel de Macedo – que se insere, igualmente, na tradição literária romanesca do sentimental e do cómico[83] – escreve igualmente romances históricos, entre os quais se destaca *Mulheres de Mantilha* (1871), que se ressentem, no entanto, do que Alfredo Bosi designa por moral passadista e convencional que confere um tom doméstico às considerações que frequentemente tece[84]. Todavia, segundo Elisabeth Marinheiro, Macedo tematiza a euforia vivida no Brasil imperial, situando-se na contemporaneidade para "expressar as expectativas culturais do seu tempo." Tudo o que tinha vindo a acontecer no mundo fez-se "história" nos textos do autor, seguindo a teoria romântica de que tudo é história, e a história é o estudo da realidade no seu

---

[81] "É quase tudo o que ainda hoje se pratica, porém em muito maior escala e grandeza, porque era feito por fé, como dizem as velhas desse bom tempo, porém nós diremos, porque era feito por moda […]", p.54.

[82] O romance de Manuel António de Almeida, como também o alencariano, não se limita à estrutura narrativa do romance histórico, seguindo modelos narrativos do romance picaresco e sentimental elaborados principalmente pelo romance inglês de setecentos. De facto, a obra de Manuel António de Almeida inscreve-se na tradição do romance europeu, de *Pamela* (1740) de Richardson a *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding. A Fielding deve-se a estruturação da tradição picaresca na forma romanesca e a Richardson a moderna narrativa sentimental, tendo ambos com as suas obras transformado e expandido a novela em romance: desde a inserção de elementos psicológicos e de uma dimensão sentimental à construção de uma estrutura fundada numa trama, climax e anticlimax, à introdução do *suspense* e ao gosto pelo cómico, por vezes até de forma exagerada. (V. "Il romanzo inglese del Settecento: la tradizione picaresca e la nascita del romanzo sentimentale", Cesare G. Cecione, *in: Il Romanzo – Origine e Sviluppo delle Strutture Narrative nella Letteratura Occidentale*, AVV, Pisa, ETS Editrice, 1987, pp.71-84.)

[83] Sem, no entanto, conferir aos seus romances a modernidade que Manuel António de Almeida soube tão bem trabalhar. O esquema novelesco, inspirado por Scott, Dumas e Sue, repete-se na maior parte dos seus romances, quer sejam urbanos, sentimentais ou históricos: relação amorosa difícil ou proibida, conflitos sentimentais e morais (dever *vs* paixão), personagem misteriosa que se revela ou segredo que se descobre e muda o curso da intriga, reconhecimento.
Através de uma linguagem fácil e quase coloquial e do uso de um cómico que nunca entra em ruptura com as convenções e preconceitos vigentes, atraiu o interesse dos leitores, e das leitoras, tornando os seus romances muito populares. Se for tida em conta a proposta de Margherita Di Alberti, em *Il Titolo e la Funzione Paraletteraria* (Torino, ERI, 1984), relativamente à relação título-leitor, considerando que o título condiciona o tipo de leitor, selecciona o próprio receptor, verifica-se que dos cerca de 17 títulos de romances de J. Manuel Macedo 9 estão relacionados com o mundo feminino: *A Moreninha*; Os *Dois Amores*; *Rosa*; *Vicentina*; *Nina*; *A Namoradeira*; *Mulheres de Mantilha*; *Um Noivo e Duas Noivas*; *A Baronesa do Amor*. Este dado permite apontar a crescente importância das leitoras femininas como receptoras das obras literárias, leitoras empíricas que o autor tinha sem dúvida em conta na escolha de títulos que permitiriam o reconhecimento e adesão dessa faixa de público.

[84] *Op.cit.*, p.145.

total: folclore, costumes, hábitos sociais, quotidiano dos povos e formas de relacionamento[85].

Também Bernardo Guimarães cultivou o romance histórico em *O Ermitão de Muquém* (1864, mas escrito em 1858) e *Maurício ou Os Paulistas em S. João D'El Rei* (1877), e o conto histórico, em *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais* (1872). *Maurício ou Os Paulistas em S.João D'El Rei* narra um episódio ligado ao período da Guerra dos Emboabas, enquanto *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais* se ocupa das histórias transmitidas oralmente e que são tratadas como documento de uma época passada da qual os contemporâneos são herdeiros, revelando uma concepção da história como conjunto das tradições de um povo em detrimento do suceder de grandes eventos e de acções de personagens influentes.

O romance *O Ermitão de Muquém*, com o subtítulo "História da fundação da romaria de Muquém na Província de Goiás", relato das peripécias que deram início ao culto ligado à ermida de Muquém, apresenta como protagonistas Gonçalo e a gentil e mimosa Guaraciaba, filha do poderoso cacique Oriçanga, por quem se enamora. Repousando, como afirma, sobre a tradição, a obra pinta o sertanejo de há um século, mas, considerando a inalterabilidade dos costumes e usanças das gentes dos sertões, o autor atesta "sem receio que o sertanejo de Goiaz ou de Mato-Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado"[86], o que permite a reconstrução no presente do que hoje é distante no tempo.

Júlio Ribeiro, gramático e jornalista de tendências republicanas, de quem Álvaro Lins escreve que nem sequer mau romancista foi, porque não foi romancista de espécie nenhuma[87], escreve, em 1876, *O Padre Belchior de Pontes* (1876-1877), cuja acção se desenrola no século XVIII em São Paulo. De tendência anticlericalista,

---

[85]É por essa vertente que Elisabeth Marinheiro aproxima *A Moreninha* do romance histórico, tendo em conta, igualmente, a intenção que emerge dos prefácios de Macedo de construir uma romance de costumes que "articulando o passado da tradição e o presente da história, provocasse a autocrítica do seu leitor." ("Joaquim Manuel de Macedo", *in: História da Literatura Brasileira*, dir. Sílvio Castro, Lisboa, Alfa, p.106)

[86] Esta concepção da imutabilidade dos homens face à passagem do tempo é comum às obras regionalistas de vários autores, entre as quais as de José de Alencar. As gentes e os costumes das províncias, menos permeáveis a influências exteriores e a mudanças, conservam e perpetuam o viver original e os gestos de outrora. O passado, que, como afirma José de Alencar no "Prólogo" de *Sonhos D'Ouro*, nesses "recantos" permanece "intacto, ou quase", pode, assim, ser adivinhado no presente, já que este é forma de perenidade do passado. (*O Ermitão de Muquém* e *O Garimpeiro*, estudo crítico Jamil Almansur Haddad, São Paulo, Livraria Martins Editora, p.23)

o romance apresenta, segundo alguns críticos, características do naturalismo, como a análise psicofisiológica.

Franklin Távora, depois de ter criticado, juntamente com José Feliciano de Castilho, José de Alencar, acusando-o do uso de incorrecções linguísticas e de carência de contacto directo com as regiões que descreve, decide, também ele, realizar um "tímido ensaio do romance histórico", como pensa que deve ser escrito, como, modestamente, entende ser este "género de literatura"[88], numa espécie de lição ao autor de *Iracema*, que, na sua opinião, esqueceu a sua terra e se transformou em escritor sulista.

Hesitando entre a designação de composição literária e de estudo histórico, o que demonstra a presença na consciência da época das dificuldades genológicas apresentadas pelo romance histórico e pelo frágil equilíbrio da dosagem de componentes, oferece a sua obra a público como pertencente a Pernambuco, para "mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crónicas das nossas províncias setentrionais."

O Cabeleira (1876) tem como personagem uma figura célebre do banditismo nordestino de fins do século XVIII, sendo a sua vida objecto de reconstituição histórica a par da introdução de episódios imaginários, como o romance com a personagem Luísa. A preocupação mais visível é a da fidelidade à crónica, à história e ao estudo sociológico, relegando para segundo plano a criação de sensações e emoções próprias da literatura[89]. O que prova que o equilíbrio entre fidelidade à verdade histórica e "fabuleux" se atinge dificilmente, demonstrando que o resultado nem sempre corresponde aos intentos do autor. De facto, o texto fica aquém do que Franklin Távora fazia prever pelas palavras do prólogo – um modelo inovador de romance histórico.

Há que enquadrar *O Cabeleira* na teorização do seu autor acerca da literatura brasileira, uma literatura que se deveria basear em critérios geográficos e regionais. O

---

[87] Cf. Álvaro Lins, "Dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro", *in: O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*, coord. Aurélio Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1952, p.164.
[88] "Prefácio" de *O Cabeleira*, São Paulo, Três, 1973, p.10.
[89] O facto leva mesmo ao juízo negativo de Lúcia Miguel Pereira: "*O Cabeleira* […] classificado de romance histórico, pode ser histórico, mas não é romance. É uma biografia romanceada, mal romanceada […]." ("Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio", *in: O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*, coord. Aurélio Buarque de Hollanda, introd. Octávio T. de Sousa, Rio de Janeiro, Edições "O Cruzeiro", 1952, p.103.)

setentrião brasileiro, onde, segundo o autor, está o cerne da nacionalidade[90], incontaminado por influências externas, reúne as condições essenciais para a formação da uma literatura "propriamente brasileira, filha da terra." José de Alencar, porque não tinha concorrido para a formação desta literatura setentrional, "traindo" as suas raízes, é exemplo dos que forneciam ao Sul as favoráveis condições com que a literatura austral se vinha a desenvolver.

Por oposição, era premente que os que "verdadeiramente estimam o seu torrão" levantassem, com luta e esforço, "os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vivida e louçã." O romance histórico servia os propósitos programáticos do autor, na medida em que era veículo privilegiado para a fixação e afirmação da história e costumes da região. Mas um romance histórico de moldes que "não podem ser, segundo me parece, os mesmos em que vai sendo vazada a literatura austral que possuímos", investindo-se *O Cabeleira* de foros de ilustração dessa nova via[91].

O que é interessante verificar no pensamento de Franklin Távora é que este já não se concentra na construção da literatura nacional, porque já então suficientemente afirmada, mas na da "literatura setentrional", pondo de parte as diferenças com a literatura europeia e preocupando-se em distinguir produção literária do norte e do sul, irmãs, mas duas, diversas uma da outra, de génio inconfundível e único, segundo o autor, sendo o romance histórico de características marcadamente regionalistas simultaneamente instrumento e exemplificador dessa situação[92].

Heroísmo, grandeza, uma ilustre província, berço – o assunto de cariz "setentrional" é digno da história e do estudo do passado, motivo de orgulho. O romance histórico funcionaria, assim, como chamada de atenção, consciencialização e

---

[90] "A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão." (*Op.cit.*, p.11.)

[91] A este romance seguir-se-ão *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), reconstruções da vida do Recife aquando da guerra dos mascates, como parte do programa de realização da literatura do Norte.

[92] O *incipit* de *O Cabeleira* é revelador das intenções do autor – interessa-lhe a história de Pernambuco e a afirmação do Norte – fazendo do romance histórico bandeira de um nascer/renascer literário, mas, de igual modo, de um revigorar social e político: "A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da antiguidade sem desdourá-los. Não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta ilustre província, berço tradicional da liberdade brasileira."

despertar de sentimentos de um povo, neste caso, o setentrional, apelo ao heroísmo de outrora, ao amor ao "torrão" de hoje.

Motivações que encontram eco, para lá do carácter histórico-regionalista que lhe atribui Franklin Távora, na maior parte dos romances históricos românticos produzidos no Brasil. Inseridos na vontade de fazer literatura brasileira, original pela cor local, pela inserção de personagens e tipos com os quais o público-leitor se identificasse, e pelo conteúdo, o romance histórico faz parte no Brasil do entendimento do romance como instrumento civilizatório, instrumento do progresso e do sentir nacionalista.

Porque se reporta ao passado histórico, das origens e do período colonial que se lhe seguiu até ao passado recente da independência, encontra-se intimamente ligado ao esforço de reconhecimento do homem de hoje com o passado que o formou, congregando memórias individuais e colectivas em torno de uma determinada ideia de nação, procurando estabelecer as origens para que o brasileiro "de hoje" atingisse a sua maioridade.

II Parte – Da história dos Outros/Nossa à Nossa história

II.1 – Dos modelos alheios ao projecto próprio

José de Alencar pode considerar-se o escritor brasileiro que cultivou com maior regularidade o romance histórico, quer o que colocava a acção no momento histórico correspondente às origens – *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) – quer o ambientado na época colonial – *O Guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1862), *Alfarrábios* (1873) e *A Guerra dos Mascates* (1873). Não pode o romance histórico alencariano ser considerado fora do programa de formação da literatura brasileira que o autor tinha em mente e que teorizou de forma retrospectiva no prefácio a *Sonhos D'Ouro*, mas que já vinha a tomar forma desde as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, quando, adoptando o pseudónimo *Ig.*, expôs a sua estética e as suas ideias sobre a construção de uma literatura nacional.

A estes textos, como sugeriu Afrânio Coutinho, podem-se reunir o "Pós-fácio" de *Diva*, "Como e porque sou dramaturgo", "Sumário – projectos para o estudo da língua e literatura portuguesa" e "Questão Filológica", formando o conjunto destas produções um verdadeiro "roteiro de Teoria Literária", um corpo de doutrina estética[1]. O conjunto ficará mais expressivo se o estudioso da teoria alencariana acrescentar a este conjunto de textos o "Pós-escrito" de *Iracema*, algumas das crónicas de *Ao Correr da Pena* sobre a língua, as respostas a Joaquim Nabuco no *Globo* intituladas *Às Quintas* e as várias cartas e artigos que escreveu sobre a literatura, em geral, e sobre o que concebia ser ou dever ser a literatura nacional.

Na literatura, cedo tinha reconhecido Alencar a possibilidade de cultivar a expressão, de ver fluir pensamentos, sentimentos e valores individuais e colectivos – "[…] a literatura é de todos os monumentos e arquivos humanos, o que melhor reflete a fisionomia de um povo e de uma idade […]"[2]. Marcado pela ideia da funcionalidade didáctica e reformadora da escrita[3], que se enquadra na ideologia da época[4] e está

[1] Cf. "Apresentação", *in: Como e Porque sou Romancista*, José de Alencar, Rio de Janeiro, Coleção Academia Brasileira, Academia Brasileira, 1987, p.3.
[2] José de Alencar, *Às Quintas*, IV, *in: A Polémica Alencar – Nabuco*, apresentação Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Ed. da Universidade de Brasília, 1978, p.122.
[3] À transmissão de conhecimentos, de propósitos didácticos de educação dos leitores, une-se o conceito romântico de melhoramento moral e ético através da literatura. Muitas vezes considerado mesmo como

integrada no que Jean M. Carvalho França, considerando a especificidade do caso brasileiro, designa, como se viu anteriormente, por movimento da *cruzada civilizatória*[5], e pelos romances de escritores como Garrett e Alexandre Herculano, acentuadamente pedagógicos e empenhados, o escritor cearense concebe a literatura como um dos projectos de realização do seu vasto programa de educação e construção de um público leitor[6] e da sociedade brasileira. É através dos leitores e para eles que aponta a ambição de criar uma literatura de características únicas, na qual a sociedade brasileira se identificasse, desenvolvendo, solidificando, simultaneamente, a consciência de pertença à nação e, consequentemente, alicerçando e impulsionando o seu progresso.

Em "Questão Filológica", nesta linha de ideias, afirmava Alencar que a literatura brasileira correspondia, justamente, à alma da pátria de uma raça ilustre que, no contacto com a terra americana, se transformara e que cada dia "se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização"[7]. Do conjunto de vectores constituído pela natureza, pela raça, pela língua e pelo percurso histórico teria, no campo intelectual, de nascer algo de necessariamente novo, forjado e em formação

---

critério de avaliação do valor de uma obra, a presença de uma componente moralizadora e moralizante na obra preocupa os autores. Na defesa de *Asas de um Anjo*, considerada obra imoral, na rubrica *Às Quintas*, José de Alencar exprime-se desta forma: "Não conheço na literatura antiga e moderna, uma obra em que o vício fosse mais implacavelmente flagelado do que nas *Asas de um Anjo*. Julguem outros de seu mérito literário; falo do intuito moral; e não receio contestação.", José de Alencar, *Às Quintas*, IV, *in op.cit.*, p.127.

[4] J.C. Fernandes Pinheiro, em 1851, na revista *Guanabara*, a propósito de *Vicentina* de Joaquim Manuel de Macedo, exprime a ideia de que o romance se justifica pela capacidade de instrução moral e como instrumento de uma tarefa reformadora e de capacidade de exemplificar e induzir novos padrões de comportamento: "O romance é de origem moderna; veio substituir as novelas e histórias que tanto deleitavam a nossos pais. […] Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo […]o romance é a moral em acção […]. [….] cumpre que ele saiba guardar as regras que lhe são traçadas, que seja como uma colmeia de saboroso mel e não uma taça de deletério veneno. O povo em sua cândida simplicidade busca nele 'instruir-se', deleitando-se." (*apud* Sandra Vasconcelos, *op.cit.*, p.17) Já anteriormente o tradutor de *O Colar de Pérolas ou Clorinda* de Walter Scott na revista *O Beija-Flor* (1830-31) tinha feito o elogio da obra sublinhando a decência dos temas e das personagens e a lição de moral que transmitia e que "não pode deixar de se gravar profundamente no coração." (*apud ibidem*, p.18).

[5] V. a propósito Jean M. Carvalho França que considera que o perfil moral das narrativas foi um dos aspectos que norteou a produção ficcional romântica brasileira e também, de forma diferente, a produção realista. O romance e o teatro deveriam conter uma lição instrutiva e ensinamentos em relação às regras de conduta. De Alencar a Machado de Assis, Pompeia e Adolfo Caminha, o intuito moralizador é visível. Este saber transmitido, "em virtude da amplitude e importância que lhe conferiam os contemporâneos, em virtude do momento histórico em que se vivia […] foi […] encarregado de uma *missão social* e, em razão disso, ocupou um lugar de frente na chamada *cruzada civilizatória*." (*Op.cit*, pp.182-183.)

[6] No fundo, Alencar, na mesma senda de Garrett e Herculano, concebe o progresso a partir de uma atitude iluminista do progresso cultural. A educação é o princípio do progresso, pelo qual este se realiza e concretiza.

[7] "Questão Filológica" *Apud: Como e Porque Sou Romancista*, p.9.

com o povo brasileiro, fruto das três raças que o constituíam – branca, índia e negra – que, em contacto com a natureza específica do Brasil e com a particular conjuntura histórica tinha adquirido um carácter único e peculiar. O eixo e nexo da diferença, constituído por um novo mundo, um novo povo, uma nova língua e, consequentemente, nova literatura, no seguimento das ideias expostas por Garrett e Denis, guiam o projecto literário alencariano.

Colocava-se premente, então, nos espíritos da época, distinguir o que seria ou não nacional na literatura brasileira e de que forma as artes poderiam corresponder de forma mais eficaz e fielmente ao triângulo formado pela raça, natureza e língua.

Gonçalves de Magalhães, como sublinha Fernando Cristóvão, tinha feito equivaler a autenticidade à exaltação da natureza e ao elogio do povo brasileiro, "especialmente dos índios, entendidos como repositório intacto de arte, poesia e música."[8] À exaltação da pátria e da natureza como conteúdo, acrescentara o poeta um "instinto oculto"[9], diferenciador de raças, de tempos e de culturas. José de Alencar, que critica veementemente *Confederação dos Tamoios*, acusando o poema de inequívoco servilismo a modelos estrangeiros e sem denotar preocupações de originalidade, faz a oposição entre nacional e ocidental – entendendo "ocidentalidade", nas palavras de Tânia Franco Carvalhal, "como noção ecumênica que substitui o conceito de latinidade" – com base em critérios, que considera opostos, de pura imitação ou transformação, como escreve a autora:

> *Essa oposição recobre aqui o conflito entre o próprio (isto é, uma forma de expressão brasileira e, portanto, nova e distinta), e o alheio (os modelos ainda europeus) tendo, agora, a configuração bem precisa de confronto entre original e imitado.*
>
> *[…] [o] propósito de fundação de uma literatura e de uma língua nacionais incluía a transformação [do conhecimento de outras literaturas], pela adaptação de seus primeiros modelos a um contexto diverso e específico, em procedimentos de integração e de diferenciação […].*[10]

---

[8] *Op.cit* , p.166.

[9] "Outro vector digno de ser relevado é o de, no contexto nacional e romântico, Magalhães ter apontado um critério de avaliação literária que iria conhecer grande fortuna crítica, sobretudo a partir do famoso artigo de Machado de Assis *Notícia da Actual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade*, de 1873, numa revista americana.

Magalhães […] chama a atenção para o facto de existir no homem um «instinto oculto que, em despeito dos cálculos da educação, o dirige», levando-o a reagir diferentemente, conforme as circunstâncias de tempo, lugar e sociedade. Este *instinto*, juntamente com as […] ligações ao país que se vive e à religião que o modela, contribui poderosamente para a identidade de uma literatura.", (*Ibidem*, pp.166-167.)

Para além disso, o escritor cearense concebia uma obra como nacional quando transbordasse de sentimento patriótico, nativista, de amor à terra[11], quando nela se sentisse a mãe-natureza do povo brasileiro, já que, como afirma Maria Aparecida Ribeiro, para o autor "o ser nacional é ser filho da mãe natureza. É ela que demarca o brasileiro do português. Até ao explicar a necessidade da diferença linguística, o escritor vai convocá-la: 'Pode o povo que chupa o caju, a manga, a jabuticaba, o camcubá falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?'"[12]

À semelhança de Garrett e Herculano, Alencar valoriza no nacional o regional, sinónimo de verdade, de espírito do povo, identificando, como salienta Tânia Franco Carvalhal, regionalismo e nacionalismo, na medida em que ambos realizam a procura da autenticidade[13], e o tradicional, as lendas e os mitos do povo, como expressão do que é mais íntimo no homem e no grupo a que pertence.

Nacional, para Alencar, é, como para Joaquim Manuel de Macedo[14] ou Manuel António de Almeida, igualmente a literatura que capta a cor local e a natureza, paisagens, ambientes e sociedade brasileira, com as suas personagens e tipos, e o presente da sociedade, do qual, como em Garrett, a literatura não se pode alhear, retratando-a e nela intervindo. Aliada a um modelo de romance, que afirma ter descoberto com a escola francesa, especialmente com Balzac e Victor Hugo, expressa

---

[10]"O Próprio e o Alheio no Percurso Literário Brasileiro", *in: Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, *op.cit.*, p.39.

[11] Joaquim Serra escreve, em Junho de 1872, a José de Alencar, depois de ter lido *Filhos de Tupã*: "Li os fragmentos e confesso-lhe que esperava aquilo mesmo. A pintura do Amazonas e da floresta virgem abalaram-me. […] Precisávamos de alguma coisa nacional que nos reabilitasse depois dos «Tamoios» e «Colombo». Em boa hora aparecem os «Filhos de Tupã»." (Raimundo de Menezes, *op.cit.*, p.126.)

[12] "Entre Pai e Mãe: o Nacionalismo em José de Alencar", *in: Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, *op.cit.*, p.393. Interessante, e com certa graça, é o que José de Alencar escreve ao irmão, em Abril de 1875, a propósito de um chapéu que tinha recebido deste e que atesta a sua preocupação em afirmar a nacionalidade: "Conto estreá-lo na Europa, a fim de mostrar o meu americanismo". (*Cartas e Documentos de José de Alencar*, *op.cit.*, p.57.) O orgulho da diferença e a sua afirmação expressa-se, desta forma, mesmo através da própria imagem, diferenciando-se de alguns intelectuais que preferiam na Europa imitar os portugueses e os europeus.

[13] Cf. Tânia F. Carvalhal, *op.cit.*, p.41.

[14] Na avaliação que A. F. Dutra e Melo faz do romance *A Moreninha*, no qual Macedo retrata com fidelidade os hábitos e costumes da sociedade da Corte, os saraus, as meninas e os estudantes, oferecendo, também, quadros da natureza carioca, pesa, sobretudo, a descrição do Brasil, das suas gentes e espaços: " […] feriu-nos sobretudo a profundeza de observação que por aqui e por ali se nota, a finura de tacto na apreciação dos costumes e o particular e o frisante da cor. O autor retrata bem o seu país no que descreve – sabe ver, sabe exprimir." ("A Moreninha, por Joaquim Manuel de Macedo", *in: RMB*, II, 1844, p.750 *Apud: Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*, *op.cit.*, p.171.) Também Fernandes Pinheiro, onze anos depois, elogia, precisamente, o carácter brasileiro do que é descrito, familiarizando o público com as "nossas cenas" e ensinando-o a "apreciar o que temos."

no molde do tecer "uma novela com os fios de uma ventura real"[15], esta concepção da escrita leva-o a aproximar-se de um conceito de literatura nacional que não se limita à presença do índio, do exotismo e pitoresco ou da natureza tropical, mas que, ancorada na sociedade, servia, ao mesmo tempo, o propósito de consciencialização da diversidade e apostava na instrução do povo, tornando-se sempre mais genuína quanto mais adequada à realidade brasileira.

Na pergunta que coloca a Joaquim Nabuco – "Que ideia faz este senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstracção da sociedade em cujo seio se formam?"[16] – expressa, assim, uma faceta essencial da sua concepção de literatura, a ideia de que esta deve adoptar uma posição atenta, analítica e crítica, em adequação com o meio e com o próprio tempo, não só no romance contemporâneo, mas também no regionalista e no histórico.

De facto, Alencar, e posteriormente Machado de Assis, que, em 1873, com "Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade", fixa uma concepção de literatura nacional que nega abstracções, atenta às questões da sociedade e à actualidade política nacional ao criticar as obras que se conservam no plano da imaginação, fechadas aos problemas "do dia e do século"[17], considera a importância da inserção no romance do tema da contemporaneidade do quotidiano brasileiro sem necessidade de recorrer a vias do exotismo e indianismo.

Não são menos brasileiros *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, nos quais se afasta do que considera "paródia insulsa dos costumes portugueses", porque estes romances se ligam sempre à realidade americana. Como o não são menos as suas produções dramáticas, mais críticas e centradas na vida urbana contemporânea, como já sublinhou João Roberto Faria a propósito do nacionalismo de Alencar. Não se revestia, sob esta perspectiva, só de relevo a fixação das origens da nacionalidade, mas também era "fundamental a modernização do país, a cruzada moralizadora e civilizadora." Consciente de pertencer a uma elite intelectual e política, sustenta que o povo existe pelas elites que o formam, pertencendo, por isso, ao escritor proceder a

---

("*Vicentina*, Romance do Dr. Joaquim Manuel de Macedo", *in: Revista Guanabara*, III, 1855, p.20 *apud ibidem*, p.171)

[15] *Como e Porque sou Romancista*, *op.cit.*, p.29.

[16] José de Alencar, *Às Quintas*, IV, p.121.

[17] Cf. "Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade", *in: Instinto de Nacionalidade e Outros Ensaios*, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1994, p. 23.

uma reflexão mais aprofundada do seu tempo e fazer uso dela para melhorar as condições do Brasil. Por isso, sente seu o papel de criticar o que considera de errado no funcionamento da sociedade e de sugerir novos caminhos[18].

João Roberto Faria exclui das suas reflexões o romance histórico, que parece para o autor ser apenas um momento de idealização do conceito de nação, da natureza e do índio e da alegorização dos primeiros contactos por contraposição à obra dramática de Alencar, comprometida com o presente. Como se terá oportunidade de analisar, a crítica e a ideia de construção de um projecto de sociedade não se reduzem aos textos dramáticos, sendo mesmo um dos eixos mais significativos do romance histórico alencariano, no qual se compromete o historiador, o romancista, o político e o observador do quotidiano[19].

A principal preocupação de Alencar é, assim, adequar a escrita aos leitores brasileiros, que se devem reconhecer, encontrar e ser seduzidos pelas páginas dos romances, encontrando nelas "um sabor nativo que ao gosto parisiense do crítico [Joaquim Nabuco] há de excitar náusea"[20], porque entende a literatura, acima de tudo, como serviço da pátria e a musa como amor e admiração do Brasil[21].

Importância da Língua

À procura de originalidade temática e de conteúdos, Alencar acresce um importante vector, o da língua, defendendo que a criação da literatura nacional haveria de passar necessariamente pela afirmação da peculiaridade da "norma" brasileira, conceito da linguística moderna do qual se pode fazer uso para esclarecer a particular

[18] João Roberto Faria, "Leituras de história da literatura: o nacionalismo de Alencar", doc. electrónico *in* www.pucrs.br/letras, p.2.
[19] Quando Mário de Alencar distingue em José de Alencar duas pessoas distintas, a do poeta de idealizações extremas, dominado pelo sentimento e pela fantasia, e a do homem prático e positivo, dominado pela realidade e pela prudência, considerando que nunca estas personalidades "se confundiram nem contrariaram, postas que contrarias uma à outra" ("Introdução", *in: José de Alencar*, Rio de Janeiro e Paris, Livraria Garnier, 1922, pp. VII-VIII), não vê a personagem do romancista na sua pessoa integral, escritor, político e folhetinista, que nas suas obras não se divide, mas, pelo contrário, estrutura o seu universo literário precisamente nas preocupações que nas várias vertentes da sua vida lhe são colocadas.
[20] José de Alencar, *Às Quintas*, I, p.61.
[21] Cf. José de Alencar, "O Teatro Brasileiro", *in: A Polémica Alencar-Nabuco*, *op.cit.*, p.41.

visão alencariana de uma "língua brasileira", única capaz de exprimir na arte a essência do povo[22].

Não é que se devesse, segundo o autor – que desenvolve as considerações que já tinham caracterizado algumas das rubricas de *Ao Correr da Pena* em "Pós-escrito" a *Iracema* e no "Pós-fácio" a *Diva*, textos ancorados na teoria evolutiva da linguagem de Webster, Max Müller (*Ciência da Linguagem*) e Jacob Grimm[23], e que ganharão foros de uma verdadeira teoria da norma brasileira –, esquecer "o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português" ou que se houvesse de "estropear as palavras, e fazer delas vocábulos ininteligíveis"[24], mas havia que adaptar a língua ao emissor e ao receptor.

Uma língua própria seria essencial para a expressão de sentimentos, valores, tradições únicas da especificidade brasileira, já que os indivíduos se reconhecem como grupo na língua que usam para se exprimir, compreender, identificando-se, desta forma, como pertencentes a determinada nação[25].

Já Almeida Garrett identificara "língua" com "nacional", considerando que o povo português só se poderia afirmar pelo bom uso daquela e não por modas castelhanizantes, escrevendo, em "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", a propósito do uso do castelhano pelos autores portugueses da época filipina, que se tinha perdido o espírito nacional, o timbre, o amor pátrio,

> *[…] a lisonja servil, a adulação infame levou nossos deshonrados avós a desprezar seu proprio riquissimo e tam suave idioma, para escrever no gutural*

---

[22] Ivo Barbieri foca precisamente o facto de o Romantismo brasileiro ter empreendido a tarefa de estabelecimento de uma "language standard that would speak the soul of the nascent country, a language bursting with exalted rhetoric through which the young nation sought to define the features of its own physiognomy, to recognize and identify itself. Tepid at first, the movement grew quickly in both size and vigor, soon becoming the locus for the conception and dissemination of the national imaginary." ("*Iracema*: The Tupinization of the Portuguese", *in: Portuguese Literary & Cultural Studies: Brazil 2000/1*, vols 4/5, *op.cit.*, p.121.)

[23] Em *Às Quintas*, refere a influência de Jacob Grimm desta forma: "O crítico nunca ouviu falar das leis fonéticas de Grimm […] [que] demonstrou que o clima e com este as condições peculiares à vida de um povo, influindo no organismo, necessariamente modificavam os órgãos da voz; e dessa modificação resultavam as alterações fonéticas de uma língua transportada a outra região diversa daquela onde teve origem. […] Referindo-me humoristicamente a essa regra da filologia moderna, escrevi eu […] 'um povo que chupa o caju e a manga, não pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, etc.'.", *Às Quintas*, VII, *op.cit.*, p.196.

[24] "Carta Primeira", *in: Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'* incluídas em *Iracema e Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'*, *op.cit.*, pp.160-161.

[25] Roland Barthes escreve, justamente, que o escritor mantém uma relação constante com a língua materna: "L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère […]: pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer […]." (*Le Plaisir du Texte in Oeuvres Complètes*, *op.cit.*, p.1513) É precisamente esta relação que Alencar reivindica.

> *Castelhano, preferindo os sonoros helenismos do Portuguez ás aspiradas aravias da lingua dos tyrannos. Vergonha que so tem par nas derradeiras vergonhas com que nos enxovalharam a lingua e a fama os tarellos, francelhos, gallici – parlas e toda a caterva dos gallo-manos!*[26]

Alencar correlaciona igualmente língua e uma literatura nativamente brasileira de inspiração e forma, encontrando-se a sua obra, como afirma Eugênio Gomes, ligada a duas questões primordiais, a da "emancipação da língua e a do romance como trabalho de arte"[27] que, interligadas, se revestem de importância capital, já que nelas baseia a independência de cânones linguísticos e literários de tipo rígido e a criação de um novo cânone.

A língua é, assim, entendida pelo autor dentro de um contexto romântico que defende o conceito de história literária nacional radicado "em noções de nacionalidade e de línguas próprias de um povo" – assumindo para os românticos, nas palavras de Maria Alexandra Ambrósio Lopes, o "triângulo *um* povo, *uma* língua, *uma* nação, […], tons patrióticos que não excluem, as mais das vezes, um certo cosmopolitismo"[28]. Afirma, desta forma, a entrada da peculiaridade da língua brasileira na literatura como interpretação e representação da alma brasileira, sul-americana, nova e enérgica; as palavras são apropriação e criação de um novo mundo, expressão de um sentir original ao serviço de uma missão singular – a da fixação da identidade.

Nunca quis o autor, todavia, uma ruptura em relação à língua portuguesa, como aliás deixa claro no "Pós-escrito" a *Iracema*, mas sim usar nas suas obras a língua que se falava no Brasil, adaptar a linguagem literária ao meio em que era produzida, ser-lhe fiel, sem ser incorrecto. Como Webster, que cita, crê que num período posterior ao da separação de duas raças de homens de estirpe comum, colocadas em regiões diferentes e distantes, a linguagem de cada uma delas começa a divergir de variados modos:

---

[26] "Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa", *in: Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*, Vol.I, Paris, J.P.Aillaud, 1826, p.xxxj. Helena Carvalhão Buescu considera a propósito do binómio de língua/nacionalidade em Garrett: "O uso da *língua* é […] entendido como uma forma de *moral e de ética nacional* em projecto que reflecte aquilo que eu designaria como *naturalização ôntica do conceito e da consciência da nacionalidade*." (*A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, p.85)

[27] *Aspectos do Romance Brasileiro*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, p.9.

[28] "'We are communal histories, communal books' – Tradução em Tempo Romântico", *in: Histórias Literárias Comparadas*, *op.cit.*, p.109.

> *Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a espressão desses fatos morais e sociais.*[29]

Alexandre Herculano, em carta a Pedro II, tinha desenvolvido a mesma linha teórica, defendendo o carácter evolutivo da língua e, por isso, reconhecendo que, por exemplo, no caso das locuções, ainda que a língua seja idêntica, estas sofrem muitas vezes de usos e desusos diferentes. A diversidade é ainda maior no caso do vocabulário que se liga a objectos ou seres que na Europa não existem e que servem muitas vezes de termos de comparação nas obras brasileiras. Em relação a peculiaridades sintácticas, como a transposição dos pronomes "me, te, se", julga o autor que o que pode chocar o ouvinte e leitor português pode ser para os brasileiros normal, "acostumados a semelhantes transposições"[30].

Alencar reconhece em Herculano, a quem chama "príncipe dos […] prosadores", uma posição singular que, longe de ceder "à ingrata propaganda"[31] contra a literatura brasileira e a norma usada, se demarca justamente de um grupo de críticos que defende o classicismo da língua.

Pinheiro Chagas, de facto, não se revelara tão tolerante e acusara os escritores brasileiros de corrupção do português, por o conduzirem através de veredas escabrosas e o obrigarem a caminhar aos tombos[32], comentando, a propósito da língua em *Iracema*, apoiado em Max Müller, de que só o povo pode transformar um idioma e não os sábios e os escritores "por decreto":

> *[…] o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correcção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais […].*
>
> *[…] As línguas transformam-se corrompendo-se, e a corrupção, enquanto não é fonte de renovamento, é vício, e vício fatal.*[33]

---

[29] "Pós-escrito (à 2.ª Edição)" de *Iracema*, *op.cit.*, p.124.
[30] "Carta a D. Pedro II, Imperador do Brasil, sobre *A Confederação dos Tamoyos*, por Gonçalves de Magalhães, datada de 6 de Dezembro de 1856", *in: Opúsculos*, V, ed. crítica, org., introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p.219.
[31] *O Nosso Cancioneiro*, estabelecimento do texto e apresentação de Maria Eurides P. de Freitas, São Paulo, Pontes Editores, 1994, p.59.
[32] "Literatura Brasileira – José de Alencar", *in: Iracema e Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'*, José de Alencar, est. crítico de Maria Aparecida Ribeiro, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p.143.
[33] *Op.cit.*, p.142.

Apesar de o texto concluir com a afirmação de que o estilo mágico de Alencar resgata a obra das incorrecções linguísticas, reconhecendo-lhe o valor literário, o romancista cearense não podia deixar de responder às críticas feitas ao uso da língua na sua obra. Na segunda edição de *Iracema* adiciona um "Pós-escrito", autêntica resposta ao intelectual português e, também, ao maranhense Henriques Leal, que o tinha criticado precisamente em relação à mesma matéria. Nele reflecte a sua ideia da língua como realidade dinâmica e evolutiva, dependente de um determinado grupo de falantes e ambiente, ligando-a à manifestação e afirmação da identidade cultural e ideológica de um dado povo, já que entende a linguagem como, usando palavras de hoje, um instrumento de comunicação e de expressão intersubjectiva que exprime a pertença a uma conjuntura única e específica.

Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, a propósito, atestam a proeminência da linguagem sobre os outros sistemas de comunicação, definindo-a como "sistema modelizador primário", isto é, como fundamento e motor da constituição de todos os outros sistemas componentes da estrutura social – arte, ciência, política – os "sistemas modelizadores secundários". A centralidade da linguagem, instrumento através do qual se produzem textos, orais ou escritos, que definem e são parte constitutiva em termos essenciais da cultura, na definição e no veicular a essência de cada sistema cultural ou ideológico, deriva do seu poder de manifestar os códigos e os estereótipos que definem a unidade cultural[34].

Nos textos, espelhos dos modelos culturais e ideológicos do mundo "real", como comenta Michail M. Bachtin, e mais propriamente no decorrer do discurso de uma narrativa, o autor, através da língua, revela a sua pertença e derivação de contextos ideológicos e culturais[35], sublinhando-se, assim, a relevância da língua que um determinado escritor decide usar e a forma como dela faz uso.

---

[34] Eduardo Lourenço afirma que "os endeusamentos ou apologia da dignidade das línguas nacionais" não são de forma alguma inocentes, já que fazem "parte do processo histórico em que culmina o sentimento nacional. Descobre-se que a língua não é um instrumento neutro, um factor contingente de comunicação entre os homens, mas a expressão da sua diferença. Mais do que um património, a língua é uma realidade onde o sentimento e a consciência nacional se fazem 'pátria'." A língua, considerada pelo autor como manifestação da vida e como ela em metamorfose: "Essa magia original é ao mesmo tempo um desafio e um exorcismo. O destino de cada cultura está intimamente ligado a esses dois papéis que toda a língua encarna."(*A Nau de Ícaro* seguido de *Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, pp.122-123)

[35] V. Michail M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e Stilistica*, Torino, Einaudi, (1963) 1968.

Alencar, em 1865, no "Pós-fácio" da segunda edição de *Diva*, tinha colocado o problema nestes termos: "A língua é a nacionalidade do pensamento como a Pátria é a nacionalidade do povo." Quando se adoptam novos costumes e tendências, novas ideias e hábitos, seria "extravagante" a conservação de modelos que já pertenceriam a um outro corpo ideológico e cultural[36]. Seria o transplantar forçado do que Lotman designa por "sistema modelizador primário" para exprimir os "sistemas modelizadores secundários" (arte, sociedade, política, etc.).

A brasileiridade das obras depende directamente da fidelidade do criador ao que se designaria, na modernidade, por "norma linguística", porque só ela está em comunhão com o povo e, consequentemente, só nela os receptores se identificam, dado que, cultural e ideologicamente, o Brasil nunca se poderia afirmar se o conteúdo fosse brasileiro, mas a forma portuguesa. É este o processo que designa por "nacionalização da língua" em *Ao Correr da Pena* e que, como escreve, em 1874, a Joaquim Serra, a propósito da recolha e pesquisa do cancioneiro popular que tinha empreendido, provavelmente influenciado pela obra de Garrett, deve ser expressão da alma brasileira na literatura:

> *Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos do nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos.*
>
> *Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abrasileirando o instrumento das idéias.*[37]

> *Enquanto em Portugal […] acusavam-nos de abastardar a língua, e enxovalhar a gramática; nós ao contrário, apreciando as melhores obras portuguesas, aprendíamos na diversidade dos costumes e da índole a formar essa literatura brasileira […]. É infantil; será incorrecta; mas é nossa; é americana.*[38]

> *Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegaríamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza, que é o berço dessa pátria.*[39]

---

[36] Se a literatura evolui com os "usos e costumes da atualidade", não compreende porque é que a língua não o pode fazer e porque é que a reacção dos puristas é tão reaccionária e arcaizante: "Não é obrigando a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que porventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das ideias e se molde às novas tendências do espírito […]." ("Pós-fácio" de *Diva apud: Como e Porque sou Romancista*, *op.cit.*, p.8.)

[37] *O Nosso Cancioneiro*, *op.cit.*, p.26.

[38] *Ibidem*, p.59.

[39] *Ibidem*, p.61.

Intolerante face à submissão rígida à metrópole, ao que denomina expatriação literária, reclama a individualidade do Brasil, a fidelidade à natureza da terra e das gentes para que um dia se atinja a "formidável e brilhante incorreção da majestosa baía de Guanabara"[40].

Dos seus "Rascunhos da Gramática Portuguesa", inéditos, Eugênio Gomes conclui que, não sendo Alencar um linguista, procura defender os seus pontos de vista até onde vai a sua percepção de escritor, e é justamente a partir dessa posição que se envolve com os problemas da língua que transplantada para um solo diverso assumiria diversas feições. Como constata o autor e como tinha referido antes dele Gladstone Chaves de Melo[41], o romancista nunca deixa de ser fiel às regras fundamentais da língua portuguesa, porque não era o idioma que queria subverter, mas sim, compenetrado no seu papel de escritor, criar uma língua literária[42]. Língua esta capaz de se identificar com o processo de diferenciação cultural e de o estimular.

De facto, Alencar justifica-se sempre, significativamente, com exemplos tirados das obras de clássicos portugueses, desde João de Barros, a Garcia de Resende, a Frei Luís de Sousa, a Garrett, e dos gramáticos portugueses, que demonstra conhecer de forma apurada e crítica. A preocupação que o domina é a de escrever bem, correctamente, sem ser agramatical. E é este cuidado constante que serve de obstáculo a uma transformação radical da norma. Segundo José Osório de Oliveira, é, nesta perspectiva, Manuel António de Almeida o primeiro a escrever de

---

[40] *Ibidem*, p.59.

[41] V. Gladstone Chaves de Melo, *Alencar e "A Língua Brasileira"*, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 3ª ed., 1972. Sobre Alencar e a língua ver também José Oiticica, "José de Alencar e a língua portuguesa", *in Revista de Filologia*, Rio de Janeiro, 8 (29), 1944, pp.25-29. V. sobre a "língua brasileira" por exemplo *A Língua do Brasil*, 4ª ed., Gladstone Chaves de Melo, Rio de Janeiro, Padrão – Livraria Editora, 1981.

[42] Cf. *op.cit.*, pp.12-14. Enrico Testa aponta, igualmente, como característica do romance oitocentista a tendência para a verosimilhança da língua em sintonia com as exigências genológicas do romance moderno, mais próximo da realidade. O configurar-se de uma relação inédita entre a língua da tradição literária e a da comunicação oral, no quadro das particulares situações nacionais, são questões fundamentais que assinalam a preocupação e a reflexão linguística por parte dos escritores, como é o caso de Manzoni: "Il rovesciamento manzoniano della canonica e secolare relazione tra la letteratura e la lingua, teso a far sì che sia la seconda […] a dettar legge alla prima […] e la conseguente fuoriuscita dalle forme della tradizione, necessaria premessa perché la scrittura narrativa si realizzi in una 'lingua viva e vera', stanno alla base di un'elaborazione stilistica assai complessa […]." (*Lo Stile Semplice – Discorso e Romanzo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1997, p.20) Esta exigência de adequação da língua no sentido da verosimilhança apresentada pelo romance moderno deve também ter pesado na concepção alencariana de uma língua literária que espelhasse a própria realidade brasileira e nela encontrasse receptores que a entendessem como sua, correspondente, de facto, ao uso dela faziam no quotidiano.

forma mais aproximada ao falar do Brasil e não Alencar[43]. Todavia, se o autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* captou a língua de forma mais fiel do que o romancista cearense, não produziu o que se poderia designar pela primeira tentativa teórica de defesa de uma norma nacional.

Gladstone Chaves de Melo atribui mesmo a Alencar um enriquecimento externo (com acréscimo de lexemas, incorporação de novos substantivos, adjectivos e verbos) e interno da língua (com a efectivação das virtualidades e actualização das potencialidades da mesma)[44]. A forma como cria palavras a partir do português, do tupi[45], da língua africana e das línguas europeias distingue-o como um dos primeiros na tradição brasileira a exprimir novos sentimentos e situações a partir de palavras inventadas[46]. Tradição que tem na obra de Guimarães Rosa um dos mais notáveis e conseguidos exemplos[47].

O autor traça mesmo um paralelo entre Alencar e Alexandre Herculano no que toca ao enriquecimento da língua portuguesa, pela pesquisa de vocábulos, de formas e de construções – "um em estilo português, outro em estilo brasileiro" –, atestando a preocupação de ambos com o ostentar da riqueza da língua ligada à afirmação da atitude literária, confirmando a forte influência do autor de *Eurico* no criador de *Iracema*[48].

---

[43] "[…] Manuel António de Almeida foi o primeiro a escrever aproximadamente como se fala no Brasil, antecipando-se, até certo ponto, aos escritores dos nossos dias, de prosa desleixada mas natural, não artificiosa, prosa brasileira, enfim. Apesar de Graça Aranha ter dito que a língua de Alencar, 'incorrecta, exuberante, é a de uma nação jovem, que desaprendeu a disciplina clássica e gosa alegremente das primícias da liberdade', há no mestre romântico a preocupação da prosa bonita." (*História Breve da Literatura Brasileira*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939, p.59)

[44] Cf. e V. *O Enriquecimento da Língua em José de Alencar*, Separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III Série, n.°13, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1973, p.5 e restantes.

[45] Para Ivo Barbieri a tupinização do português é uma indicação do processo geral de miscigenação. Ver a propósito *op.cit.*, pp.121-134.

[46] No "Pós-escrito" a *Iracema*, Alencar coloca em evidência o interesse que sente pela amálgama de sangues e línguas que é o Brasil e pelas possibilidades que essa amálgama representa: "Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas ideias e um elemento da civilização nacional. Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxónia até à africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas." (*op.cit.*, p.125.)

[47] Nelson Werneck Sodré sublinha que o ênfase que Alencar colocou na afirmação "'a nossa filologia brasileira já não é, nem será nunca mais, a mesma de Portugal'" foi, conforme "lembrou Alceu Amoroso Lima, […] precisamente 'o seu testamento literário'. Os modernistas, herdando a tarefa alencariana, empreenderiam nova arrancada no sentido da diferenciação do idioma, e Mário de Andrade, […], chegou a referir-se a José de Alencar como a um irmão de cruzada."(*A Ideologia do Colonialismo – Seus Reflexos no Pensamento Brasileiro*, 2ªed., Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira S.A., 1965, p.45)

Se o romance histórico alencariano deve ser, na verdade, entendido como integrado dentro de uma ideologia independentista que na generalidade recusava conselhos e elogios, tidos como paternalistas, vindos de além-mar e interferências directas de literatos portugueses, procurando ao mesmo tempo caminhos estéticos próprios e uma história só "nossa" por oposição a uma história comum, deve ser, no entanto, equacionado o que, em termos da ideia de romance histórico como via para a criação de um romance nacional, foi objecto de reflexão conjunta dos dois lados do Atlântico.

A recusa da regressão para o passado como meio de fuga à realidade contemporânea, característica do romance histórico empenhado, representado entre os portugueses pelo autor de *Eurico* (que une à preocupação com a verdade e o estudo histórico a inquietação com o presente e com a componente exemplificadora da escrita), caracteriza uma concepção do género diferente da de Walter Scott, predominantemente de tipo evasivo, apesar de alguns autores, como Alexander Welsh[49], defenderem que a obra scottiana apresenta claras ligações com a realidade contemporânea.

Alexandre Herculano vê no romance histórico, para além da possibilidade de entretenimento dos leitores, uma forma de pedagogia, alicerçando nas raízes nacionais o sentimento da pátria, projectando o passado no presente com o objectivo de construir um outro tempo, o futuro. Também para Almeida Garrett, as incursões no passado servem propósitos de intervenção no presente através de comparações, comentários, digressões e oscilações entre tempos. O romance, para os dois autores, é não só veículo promotor da imaginação, mas também meio de exploração e crítica directa a um presente que de todo não os satisfaz. Esta ancoragem no presente e na sociedade contemporânea faz com que, como afirma Helena Carvalhão Buescu, o discurso histórico apareça "como condição da inteligilidade do tempo"[50] e tanto a lição de Herculano quanto a de Garrett vão no sentido de promover através do romance a auto-consciência e a auto-reflexão dos contemporâneos.

---

[48] *Op.cit.*, p.14.
[49] V. Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels – With New Essays on Scott*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, (1963) 1992.
[50] *Op.cit.*, p.128.

Estes reconhecem "o *mesmo* no *outro*: outra gente, outro valor […] no mesmo espaço, na mesma terra – e é isto que conduz a uma concepção da narrativa como tendo um óbvio *tom exemplar*"[51]. À posição analítica associa-se, desta forma, uma função didáctica fortemente empenhada com o tempo presente.

A coincidência de pensamento entre os dois romancistas alarga-se ao papel que o romance histórico pode ter no caminho de autonomização de uma literatura nacional, considerando, de igual forma, também Pinheiro Chagas o romance histórico como forma preferencial para a expansão de uma literatura patriótica, dando o exemplo da obra de Fenimore Cooper que, sob a influência do "estudo sério, imparcial do passado, característico da moderna literatura europeia" se lembrou dos "próprios pergaminhos" encarnando a nacionalidade americana em Nathaniel Bempo.

O passado de uma nação como objecto de tratamento estético pode ser veículo de formação da literatura nacional, porque aproxima a arte da natureza e da manifestação da índole de um povo ao próprio povo, aconselhando Pinheiro Chagas, por isso, a emergente literatura brasileira a imitar o autor de *O Últimо dos Moicanos* e a povoar os seus romances de heróis que representem o encontro e a amálgama de dois mundos – o do conquistador e o dos índios ("protesto vivo contra aqueles que, da nova Inglaterra querem fazer apenas sucursal da antiga").

Consequentemente, e reiterando posições de Garrett, Denis e Gonçalves de Magalhães, explica que se as nações americanas quiserem fazer acto da sua independência devem esquecer-se "um pouco da metrópole europeia" e

> *impregnar-se nos aromas do seu solo, proclamar-se filhas adoptivas, sim, mas filhas ternas e amantes das florestas do Novo Mundo, e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria […]. Na poesia esplêndida desses povos primitivos, está a inspiração verdadeira que deve dar originalidade e seiva à literatura americana.*[52]

É nesta concepção do romance nacional que radicam e se justificam os elogios que tece a José de Alencar, escritor que tinha finalmente compreendido esta linha de pensamento e actuação e tentara com *Iracema* afortunadamente o novo caminho: a inspiração da selva, a poesia estranha aos europeus, as crenças e tradições populares, os índios que falam a sua linguagem colorida reuniam-se na lenda cearense numa "tentativa" de, tal como Cooper, dar relevo às crónicas dos povos. Soltava-se, enfim,

---

[51] *Ibidem*, p.126.
[52] *Op.cit.*, p.138.

"a musa nacional […] dos laços europeus" e vinha sentar-se melancolicamente "à sombra das bananeiras"[53].

Alexandre Herculano, por seu lado, propõe a autonomia de temas e o fim da imitação para a nacionalização da literatura brasileira. Incluída nessa via de autonomia está a libertação do romancista brasileiro de um passado histórico que, apesar de pertencer às raízes do povo colonizador, deve ficar para o que vive ainda no meio dele. O Brasil tem que encontrar e construir um outro passado, próprio, não "nosso" (português e brasileiro), mas só seu:

> *Deixe-nos a América as nossas arcarias góticas, as nossas catedrais ameiadas, os nossos castelos esboroados e pendidos, a nossa vegetação raquítica. Deixe-nos os vestígios de um passado remoto, ruínas espalhadas sobre um solo exausto, marcos miliários de muitas gerações travadas umas nas outras […]. Estas coisas são ricas de poesia e saudade, mas é para nós que vivemos no meio delas.*

Em compensação, o Brasil tinha "os mistérios dos desertos profundos, os murmúrios vagos das selvas virgens, as lutas, desconhecidas entre nós, da civilização com a barbária e do homem moderno com a natureza primitiva", assim como "as margens desses rios semelhantes a mares, o sol nessas campinas e cordilheiras, o luar nessas florestas." No fundo, o Brasil, como nação, apresentava um "futuro indefinido de esperanças, a sua mocidade em vez da nossa velhice, a sua primavera em vez do nosso outono."[54]

O romance e a poesia de tema histórico são, sob este olhar, considerados como forma literária adequada à nacionalização da literatura, e o assunto seria o passado singular, os contrastes entre as tribos e os homens civilizados, à semelhança de *Natchez* de Chateaubriand. No entanto, seria aos poetas americanos, segundo o romancista, que pertenceriam as escolhas e decisões sobre o caminho que a literatura deveria seguir para se tornar nacional.

A via do romance histórico sugerida por Herculano será, justamente, uma das escolhas tomadas por Alencar, que, reconhecendo as virtudes genológicas apresentadas por este tipo de narrativa, faz dela uso para escrever e re-escrever a história própria e se esta por acaso se confunde com a história portuguesa é porque é

[53] *Ibidem*, p.141.
[54] *Op.cit.*, p.216.

história nacional em solo pátrio, história comum, considerada sob o ponto de vista do homem da terra.

Desde o seu tempo de estudante em Olinda, que ao futuro romancista e político – influenciado pelas leituras recentes de Chateaubriand, Dumas, Balzac, Arlincourt, Frédéric Soulié, Eugène Sue, Walter Scott, Cooper e Frederic Marryat e, provavelmente, ainda que não o diga expressamente, de Garrett e Herculano, que, no caso do autor de *Viagens na Minha Terra*, Alencar chega mesmo a parodiar numa parte do texto de *Guerra dos Mascates*[55], de que se tratará mais adiante – se afigura o romance histórico como uma das formas mais convenientes à expansão e afirmação da cultura brasileira.

Já antes Varnhagen, Herculano e Pinheiro Chagas tinham apontado a mesma solução, mas as tentativas que já realizadas não tinham, na sua opinião, sido bem sucedidas, por uma série de diversas razões, ou não tinham tido suficiente impacto no público.

A história do seu país fascina-o, todavia, também pela curiosidade e pela ambição de encontrar uma história que pudesse verter no molde do romance que o entusiasmava no momento, ao ponto de procurar nas crónicas conservadas em Olinda tema para poder desenvolver. Segundo testemunho do próprio autor, datam dessa época as primeiras tentativas romanescas, rascunhos que iria aproveitar mais tarde em *Alfarrábios*.

Iniciado nas técnicas do romance histórico, consciente das suas vantagens, Alencar empreende o seu primeiro romance do género, *O Guarani*, em 1857. Resposta a Gonçalves de Magalhães e à tentativa, na sua opinião, frustrada, de criação da literatura brasileira, cujas razões serão esclarecidas quando se tratar do romance histórico indianista, ou projecto há muito acalentado, este romance marca o início do seu programa literário e da sua visão sobre a história do país.

Herculano tinha escrito em *O Panorama*:

---

[55] A opinião de que o romance histórico de Alencar se afasta completamente do seus predecessores portugueses, expressa, por exemplo, por Arthur Motta ("Os lineamentos do romance histórico de Alencar são muito diferentes dos que caracterizam a obra dos seus mestres citados e divorciam-se inteiramente dos seus predecessores em Portugal e no Brasil. Ele não seguiu a trilha de Alexandre Herculano, Pereira da Silva, Martins Pena, Macedo e Joaquim Norberto.", *op.cit.*, p.61) que defende a existência na obra alencariana de uma fusão do lirismo brasileiro com as cenas históricas que não se encontra nas obras dos autores citados, é redutora, já que não tem em conta uma série de pressupostos estético-narrativos que Alencar adoptou de Garrett e Herculano. Brito Broca e mais tarde Raimundo de Menezes combatem esta ideia demonstrando que determinadas cenas de G demonstram nítida inspiração em *Eurico*. (V. Raimundo de Menezes, *op.cit.*, pp.141-142).

> *Novela ou história qual destas duas cousas é a mais verdadeira? […] o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo do coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. […] Esta é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado.*[56]

"Recompor" o passado, recompor a história – o esforço de Alencar é o de descobrir na história do passado colonial do Brasil, a história do país independente, a história que interessa para o presente.

O romance histórico alencariano deve, assim, ser, na realidade, tido em conta como parte de um programa de pesquisa e construção de um caminho de nacionalização da literatura, passado que era o momento da imitação servil à escola portuguesa, imitação que, aliás, nesta época de afirmação em que se sente a necessidade de "matar o pai", como afirma Fernando Cristóvão, se transfere, mas não totalmente, para as escolas francesa e inglesa[57]. Deve, todavia, também, como o entendiam Garrett e Herculano, ser visto como elemento integrante do conceito de literatura como movimento artístico intimamente ligado à contemporaneidade e à sociedade real e actual, forma pedagógica e de intervenção no presente brasileiro.

Alencar, como Garrett, é um homem público, um político de convicções firmes, e, tal como para a literatura, também para a sociedade apresenta um programa de progresso e de modernização que acelere o processo de reflexão e de construção, processo que se reflecte no romance histórico, palco favorável ao esgrimir de ideias através dos tempos da história, forma particular de ver e analisar o processo histórico e ponto de partida para comparações, dissertações, opiniões e julgamentos de valor.

Como se constatará com o estudo posterior das obras, o romance histórico para Alencar, à semelhança de Garrett ou Herculano, é espelho do presente, lugar para onde se transportam frustrações e desilusões, esperanças e vontade de mudança do mundo contemporâneo do autor e dos leitores. É por isso que do romance histórico alencariano se deve fazer uma leitura transversal com o que considera em *Sonhos D'Ouro* como romance da terceira fase – a da "infância da nossa literatura, começada com a independência política", constituída pelas "simples cantigas do povo e nos íntimos serões da família", que espelham "esse viver singelo de nossos pais, tradições,

---

[56] *O Panorama apud* Vitorino Nemésio, "*Eurico* – História de um livro", *in: O Monasticon*, Tomo I, *Eurico, O Presbítero*, Alexandre Herculano, Amadora, Livraria Bertrand, 1980, pp. XXVII-XXVIII.
[57] V. *op.cit.*, p.167.

costumes e linguagens, com um sainete todo brasileiro", e o romance da contemporaneidade, que foca a sociedade, amálgama de espírito brasileiro e invasão estrangeira, que é o mundo da corte e do viver urbano[58].

Para além disso, importa reflectir sobre dois documentos essenciais para a compreensão do que Alencar entendia serem os pressupostos do romance histórico e do desenvolvimento da literatura nacional.

Em 1868, escreve ao seu amigo Machado de Assis sobre um jovem poeta e dramaturgo, Castro Alves, que viera a sua casa apresentar um drama histórico, *Gonzaga*, cujo assunto versava a tentativa revolucionária de Minas. Na carta de Alencar, elogia-se o assunto escolhido por Castro Alves, histórico, pouco explorado, avivado por episódios interessantes, a escola literária e o modelo seguido, Victor Hugo, a inspiração original que segue o modelo, não se limitando à mera imitação, e o sentimento que motiva a obra, o poderoso sentimento da nacionalidade[59].

Machado de Assis, que tinha também escrito um poema baseado na história, *Almada*[60], preocupado com o espírito literário do país, mal formado e "quase sem consciência de si", considera a existência na obra de Castro Alves de uma originalidade e feição própria que faltavam à poesia brasileira contemporânea, "copista, no dizer, nas ideias e nas imagens." Elogia, como Alencar, a escolha do assunto, merecedor de tratamento poético porque importante na e para a história brasileira.

A história e a literatura como instrumento devem, na sua opinião, repor a justiça, reabilitar, mostrar a verdade, sendo para o autor essencial, para além disso, manter o difícil equilíbrio entre verdade histórica e verosimilhança artística, a história exigindo fidelidade e a arte recusando o papel de copista, devendo, desta forma, fazer-se recurso à história com consciência literária e sem "exageração artística".

Machado de Assis adverte igualmente para o perigo da mistura no romance histórico de sentimentos contemporâneos com os sentimentos do passado, numa espécie de transferência que impede a visão do "caráter diverso dos tempos e das situações". Para a realização dos futuros dramas históricos de Castro Alves, Machado

---

[58] "Benção paterna" a *Sonhos D'Ouro*, *in: Obra Completa*, vol.I, introd. geral M. Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar, 1959, pp.697-698.
[59] Cf. "Castro Alves – Carta a Machado de Assis", *in* José de Alencar, *Obra Completa*, vol.IV, introd. geral M. Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar, 1960, pp.931-935.
[60] Este texto de Machado de Assis versa o mesmo assunto de *O Garatuja*, de Alencar, e atende-se à mesma fonte, os *Anais do Rio de Janeiro* de Baltazar da Silva Lisboa.

de Assis aconselha estudo dos arquivos históricos e das paixões contemporâneas: a combinação do saber histórico com o conhecimento da alma dos homens, da verdade positivista e da verdade do coração, em suma, dos pressupostos da história e da arte.

À consciência das dificuldades colocadas pelo género contrapõe-se a ideia do romance histórico como uma das formas privilegiadas para os caminhos da literatura nacional. A estas noções adiciona mais tarde um dos pressupostos essenciais que Alencar, na sua obra, parece ter como fundamental: "O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço."[61]

É importante também assinalar que Alencar envereda pelo romance histórico não só por motivações programáticas, tendo em mente a descolonização literária ou a diferenciação em relação à literatura europeia e a construção de um romance nacional que congregasse em torno a si os leitores brasileiros, mas por prazer pessoal.

O mesmo "simples" prazer de evasão que declara sentir quando lê crónicas e memórias antigas na carta da primeira edição de *Iracema*, a mesma exaltação que leva o narrador autobiográfico de *A Alma de Lázaro* a errar pelas ruínas de Olinda à procura de inscrições, manuscritos e fantasmas do passado. E é por este prazer que se explica, também, a recorrência do género no universo literário do autor, vendo o romancista na história a possibilidade da imaginação e da fantasia, sem descurar o gosto pelo rigor da procura da verdade dos factos históricos, pelo papel de romancista-investigador que descobre o que ficou perdido no tempo ou que lhe dá nova luz.

Polémicas: Alencar e os escritores portugueses

As polémicas em que Alencar se envolveu, ou em que foi envolvido, em jornais e revistas, quer com nacionais, quer com portugueses, serviram, na generalidade, para um debate de ideias essencial para a procura da definição e das soluções estéticas e linguísticas ligadas à literatura e, também, ao que deveria ser ou como era entendida a arte nacional. Com os portugueses, a discussão torna-se em certos casos diálogo frutuoso, participando estes, de uma forma ou outra, na obra de Alencar e na formação da literatura brasileira.

---

[61] "Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade", *op.cit.*, pp. 17-18.

Pinheiro Chagas, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco eram na época detentores de uma reputação afirmada no campo intelectual, revestindo-se as suas ideias e opiniões de um peso particular a que não poderia ser alheio José de Alencar. Concordar, refutar, corrigir, acrescentar fazem parte de um processo natural de aferição, reflexão e valorização de passagem à maturidade do pensamento crítico, criativo e artístico.

Se a crítica não é difamatória e maledicente, como a do português José Feliciano de Castilho, irmão de António Feliciano de Castilho, e há muito radicado no Brasil, baseada em rivalidades políticas e fomentada pelo partido do governo para difamar José de Alencar, então verdadeiro líder da oposição, a crítica é construtiva e pode ter como resultado a explanação de ideias e teorias essenciais, como aconteceu no caso de Alencar.

Muitas vezes, portugueses e brasileiros possuíam visões semelhantes ou, pelo menos, aproximadas, como demonstrou Fernando Cristóvão no seu ensaio sobre Gonçalves de Magalhães e Almeida Garrett, mas, como afirma justamente o autor, "o Romantismo não era só uma revolução de ideias e sentimentos, era também uma retórica de grandes gestos."[62] Ignorar ou confrontar os portugueses, como para o autor do "Ensaio sobre a história da Literatura do Brasil" o foi não mencionar Garrett, era muitas vezes "um gesto simbólico de emancipação."[63]

É um facto, por exemplo, que para Alencar, como para Pinheiro Chagas, literatura e existência de um povo estavam intimamente ligadas, apresentando ideias coincidentes sobre o que deveria ser uma literatura nacional ("é aquela em que se reflecte o carácter de um povo, que dá vida às suas tradições e crenças; é a harpa fremente em cujas cordas geme, como um sopro, a alma da nação, com todas as dores e júbilos, que através dos séculos a foram retemperando."[64]), mas enquanto o escritor português julgava a maturação do povo brasileiro ainda incipiente e, por isso, sem

---

[62] *Op.cit.*, p.168.

[63] *Ibidem*, p.167. Sampaio Bruno em *O Brasil Mental* atribui à falta de humor da jovem nação, incapaz ainda de rir de si própria, a desproporção da indignação em relação às críticas portuguesas e o azedume das relações literárias entre a antiga colónia e o Brasil: "[…] compreende-se como inofensivas *boutades* de folhetinistas lisbonenses se transformassem em coisa grave e séria. Vê-se por que fosse considerado agressões formais o que não passava de debiques, mais ou menos aprimorados no gosto. E entende-se o motivo dum corolário péssimo, o qual consistiu em distanciar mais a mentalidade portuguesa da brasileira."(*O Brasil Mental – Esboço Crítico*, prefácio António Telmo, Porto, Lello Editores, 1997, p.53.) O facto é que sem demonstração da negação a afirmação enfraquece e num momento como o que vivia o Brasil, toda a crítica tinha sabor de negação, justificando a veemência da afirmação.

[64] *Op.cit.*, p.137.

condições para que se justificasse falar de uma literatura independente ("O Brasil como nação moderna, como filha da Europa, não tem ainda uma existência bastante caracterizada, para que os seus incidentes, reflectindo-se no espelho da literatura, possam deixar nele imagem bastante colorida e enérgica."[65]), para o escritor brasileiro esse era um ponto assente e indiscutível.

De facto, a posição de Pinheiro Chagas que, ao comentar *Iracema*, apesar de constatar a existência de muitos talentos na colónia americana, afirma a inexistência de uma literatura brasileira, só podia ser entendida por Alencar como paternalista.

Aos que concebem a literatura do Brasil como o autor de *A Virgem de Guaraciaba*, responderá Alencar em *Sonhos D'Ouro* (1872), texto onde critica os "génios" portugueses que se compadecem da penúria brasileira e que decretaram que a literatura nacional não existia, procurando impor e ditar regras ao que já era uma realidade, provavelmente induzidos, como escreve ironicamente, em erro por um sentimento de recolonização e zelo excessivo.[66]

Uma outra faceta importante que se pode deduzir das palavras do romancista português era o que Alencar considerava como a redução da procura de um caminho de nacionalização da literatura à via proposta por Chateaubriand e Cooper – uma poesia ligada ao encontro entre dois povos, com base nas lendas e tradições primitivas, num cenário tropical de selva e bananeiras, sem ter em conta a realidade brasileira contemporânea ou todo o manancial temático do período histórico que se seguira ao primeiro momento dos contactos entre portugueses e índios.

A contribuição de Herculano para a literatura brasileira, pelo contacto que teve com vários literatos brasileiros, entre os quais Gonçalves Dias, pelo seu papel na direcção de *Panorama*, sempre receptiva aos escritores brasileiros[67], através do ensaio

---

[65] *Ibidem*, p.137. Também José da Gama e Castro, que viaja para o Brasil em 1838, nega a existência de uma literatura brasileira, ligando a sua defesa ao excesso de patriotismo. Defensor do critério da língua como caracterizador de uma literatura nacional, toma uma posição que causaria franca polémica no meio intelectual brasileiro.

[66] José de Alencar ressente-se pessoalmente do facto de, para além das críticas à falta da correcção da língua portuguesa, Pinheiro Chagas considerar *Iracema* apenas uma tentativa. Já em 1857 publicara *O Guarani* e, em 1862, *Minas de Prata*, e antes *Cinco Minutos* e *Viuvinha* (1856 e 1857). Não vê, assim, em *Iracema* o "lançar de bases duma literatura verdadeiramente nacional", na expressão do literato português, mas a afirmação dessa literatura que já dera provas e não era mera imitação dos caminhos da literatura dos Estados Unidos acusando Pinheiro Chagas de apenas repetir ideias sobre a formação da literatura nacional que tinham vindo a ser afirmadas por romancistas portugueses e intelectuais brasileiros e pelo próprio Alencar desde *A Confederação dos Tamoios*.

[67] Escrevia Alexandre Herculano em *O Panorama* que o Brasil, ao contrário do juízo comum, que se baseava na ideia errada de que a civilização e as artes eram apanágio dos europeus, não era um país ainda inculto e bárbaro, mas sim um terra de esperanças. O caminho pelo qual se deveria enveredar,

"Futuro literário de Portugal e do Brasil" publicado na *Revista Universal Lisbonense* em 1847 e da "Carta" a D. Pedro II, sofre igualmente da necessidade de ser redimensionada pela importância que teve e pela clarividência imparcial que demonstrou possuir.

Como Garrett, incontornável na história da literatura brasileira, não só pelo "Bosquejo", mas também como um dos fundadores do Romantismo português, Herculano expressa a sua opinião sobre o que deve ser uma literatura nacional e abre caminhos, sem, no entanto, querer impor a sua visão. Como escreve, as soluções devem ser tomadas pelos literatos brasileiros e não impostas pela Europa e, muito menos, por Portugal.

Alencar reconhece o contributo dos dois autores, fazendo-o directamente, como no caso de Alexandre Herculano, ou indirectamente, como no caso de Garrett, cuja influência é visível tanto no caminho percorrido quanto na escolha de soluções estéticas, e que chega a citar como exemplo na questão da língua nas suas crónicas sobre a linguagem em *Ao Correr da Pena*.

Quando o romancista censura os intelectuais portugueses pela oposição feita à sua escolha de conteúdo e forma, acusando-os de uma posição retrógrada e de agirem como uma mãe de família, que "recata a filha e não lhe consente separar-se de si"[68], não esquece o grupo de compatriotas que continuam de tal forma ligados a Portugal que associam o sucesso literário à opinião da metrópole, provocando esta dependência e submissão o desprezo pela crítica nacional e a lentidão do florescer das artes nacionais.

No fundo, o autor deveria até ter mais razão de descontentamento em relação à forma de reagir dos seus co-nacionais do que propriamente dos portugueses – de Franklin Távora, nas crónicas do hebdomadário *Questões do Dia* (1871-2), que o criticou numa verdadeira campanha de descrédito, de Henriques Leal, de Joaquim Nabuco e até da própria imprensa brasileira que, não raras vezes, votou a sua obra ao silêncio, como no caso de *O Guarani*, recebido com indiferença por uma crítica

---

tendo em conta que as duas nações estavam ligadas por laços de sangue, religião e língua, seria, assim, o da colaboração e da aliança. (vol.I, 1837) Como escreve Maria de Lourdes Belchior, Herculano via o Brasil como terra de esperanças, "o Brasil assumindo a 'liderança' do Novo-Mundo – eis os fundados pretextos de certo ufanismo brasileiro, do qual Alexandre Herculano pode considerar-se um dos precursores. Muito antes de Zweig e de outros, Herculano entrevê no Brasil o país do futuro." ("Alexandre Herculano e o Brasil", *in: Temas Portugueses e Brasileiros*, dir. Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte, Lisboa, ICALP – Ministério da Educação, 1992, p.360.)

[68] *O Nosso Cancioneiro*, *op.cit.*, p.59.

jornalística ainda em fase de formação, mas que privilegiaria à distância de poucos meses mais tarde *O Calabar*, de Mendes Leal, e o consideraria um verdadeiro modelo do romance nacional[69].

Cedo, no entanto, aceitariam os portugueses a existência de uma identidade própria na literatura brasileira e são em parte infundadas as críticas de Alencar que têm como base o desinteresse dos portugueses em relação às obras nacionais produzidas no Brasil, considerando o autor que os intelectuais portugueses viam o seu país apenas como um mercado de livros[70].

Atente-se, por exemplo, no que Camilo Castelo Branco em *Noites de Insónia* escreve a propósito da situação dos livros brasileiros, lamentando-se de uma actividade livreira que descuidava o fornecimento de exemplares:

> *Longo tempo se queixaram os estudiosos do descuido dos livreiros portugueses em se fornecerem de livros brasileiros. Nomeavam-se de outiva os escritores distintos do império, e raro havia quem os tivesse nas suas livrarias. Nas bibliotecas públicas era escusado procurá-los. […] O mercado dos livros brasileiros abriu-se, há poucos meses, em Portugal. Devemo-lo à actividade inteligente do Sr.Ernesto Chardron. Foi ele quem primeiro divulgou um catálogo de variada literatura, em que realçam os nome de mais voga naquele florentíssimo país.*[71]

Do elenco dos escritores com livros à venda fazem parte Alencar, "que tanta nomeada granjeou com o seu *Guarani*", Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, entre outros. Camilo Castelo Branco elogia também produções não ficcionais como a obra de Fernandes Pinheiro, *Resumo de História Literária*, que considera muito superior às que do mesmo teor circulavam à data em Portugal.

O título da sua crónica, "Literatura Brasileira", deixa explícita a percepção que tem da literatura de além-mar. Não discute a sua existência ou não, mas, pela escolha do título assume a sua constatação. Não deixa, no entanto, o escritor português de, a

---

[69] A respeito, relata na rubrica *Às Quintas*: "Escrevi o *Guarani* em 1857; percorram a imprensa fluminense, desde aquela época até 1862, e não acharão o menor elogio, nem mesmo notícia desse livro. Ao contrário, publicando nesse ano o *Calabar*, dizia uma folha da corte [*Correio Mercantil*] que o Sr. Mendes Leal vinha dar-nos o modelo do romance nacional. As *Minas de Prata* encontraram a mesma indiferença. *Lucíola* apenas obteve de uma das três folhas diárias meia linha de referência." (*Às Quintas*, I, p.62.) V. a propósito o que Fernando Cristóvão acrescenta sobre este assunto em *op.cit.*, p.164.

[70] Em *Como e Porque Sou Romancista*, Alencar escreve: "[…] pois ainda hoje os literatos portugueses não conhecem da nossa literatura, senão o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso. Do mais não se ocupam; uns por economia, outros por desdém. O Brasil é um mercado para os seus livros e mais nada." (*Op.cit.*, p.42.)

[71] "Literatura Brasileira", *in: Noites de Insónia* incluído em *Obras Completas*, vol.XIV, dir. Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello Editores, 2001, p.896.

propósito das *Teteias* de Caetano Felgueiras, criticar uns "arabescos de linguagem: muito rendilhado, muita filigrana, que enreda a ideia"[72], de que Alencar tinha vindo a dar o exemplo. Esse "esmerilhar da frase, que, a meia volta, se desaira no amaneirado […] é um luxo vicioso da abundância", pouco tem a ver com a simplicidade de Luís de Sousa, com o puritanismo de Castilho e a correcção de Teixeira de Vasconcelos que o romancista admira.

A crítica a Alencar concentra-se, não em críticas ao caminho escolhido para a nacionalização da literatura, mas em pressupostos estéticos e não de tipo patriótico, nos gostos pessoais do escritor português que prefere a frase mais simples e menos afectada. O escritor brasileiro apreciava pouco críticas e dedica a Camilo Castelo Branco um artigo da secção *Beotices* que não chega a ser publicado. Despeitado com palavras que o romancista português teria proferido, escreve:

> *Já não me admira que o sr. Camilo Castelo Branco ache o amor brasileiro mórbido, sonolento, dengoso, lânguido. Se não tem um cheirinho de imundície para deliciar o olfato, e um pouco de ranço para estimular o paladar! O sr. Camilo não gosta de amor derretido; é apreciador do amor sólido, suculento, nutrido de bom paio e broa, regado com os 'pescoceiros rorejantes de suor que se limpam aos guardanapos'; e que ceia em tascas onde os 'caroços das azeitonas podem ser cuspidos na mesa, bem as esquírolas do pernil de porco, desentaladas a palito das luvas dos queixos'. O ilustre romancista tem horror ao céu estrelado de bananas, porque supõe que as bananeiras são árvores frondosas; e que suas frutas nascem em pencas e não em cachos. Ele prefere o seu céu de São Miguel de Seide, estrelado de 'bolotas'.*[73]

Como não foi publicado, não há resposta do autor de *Amor de Perdição* – a disputa, todavia, teria sido interessante de seguir.

À semelhança de Camilo, outros autores não põem em questão a existência da literatura brasileira. O mesmo Pinheiro Chagas, ao tempo redactor principal do *Diário da Manhã*, dá ampla cobertura à visita de Alencar a Lisboa, como digno representante da literatura brasileira, em relação à qual demonstrara anos antes as suas reservas:

> *Está em Lisboa e acha-se hospedado no Hotel Borges um dos mais notáveis escritores brasileiros, o Sr. Dr. José Martiniano de Alencar, romancista, dramaturgo, poeta e orador notabilíssimo.*[74]

---

[72] "Poetas e prosadores brasileiros", *in op.cit.*, p.1042.
[73] *Apud* Raimundo de Menezes, *José de Alencar – Literato e Político*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965, p.382.
[74] *Apud* Luís Viana Filho, *A Vida de José de Alencar*, Lello & Irmão, Porto, 1981, p.313.

No dia seguinte, informa-se os leitores da existência dos livros do romancista nas livrarias Bertrand e Internacional. Também o *Diário de Notícias* dá a conhecer que o poeta, romancista, dramaturgo, orador, legislador e homem de Estado, José de Alencar, vulto de superior estatura a quem se deveriam homenagens equivalentes ao grande talento, se encontra em Lisboa[75]. De igual forma, na *Democracia* poder-se-ia ler o elogio de José de Alencar, "benemérito" através da pena e da palavra.

Admiradores do escritor, como o Visconde de Benalcanfor e o agora mais reflectido Henriques Leal visitam o escritor como representante da nova literatura.

Teria sido também no decorrer desta visita que Alencar teria tido contacto com a literatura que se cultivava à data em Portugal e teria lido *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz, inspirador do seu romance, inacabado, *Ex-Homem*.

Eça era, aliás, acérrimo e interessado defensor do Brasil, já que desde sempre fascinado pelo contacto de várias raças e povos e pelo resultado do que hoje poderíamos designar por multiculturalidade, ainda que mantendo-se, no entanto, numa lógica eurocêntrica[76]. Tendo em mente os portugueses que emigravam para a antiga colónia faz um dos mais divertidos textos das *Farpas*, em 1872, no qual defende a teoria de que o brasileiro é o português no verão, o português que, no calor, à sombra das bananeiras dilata e desabrocha; o brasileiro já está acabado na abóbora, enquanto o português é o seu estado embrionário, a sua pevide[77].

Aparte o tom humorístico que combate a figura literária do brasileiro torna-viagem, Eça cultiva a amizade com vários intelectuais brasileiros, como nos seus tempos de Paris, e respeita a sua cultura que considera própria e distinta da portuguesa.

---

[75] Quando Alencar deixa Lisboa, o *Diário de Notícias* publica o seguinte texto, dando provas do afecto que o romancista teria inspirado nos seus congéneres lisboeta: " O Sr. Alencar que é considerado na literatura e no jornalismo português como um amigo, um irmão, um confrade, recebeu aqui as provas de respeito e afecto que o seu talento e qualidades sabem inspirar, e retira-se pesaroso de não poder, pelo seu estado de saúde, demorar-se mais tempo […]." (*Apud: A Vida de José de Alencar*, *op.cit.*, p.318.)

[76] V. *A Emigração como Força Civilizadora*, prefácio e fixação do texto Raul Rêgo, nota introdutória Isabel Pires de Lima, Lisboa, Publicações Dom Quixote, (2000) 2001. Para o autor, neste texto de 1874, a emigração estabelece "a fusão das raças, cria novos tipos de humanidade e novas originalidades de temperamento. […] É uma criadora de ciência e, pelos seus movimentos grandiosos e fecundos, uma força civilizadora da humanidade."(p.126) O Brasil apresenta para Eça de Queiroz, no contexto da América do Sul, o país que melhores condições apresenta para a emigração, pela tranquilidade política, pelo clima e pela inexistência de hostilidade para com os estrangeiros. O único senão prende-se com o trabalho dos negros que afasta os emigrantes. (cf.p.142) Distingue-se também o Brasil pela actividade dos seus agentes e publicações que subsidia. (cf.p.108).

[77] "Que somos nós? Brasileiros que o clima não deixa desabrochar. Sementes a que falta o sol. Em cada um de nós, no nosso fundo, existe, em germe, um brasileiro entaipado, afogado – que, para crescer, brotar em diamantes de peitilho, calos e prédios sarapintados de verde, só necessita embarcar […]." (*Uma Campanha Alegre*, LXIII, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 2001, pp.310-311.)

Revelador do estatuto que Alencar tinha granjeado em Portugal à data da sua morte é o elogio que lhe faz Ramalho Ortigão nas *Farpas*. Apesar de algumas incorrecções biográficas, o texto considera o desaparecimento de Alencar, influenciador do seu tempo pela pena e pelo uso da justiça na arte, como "uma das maiores perdas para a literatura brasileira, tão notável nos últimos tempos pela cooperação dos seus poetas e dos seus pensadores."[78]

Nem todos, pode-se concluir, eram opositores da literatura brasileira e da sua afirmação, e as reticências iniciais cedo terão dado lugar a uma admiração por parte dos intelectuais portugueses. E se ainda pouco está estudada a influência dos contemporâneos Garrett e Herculano em Alencar, dando-se preferência a Cooper e aos autores franceses, pouco ou nada está estudado sobre o impacto de Alencar na literatura portuguesa[79].

[78] *As Farpas*, III, ed.integral, Lisboa, Clássica Editora, 1988, pp.196-197.
[79] Segundo Fernando Cristóvão, no entanto, durante o Romantismo a influência da literatura portuguesa no Brasil foi mais significativa que a da brasileira em Portugal. Antero de Quental, refere o autor, ainda se queixava do parco conhecimento do que se fazia no Brasil, aparte a obra de cinco ou seis escritores mais conhecidos. (Cf. "Presença do Brasil na cultura portuguesa", *in op.cit.*, p.171.)

II.2 – Estrutura e processos do romance histórico alencariano

II.2.1 – Romance histórico não-indianista

Pertencendo ao género do romance, o romance histórico partilha com todas as outras formas romanescas os mesmos recursos narrativos, desde, como afirma Kurt Spang, "la organización de la totalidad hasta los detalles de menos envergadura"[1], tendo uma evolução paralela, e não independente, em relação a elas. No entanto, há particularidades estruturais que devem ser tidas em conta, apesar de estas acompanharem em grande parte a evolução e inovações da narrativa no século XIX e a elas se deverem.

Graziella Pagliano Ungari, com o objectivo de estabelecimento de constantes narrativas e constantes estilísticas que lhe permitissem chegar a conclusões em relação à estrutura do romance histórico, procedeu a uma análise comparativa de várias estruturas textuais correspondentes a oito romances históricos italianos, entre os quais se podem encontrar as obras de G.B. Bazzoni e Massimo D'Azegli.

Tendo em conta as constantes narrativas, que têm directamente a ver com o conteúdo narrativo e não com aspectos formais, a autora concluiu que existia em termos do romance histórico uma preocupação visível em fornecer indicações cronológicas (século, ano, mês e dia), descrever os costumes e estilos de vida da época representada, em reconstruir roupas, decoração, arquitectura e, sobretudo, em fazer citação directa de fontes históricas e histórico-literárias.

Em relação às constantes estilísticas, verificou a autora a constância no uso dos advérbios de tempo em correlação, como "então" e "agora", nas evocações explícitas e frequentes do narratário por parte do narrador, nas epígrafes e nos comentários relativos aos eventos narrados (nos quais se incluem os títulos dos capítulos) e nas notas de rodapé que explicam vocábulos arcaicos ou em desuso[2].

---

[1] *Op.cit.*, p.73.
[2] Cf. "Le Constanti Narrative", *in: L'Età Romantica e il Romanzo Storico in Italia*, AAVV, Roma, Bonacci, 1988, pp.48-50.

Segundo a mesma estudiosa, noutro texto, o narrador do romance histórico oitocentista é sempre omnisciente, extradiegético e impessoal, "nel senso che conosce tutto degli avvenimenti e dei pensieri dei personaggi, non ha preso parte agli avvenimenti e non fornisce notizie e descrizioni su se medesimo."[3]

Para além disso, a análise narratológica das acções e das situações narrativas recorrentes permitiu-lhe verificar que as acções mais frequentes são a proibição e a obrigação, acompanhadas de vingança, engano e traição, considerando-se a história como resultado das acções de indivíduos singulares na sua relação de ódio e de amor no interior de um grupo ligado de forma estreita à esfera familiar[4]. A acção humana de seres individuais ocupa o centro da história, concepção esta que desaparecerá no fim do século com a dissolução do herói devido à nova teoria da história e do romance, que já se mencionou anteriormente aquando da referência à distinção entre romance ilusionista e não-ilusionista proposta por Kurt Spang.

Estas características apontadas por Graziella P. Ungaro podem até ser contestadas pela sua existência em outras formas de romance que não o romance histórico, no entanto, consideradas no seu conjunto, podem ser, de facto, tidas como específicas deste tipo de solução genológica.

Pode-se acrescentar que as convenções de aproximação à realidade, às quais geralmente obedece o romance histórico do século XIX, induzem o autor a procurar artifícios para tornar aceitável a criação de um universo estranho, no tempo, e, por vezes, no espaço, a si e aos leitores. Artifícios não só literários, mas também linguísticos, com o uso de vocabulário da época ou de determinado grupo específico, palavras por vezes perdidas no tempo, mas que pertencem às gentes e aos lugares que se pretendem retratar.

O conjunto das características apontadas por Ungaro encontra-se também em Alencar, quer como consequência da vontade de adoptar um modelo de romance histórico que tinha sido fixado a partir do exemplo scottiano, quer por razões que se prendem com o próprio modelo romanesco que predominava na época. Esses elementos estruturais específicos do romance histórico que se encontram no texto alencariano não devem, no entanto, ser objecto de uma reflexão isolada do que é porventura o essencial desta forma: o diálogo e tensão entre história e ficção, a

---

[3] "Il Romanzo Storico del Risorgimento Italiano", *in: La Pratica Sociale del Testo. Scritti di Sociologia della Letteratura in Onore di Erich Köhler*, C. Bordoni,ed., Bologna, Clueb, 1982, p.192.
[4] Cf. *ibidem*, p.194.

história e o ponto de vista valorizados pelo autor, a forma como é realizada essa valorização e de que forma a história entra na ficção alencariana – como cenário, fundo de um enredo romântico ou de aventuras, como fonte de energia dramática que dá vida a uma história ficcional ("history as a source of drama"), como um écran ideológico no qual se espelham as preocupações do presente ("history as pastoral") ou como reflexão sobre eventos passados, constituindo-se, assim, como sujeito central da diegese, fazendo-se aqui uso das categorias de Harry Shaw anteriormente referidas.

Colocadas estas questões, resta questionar o grau de fidelidade que Alencar mantém em relação ao facto histórico e que real constrói com a ficção a partir do real histórico. Ao mesmo nível, e intimamente ligado com estas questões, coloca-se o binómio verdade-verosimilhança, fulcral na teoria do romance histórico europeu e, por conseguinte, no romance de Alencar.

História e Ficção: diversas apropriações do real

O século XIX, século da crise da historiografia iluminista e da superação desta até à afirmação da historiografia romântica, herdara de setecentos a discussão a propósito da modalidade mais eficaz e apropriada a ser adoptada no discurso da História, já que a velha historiografia, da qual se tinham vindo a evidenciar as carências, não mais respondia às necessidades do que se exigia a uma disciplina objectiva, debatendo-se, nesta conjuntura, vantagens e inconveniências dos tipos narrativo, erudito ou ensaístico.

Estas formas entendidas não como modelo estilístico, mas como modo de representação e reprodução da realidade, apesar disso, e talvez mesmo pelo prolongar da problematização teórica, conviveram por longo tempo, perdendo lugar, no entanto, progressivamente, a forma narrativa para as formas erudito-ensaísticas, mais dominantes, porque tidas como mais próximas de um comportamento de correcta procura da verdade histórica.

Para a crise da historiografia tinha contribuído consideravelmente a filosofia iluminista, como refere M.G. Riccobono, com o seu carácter abstracto e racionalista, ao criar um duplo impasse no plano dos conteúdos, nomeadamente dos critérios que a guiavam, da interpretação dos dados e da forma. Em relação aos conteúdos, a historiografia apresentava-se não como uma pesquisa das leis reguladoras, mas como uma recolha de observações mais ou menos perspicazes e subtis, sendo os factos

históricos meros pontos de partida para estas observações, que, sem estar ligadas por uma reflexão sobre esses mesmos factos, eram, em vez disso, deduzidas da filosofia que se professava e a favor da qual se trabalhava a história[5].

Em relação à forma, a moderna historiografia apresentava tendências antinarrativas e, por conseguinte, menosprezava o antigo "contar" da história, negando-lhe em grande parte a autoridade e adoptando formas metodológicas ensaísticas e um tipo de discurso predominantemente do género argumentativo. Para além disso, o século XVIII tinha adoptado a ideia de que a fisionomia moral do homem era sempre igual independentemente da época em que o homem se encontrava, isto é, como diz V. P.Villari, sempre igual ao século XVIII, tendo como consequência uma narração histórica monótona, "senza calore e senza colore"[6].

Neste contexto, o historiador procurava afastar-se da posição de narrador, assumindo-se como um autor que apoiava o seu saber no estudo, cotejo e crítica das fontes, construindo o próprio texto num discurso de erudição analítica e sólida. Tendia, assim, a desaparecer da historiografia o colorido dos lugares, das paixões, dos tempos, a vivacidade da narração e a ideia de invenção e imaginação, a favor, unicamente, do comprovado de forma documental.

É no clima de indeterminação ligado ao momento em que a disciplina da História procurava encontrar-se em novos rumos e se via confrontada com uma crise de modalidades e formas, o que criava uma conjuntura de descontentamento em relação à historiografia contemporânea, que o romance histórico é concebido. Através da forma clássica do género, para cuja emergência contribuiu, justamente, a tomada de consciência literária desta crise, ligada à insuficiência das respostas da historiografia tradicional, à abstracção de historiadores e filósofos, à falta de cor no discurso da história e à forma e ao objecto da disciplina[7], oferece-se uma alternativa ao conjugar a antiga, e agora praticamente perdida, tendência narrativa da história

---

[5] Cf. M.G. Riccobono, "Storia e romanzo storico nell'interpretazione della cultura italiana dalla fine dell'ottocento agli anni recenti", *in: Il Romanzo della Storia*, AAVV, Pisa, Nistri Lischi, 1986, p.304.

[6] "La storia universale, si disse giustamente, fu come una lunga processione attraverso i salotti filosofici di parigi. […] In mezzo alla continua mutazione dei fatti, nulla pareva che veramente mutasse. E ben a ragione il Villemain faceva osservare ai suoi scolari che le pagine d'un rozzo cronista, il quale narrava la morte di Maria Stuarda, ne davano un'idea assai piú efficace e chiara, che non riuscisse a fare uno dei piú dotti ed eleganti storici del secolo XVIII […]." ("La storia è una scienza?", *in: Nuova Antologia*, XXXI, 1 febbraio 1981, p.423 *apud* M.G. Riccobono, *op.cit.*, p.305.)

[7] V. Emanuella Scarano, "Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico", *in: Il Romanzo della Storia*, p.71.

para um comportamento erudito-ensaístico, visível no enumerar das fontes, na sua escolha e, por vezes, nos comentários críticos, na individuação e resolução de lacunas.

O romance histórico pretende, igualmente, recuperar a história privada e o homem comum, esquecidos por uma historiografia que elegia os grandes eventos como o único objecto de estudo, instituindo-se como auxiliar ou até alternativa e chegando mesmo a reclamar o ofício do historiador para o romancista[8]. Ideia que em Inglaterra vinga de tal forma que se chega, a conselho de vários autores, a convidar os leitores a estudar a História do reino a partir das histórias scottianas.

Esta ideia do romance histórico como possível substituto da historiografia não é, no entanto, aceite de forma pacífica, suscitando ainda em pleno oitocentos e no auge do sucesso do romance histórico numerosas controvérsias, sendo mesmo o género considerado como objecto de desprezo por parte de historiadores escandalizados pela liberdade com que os romancistas tratavam a história[9].

De facto, como escreve Alain Montandon, não se podia assegurar que romance e história pudessem ultrapassar as contradições que os opunham, já que com o desenvolvimento das ciências históricas, ao qual estão ligados nomes como Karl von Savigny, Johann Gustav Droysen, Theodor Mommsen, Heinrich von Treitschke e Leopold von Ranke, afirma-se a vontade de fundar uma disciplina científica que pelo estudo das fontes e dos documentos de arquivo chegue à verdade objectiva dos factos.

Droysen opõe-se, no seu *Historik, Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie des Geschichte* (1858) a toda a forma romanceada, porque a ficção não saberia conciliar-se com o objectivo de rigor e de exactidão da ortodoxia científica, afirmando, assim, categoricamente, segundo o autor francês, o divórcio entre a arte e a ciência, "même si l'on a également conscience cependant de la subjectivité de l'historien et de l'interêt de l'histoire pour le présent."

---

[8] Alain Montadon equaciona assim a questão: "La poésie est non seulement au service de l'histoire, mais elle veut en être l'auxiliaire indispensable. Alors que l'historien n'était autrefois que le 'demi-frère' du poète, comme le disait Schiller, il veut en être maintenant le compagnon indispensable. […] Dans cet effort apologétique d'un genre incertain [o romance histórico], on va même jusqu'à proclamer la supériorité de la poésie sur l'histoire. Hegel voit dans le poète le maître de l'histoire dégageant du chaos 'les forces éternelles agissant dans l'histoire'." ("Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle", *in: Le Roman Historique – Récit et Histoire*, dir. Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, pp.75-76.)

[9] Escreve desta forma Karl Nicolai acerca do romance histórico: "un véritable bâtard, ou, si nous voulons, une satire de l'histoire, une tromperie […] c'est une contradiction du roman lui-même […]. Le but du roman est le divertissement; celui de l'histoire la vérité. Le roman historique comme Aftergattung n'a ni père ni mère." (*Versuch einer Theorie des Romans*, 1819 *apud ibidem*, p.74.)

O romancista oitocentista, no entanto, que estava consciente do facto de obedecer a outras leis de verdade diversas das que regiam a disciplina da história, podia, contudo, "offrir une complémentarité à l'historien", graças à imaginação, dando vida às personagens e forma ao que no historiador era abstracção e erudição, criando coesão, unidade e sentido no que eram, segundo ele, apenas acumulações e observações separadas[10] e sem ligações estabelecidas entre si de tipo lógico.

O movimento da ciência histórica do século XVIII ao XIX é o de um progressivo afastamento da literatura para, em seguida, ser recuperada por esta, sofrendo no processo modificações de avaliação e metodologias e reconhecendo a sua íntima ligação com a literatura, como se teve já oportunidade de referir.

As relações entre literatura e história ainda hoje dão prova de complexidade, tendo, no século XX, a forma de equacionar as relações entre história e ficção vindo a ser objecto de estudo de vários autores que, no essencial, têm proposto uma visão da história que a aproxima da literatura. Walter Benjamin, Roger Chartier[11], Hayden White[12], Dominick LaCapra[13], Georges Duby e, em Portugal, José Mattoso (*A Escrita da História – teoria e métodos*), que insiste no carácter emotivo e estético da escrita da história, têm vindo a reclamar para a área da literatura uma história que não é feita de verdades positivistas e absolutas, baseadas somente em documentos, eles próprios pertencentes à literatura, mas de verosimilhanças. Para além disso, defendem a ideia da reconstrução do passado como acto interpretativo e a história como uma transformação a cargo do historiador a partir de técnicas provenientes tradicionalmente do campo da ficção.

Claude Lévi-Strauss sublinha, ainda, a semelhança entre os narradores indígenas que contam histórias e mitos cada um à sua maneira ("'Même pour les détails importants, la marge de variation est énorme…'") e as obras produzidas sobre determinado evento histórico onde se constata que "les mêmes incidents ne soient pas toujours retenus ou rejetés, et que ceux relatés par plusieurs auteurs apparaissent sous des éclairages différents. Et, pourtant, ces variantes se rapportent au même pays, à la

---

[10] *Ibidem*, p.74-75.
[11] V. Roger Chartier, *Au Bord de la Falaise – L'Histoire entre Certitudes et Inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1988.
[12] V. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973 e *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987.

même période, aux mêmes événements, don't la réalité s'éparpille sur tous les plans d'une structure feuilletée." O critério de validade da história não se encontraria, desta forma, nos elementos da história, mas na consistência passível de integrar uma série de consistências "en fonction de sa cohérence globale"[14], recebendo, desta forma, menor ou maior credibilidade.

Uma "histoire clairvoyante" terá, segundo o autor, de confessar que não se afasta nunca completamente da natureza do mito ("Ce qui reste vrai pour elle l'est donc, *a fortiori*, bien davantage pour lui."), também ele aplicação de um determinado esquema baseado na pertinência e dependente do sujeito que conta.

A visão moderna recupera precisamente a preocupação com que os escritores de oitocentos viam a relação, sempre problemática, entre história e literatura, ainda que as soluções sejam em parte, necessariamente, diferentes.

O romance histórico oitocentista é concebido, assim, como re-escrita da história, reclamando, através da ficção, da *inventio*, para a história um lugar perdido, através da recuperação da força dos acontecimentos, do colocar-se em novos pontos de vista, do escutar de vozes até ao momento não ouvidas, imaginando um possível curso da História até aí submerso, (ideia de que na modernidade, por exemplo, Walter Benjamin se aproxima quando defende que a tarefa do historiador é a da examinar de forma crítica os silêncios do passado, para o poder representar criticamente[15]) recompondo, como aconselha Alexandre Herculano, a história com o olhar crítico de historiador e com o coração do romancista.

Alencar posiciona-se perante estas duas diversas aproximações e apropriações do real – a história e a literatura – da mesma forma que adoptaram a maior parte dos romancistas seus contemporâneos, concebendo a literatura como forma de recuperar a verdadeira história através da procura da decifração do que se perdeu, do que se calou ou do que não interessou.

O facto é que o autor nunca sugere que a literatura deva ou possa substituir a história, mas que é uma proposta válida face à historiografia coeva, enquanto imagem

---

[13] V. Dominick LaCapra, *History, Politics and the Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, (1987) 1989.
[14] *Mythologiques – Le Cru et le Cuit*, Paris, Librairie Plon, (1964) 2001, pp.20-21.
[15] Nos nossos dias, a ideia de que a ficção funciona como forma de inteligibilidade da história encontra-se consideravelmente difundida, como o prova a afirmação de Marcello Duarte Mathias: "[…] é a ficção que torna a História inteligível." ("Itinerário de um homem ou de um país?", *in: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, dir. José Carlos de Vasconcelos, Ano XXIII, n.° 858, 20 Agosto a 2 de Setembro 2003, p.6.

da verdade do passado pela possibilidade de reconstrução indiciária do processo e dos eventos históricos a partir de um olhar de tipo afectivo conjugado com a visão crítica e analítica do historiador. A historiografia deveria, da mesma forma que o romance se aproximara da história para poder dar resposta ao sentir contemporâneo, reassumir a sua faceta literária, a sua capacidade de ligação com o ser humano e não se limitar a uma estéril linha pseudo-erudita e pseudo-científica.

Sem nunca negar a história, Alencar vê as relações entre literatura e história à maneira aristoteliana, considerando a poesia mais "nobre" do que a última, porque representa o possível e, por isso, o universal, enquanto a disciplina da história se limita ao que de facto se pensa que tenha sucedido: historiador e poeta diferem, segundo Aristóteles – que, desta forma, sublinha as dimensões intelectual e filosóficas da *mimesis* afastando-se da concepção da inferioridade da poesia avançada por Platão – "em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que podiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal assim entendido, visa a poesia […]."[16] O escritor vai para além do facto documentado ao procurar a inexaurível sabedoria escondida na realidade histórica.

Porque só por este caminho se poderia re-escrever a verdadeira história, ou a história que se reveste de importância, a história dos silêncios, como de forma irónica Alencar expressa em GM – "Para que o leitor possa aquilatar… […] vamos confiar-lhe um segredo, que até agora escapou às laboriosas investigações do Instituto Histórico, deixando na sombra a verdade […]" (p. 285) – atribuindo legitimidade ao escritor para usar a história, de forma erudita e ensaística, como os historiadores contemporâneos, mas também de usar a imaginação, a invenção face aos documentos da história, e de a "contar", recuperando, desta forma, as características da antiga historiografia de teor narrativo[17].

No grupo de romances históricos não-indianistas, Alencar adopta uma posição

[16] *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, Cap.IX, pp.115-116.
[17] A propósito desta conjunção operada no romance histórico entre antiga e nova historiografia, ver Emanuella Scarano, *op.cit.*, pp.71-83.

que pode parecer paradoxal se não se tiver em atenção o que foi dito anteriormente sobre a crise da historiografia – se, por um lado, faz uso dos documentos históricos e dos textos historiográficos, baseando-se neles e criteriosamente citando-os quer no corpo do texto, quer em notas de rodapé e usando todo um aparato crítico, que terá espaço privilegiado nos romances indianistas, assumindo, portanto, um comportamento semelhante ao do historiador erudito, por outro lado, critica o procedimento desses mesmos historiadores, quer pela parcialidade, quer pela falta de uma visão global, assumindo, como romancista, o papel de procura de uma aproximação mais válida ao real.

Quando em MP, ALF e GM, Alencar situa a acção em séculos passados, identifica-se com o papel do historiador que procura, se documenta e se certifica, mas também com o papel do escritor que imagina quando não sabe, dentro do campo da verosimilhança histórica – não foi assim, mas podia ter sido, e se calhar até foi – colmatando a insuficiência dos textos historiográficos, na esteira de Aristóteles ("[…] não é ofício de poeta [ao contrário do historiador] narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade."[18]), que Vigny recupera com a sua preferência pela "Vérité de l'Art" em relação ao "Vrai du Fait" e que exprime no prefácio da quarta edição (1829) de *Réflexions sur la Vérité dans l'Art*, porque o "fabuleux" pode estar mais próximo da verdade que o "vrai" histórico.

A primeira questão que se coloca na análise desta problemática na obra alencariana prende-se com a opção que realiza a propósito da preferência em relação aos períodos históricos que escolhe investigar e "contar", optando quer em MP, ALF ou GM pela história da nação em períodos de crise, ainda que os episódios escolhidos sejam por vezes quase do foro da anedota, entendida como *fait divers*, sem o valor determinante conferido aos grandes eventos históricos, como é o caso de GM e GA, como se a "crise" correspondesse ao momento em que do romance houvesse necessidade para colmatar os silêncios da historiografia e da História.

Em MP, retrata o período da dominação espanhola, no qual predominara uma certa incúria pela colónia, vista apenas como terra da exploração, no caminho de Ambrósio Fernandes Brandão e do seu *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618), bem como de Gregório de Matos, e da procura desenfreada da obtenção do poder

[18] *Op.cit.*, Cap.IX, p.115.

económico, político ou religioso. Em ALF, constituído por GA, EG e ALM, foca, respectivamente, as difíceis relações entre o *sacerdotium* que ainda queria manter o antigo poder sobre o *imperium*, a pirataria, a defesa do território e o nascimento de cultos próprios, locais e, finalmente, uma época de incompreensão e ignorância em relação às vítimas da peste. O início da guerra dos mascates que agitou Olinda e o Recife, conflito entre a velha aristocracia portuguesa e os mais recentemente chegados emigrantes que se dedicavam ao comércio, verdadeira guerra de interesses entre os velhos colonos e os novos emigrantes, é a época escolhida em GM.

Todos estes momentos fazem parte de um passado comum a Portugal e ao Brasil, não optando o autor, significativamente, por episódios mais recentes ligados de forma directa ao processo de independência do Brasil e à sua formação política como nação independente, no qual tinham mesmo estado envolvidas figuras dos seus antepassados familiares, ou aos conflitos militares em que, após 1822, o país tinha participado. A luz do romance histórico alencariano chega aos momentos mais longínquos de um passado comum que havia necessidade de esclarecer e de ver sob novas e diferentes perspectivas, como tinha aconselhado Alexandre Herculano ao sugerir que os brasileiros abandonassem as ruínas medievais e procurassem no passado as raízes de si próprios. Este passado comum, vivido no Brasil, constituía, segundo se depreende em Alencar, a raiz do hoje e o manancial de tradições a deixar ao futuro, por isso, havia que encontrar nele o que permitisse a identificação do homem contemporâneo revisitando a realidade legada pelos historiadores nos documentos e nos comentários historiográficos com o coração do romancista, reflectindo e representando o real histórico a partir da conjunção entre o ver do romancista e o ver do historiador.

Os próprios subtítulos das suas obras indiciam essa dupla visão do real. Em GM, Alencar faz acompanhar o título de *Crónica dos Tempos Coloniais* e em ALF, *Crónicas dos Tempos Coloniais*.

Como explicou Gérard Genette[19], os elementos paratextuais são elementos pelos quais os textos se propõem aos leitores, zona de transacção em que se privilegia uma determinada pragmática e estratégia, agindo sobre o público de forma que exista uma melhor recepção do texto e uma leitura mais pertinente. Parte do peritexto, o título permite situar o texto em relação a si próprio, actua como mensagem assumida

[19] Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

por parte do autor a um dado destinatário. Também Leo H. Hoek salienta a importância da sigmática, o estudo das relações que existem entre os signos do título e os objectos aos quais reenviam, aplicando a contribuição da semiótica descritiva textual a uma prática significante particular, a da "titulação" dos textos[20].

Os subtítulos escolhidos por Alencar fornecem uma indicação funcional genológica precisa, orientando a leitura para a "crónica" e não para, por exemplo, o "romance", como acontece em MP, cujo subtítulo é *Romance*, ainda que na primeira publicação tenha aparecido *Continuação do Guarani*[21]. Deste subtítulo prescindiu mais tarde Alencar, talvez por ter compreendido que a unidade entre as duas obras era relativa[22].

O conceito genológico de 'crónica' na história literária cria uma certa ambivalência de sentidos que serve ao escritor, já que a crónica pode ser entendida como a compilação de uma série de factos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo, como é o caso da crónica medieval e da historiografia de tipo narrativo, ou como um texto literário, em geral narrativo, de trama e motivos extraídos do quotidiano. Os dois sentidos apresentam potencialidades diversas, mas igualmente férteis, para os propósitos de Alencar – as suas crónicas são oferecidas ao público-leitor como pseudo-crónicas do campo da historiografia e, simultaneamente, como trama romanceada do quotidiano, aliando as ideias de testemunho verdadeiro e de invenção. E ambos podem ser potenciados na leitura, fazendo da relação dialéctica título/co-texto, usando a terminologia proposta por Leo H. Hoek, uma transformação de conjunção, existente quando os diferentes sentidos possíveis do título continuam presentes após a leitura do co-texto.

---

[20] Para Hoek o texto é o conjunto do título com a obra, por isso considera que o estudo seguir um caminho de compreensão do relacionamento dialéctico do título com o co-texto (o texto sem o título). Elenca cinco tipos de relação: *transformação zero*, quando o título é confirmado pela leitura do texto; *transformação de conjunção*, quando os diferentes sentidos possíveis do título continuam presentes após a leitura do co-texto; *transformação de adição*, quando ao sentido pré-anunciado pelo título se soma um outro pós-leitura; *transformação por substituição*, quando o sentido é substituído por um outro; *transformação de disjunção*, quando só uma parte do sentido é actualizado na leitura. (Cf. *La Marque du Titre*, Le Haye-Paris-New York, 1981)

[21] Quando aparece pela primeira a vez a público como parte integrante da *Biblioteca Brasileira*, fundada por Quintino Bocaiúva, em 1962, ocupando o terceiro e quinto volumes, MP apresenta este subtítulo. Como a publicação é interrompida a partir do sexto volume, Alencar retoma a obra anos mais tarde, para vir depois a público em 1965. Nesta edição, o subtítulo é substituído por *Romance*.

[22] Para além da personagem Diogo de Mariz, os dois romances ligavam-se pelo mapa das minas de prata, objecto de cobiça e sonho, que significava a fortuna escondida algures na selva brasileira, espécie de "eldorado" para um enriquecimento fácil. Apesar desta continuidade temática, enquanto em G esta não é o centro da acção, em MP a procura do poder através do descobrimento das minas é central na narrativa.

Em ALF, o próprio título apresenta marcas genológicas precisas, sendo o "alfarrábio" um livro antigo de valor documental, e se GM situa a partir do título temporalmente a acção e o momento histórico, no seu conjunto título e subtítulo podiam servir a uma obra de teor historiográfico.

A indicação que Alencar dá do conteúdo das suas obras exigiria, assim, a cumplicidade hermenêutica do leitor, orientando-o desde estas primeiras informações paratextuais para a adopção de uma postura de fingimento, fazendo de conta que acreditava que o que estava a ler era uma crónica, na acepção de sucessão de eventos reais, dando crédito ao historiador-cronista, mas, ao mesmo tempo, consciente de que estava a ler uma obra de ficção. Desencadear-se-ia, desta forma, o que Hoek designa por influência do título na leitura do co-texto, já que antecipa uma determinada visão dos elementos e estrutura, assumindo a nível pragmático a função de guiar o leitor. Como aponta Umberto Eco, o título funciona como um verdadeiro guia, integrando-o nos marcadores de tópicos ou indicadores temáticos, isto é, nos sinais explícitos do que o leitor pode esperar de um texto se o título funcionar de acordo com as regras do uso[23].

Encarregar-se-ia o narrador ao longo do texto de o avisar quando entrava no papel de autor e assumia a responsabilidade em primeira pessoa do carácter verídico, baseado no saber histórico, do que estava a contar ou quando, pelo contrário, era um narrador de ficção que não assumia responsabilidades pela verdade do que relatava.

Além disso, a presença de dois subtítulos iguais em obras diferentes (caso de ALF e GM) permite aventurar a presença de uma unidade temática, um projecto concebido desde a origem que congrega os dois textos, o da compilação de uma determinada série de eventos ligados ao passado colonial. Há, de facto, a considerar que ambas as obras foram publicadas em 1873, ainda que os rascunhos de ALF estivessem com o autor desde o seu tempo de Olinda, e, por isso, os subtítulos podem denunciar o objectivo de realização programática que estruturara em *Sonhos D'Ouro*, no ano imediatamente anterior.

Contaria também Alencar com um leitor que tivesse lido o "Prólogo" de *Sonhos D'Ouro* e que, desta forma, poderia identificar facilmente a obra a partir do subtítulo como pertencente à segunda fase do período orgânico do seu programa de

---

[23] *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp.90-92. V. a propósito do título o estudo de Margherita Di Fazio Alberti, *op.cit.*.

criação da literatura brasileira, a época de trocas e transmissão e do delinear da nova raça.

Os títulos e subtítulos deste conjunto de obras servem também para que o livro escolha o seu leitor, um leitor interessado na reconstituição histórica ficcional, mas também no saber historiográfico. Um leitor culto, com vontade de melhorar a sua educação, ou de a confirmar, um leitor sério, que prefere ler uma "crónica" a um "romance". Isto é, um leitor também masculino, como explicitaram a propósito dos destinatários do romance histórico Ina Ferris e Lionel Gossman, visão já referida em relação aos géneros limítrofes[24].

Alencar escolhe para os seus romances históricos títulos que têm a ver com o campo semântico da raça (caso de G, I, U), da indicação do tempo histórico ou local e se afastam dos seus romances contemporâneos cujo público alvo era a mulher, quase todos eles com referência à figura feminina, promessa de romance e paixões: *A Viuvinha* (1860), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A Pata da Gazela* (1870), *Senhora* (1875), *Encarnação* (1893).

No conjunto dos romances históricos, só I apresenta no título um nome de mulher, mas o nome "Iracema" tem marcas de raça e de pertença à terra, enquanto os nomes femininos dos romances de teor contemporâneo são nomes de proveniência europeia ou indicadores da posição social da personagem, caso de *A Viuvinha* ou *Senhora*.

Há, igualmente, a considerar uma diferença essencial entre os títulos dos romances não indianistas e os romances indianistas, que indiciam um diferente uso da história no romance: enquanto no primeiro grupo, os títulos se referem directamente à história e a um determinado período histórico (caso de MP e GM, identificáveis pelo leitor esclarecido com uma época específica ou com um particular acontecimento histórico), no segundo grupo salienta-se a raça e um herói em particular.

G, I e U, nomes próprios, segundo a terminologia de Hoek, meta-meta-signos[25], possuem em comum o facto de não se referirem directamente à história do

[24] Como se afirmou anteriormente, o romance histórico pretendia chamar os homens ao género romanesco, oferecendo uma possibilidade de leitura que exigia destinatários mais instruídos intelectualmente e, para quem, até aí, só a poesia e o drama tinham dignidade literária. O romance gótico e de tipo sentimental, ainda que, provavelmente, lido pelos homens, era tido pela crítica como um género de literatura cultivado para as leitoras femininas que gostavam de se espelhar nas heroínas e, por isso, inferior aos outros géneros literários, tidos como sérios.

[25] Se o título é constituído por um nome próprio, segundo Hoek, o leitor está perante um redobramento da função metalinguística (sendo necessário para a sua compreensão o recurso a três códigos:

Brasil, ainda que a referência à raça, no interior do romance histórico, possa ser indício de um período determinado da história brasileira, o dos primeiros contactos, de serem personagens inventadas, sem um referente histórico real reconhecido pelos leitores, índios e de deterem desde os títulos o protagonismo. Uma outra visão do real histórico, portanto, e, consequentemente, uma outra solução para o real ficcional, com o caminho inverso a ser igualmente válido, e que virá a ser explorado ao longo deste trabalho.

Para além dos indícios revelados pelos títulos e subtítulos, também os prefácios e introduções se revelam produtivos para o estabelecimento da relação entre o olhar da história e da ficção na obra alencariana.

Em MP, Alencar escolhe não apresentar prefácio ou advertência, como, pelo contrário, acontece em ALF e GM, apresentando-se no decorrer da narrativa como "compilador destas velhas memórias" (MP, p.225), à maneira de um cronista que a partir de material documental recompõe um texto que a maior parte das vezes não é da sua autoria.

Na "Advertência – Indispensável contra enredeiros e maldizentes" de GM, no "Cavaco" que precede GA, em "Ao Leitor" que antecede EG e na "Advertência" a ALM, Alencar usa o mesmo artifício, o de se passar por um compilador de velhos papéis[26], um agente de reescrita da história de tipo narrativo, já que todos os exemplares que encontra pertencem pelas suas características a esta forma historiográfica. Incluindo-se neles as histórias que o senhor idoso do Passeio Público tem para contar em GA e EG.

Textos inéditos, desconhecidos ("papelada velha, descoberta de modo bem estúrdio" em GM; "um arquivo arqueológico" constituído por "um velho sêco e rêlho, o qual se me afigurava a metempsicose de algum poento in-folio da Biblioteca

---

linguístico, individual e literário) ("Pour une sémiotique du titre", Document de Travail, Università di Urbino, nr.os 20/21 D, 1973, p.25). Quando o nome próprio é o de uma pessoa, intervém toda a problemática que liga o nome à personagem: a sua escolha nunca é arbitrária, mas estreitamente ligada a "motivações" (os nomes podem referir-se a qualidades do carácter, que evocam um ambiente, lugar ou tempo da acção; podem ter uma motivação cultural, com base em códigos éticos, sociais, sociais, étnicos, de tradições culturais, de memória individual ou colectiva), fazendo da denominação uma *mise en place* da personagem no sistema do romance, em relação ao eixo de indicação sócio-hierárquica, à sua valorização positiva ou negativa, isto é, ao seu papel na narrativa. (Cf. *Le Marque du Titre*, *op.cit.*)

[26] O motivo do manuscrito encontrado, tão frequente nos romances históricos oitocentistas, já tinha sido usado quer em *Amadis de Gaula* quer em *Dom Quixote*. Também em Portugal, conhece larga fortuna no Romantismo português, sendo utilizado por Garrett, em *O Arco de Sant'Ana*, e Camilo Castelo Branco, entre outros.

nacional, que porventura fugira da janela" em GA e EG[27]; "uma escavação de tempos escolásticos", que depois explicará no decorrer da narrativa equivalerem a "três volumes in-folio, cobertos de pergaminho", em ALM) que o autor apresenta no seguimento de uma tomada de posição crítica e severa em relação aos documentos e tratados de história da responsabilidade de historiadores profissionais.

Em "Cavaco" (GA), acusa mesmo Baltazar da Silva Lisboa, autor dos *Anaes do Rio de Janeiro*, verdadeira fonte histórica do episódio que Alencar irá ficcionalizar, de apanhar pela rama os acontecimentos e de inserções inúteis de carácter jurídico que só demonstram uma "erudição rançosa". O cronista, juiz de fora e presidente da câmara, desconhecedor, portanto, das peculiaridades da ocupação de historiador, descura particulares que só Alencar, romancista, mas também, assumindo-se como historiador, pesquisador atento dos arquivos arqueológicos, ironicamente falsos, que estuda conscienciosamente, sem deixar escapar pormenores que poderiam ser de importância vital, pode colmatar.

O mesmo acontece em GM, só o "cartapácio" que chegou às mãos do romancista pode dar conta do que realmente aconteceu, pois é esse "documento precioso", desconhecido dos historiadores, que se revela o mais atendível transmissor da verdade. Muito significativamente, com a papelada encontram-se uma cabeleira de rabicho e uma liga de belbute com atacadores de prata "dignas de uma memória do Instituto Histórico", que, depreende-se, não estava a cumprir o seu dever ao menosprezar objectos tais, portadores de uma história ainda em segredo.

Este recurso ao documento inédito, adopção do mecanismo de atribuição de autoridade às palavras próprias, forma de delegação de que o romance histórico faz uso de forma recorrente, é garante da credibilidade do universo representado. Todavia, a estratégia do documento falso convive com a preparação de introduções e notas sólidas, posicionando-se o autor criticamente perante os documentos usados, tal qual o historiador, atribuindo a si próprio uma autoridade que é garante de verdade histórica, mas também do que se pensava à época ser a verosimilhança, correspondendo no romance histórico à ideia de verosimilhança histórica.

---

[27] A testemunhar a veracidade dos factos, no romance histórico, podem não ser usados documentos escritos, mas a memória do povo quando se trata de factos transmitidos oralmente. É o que se passa, por exemplo, no conto histórico "A Cabeça de Tiradentes" de Bernardo Guimarães, em que o narrador convida os leitores a verificar a verdade dos factos: "Perguntem aos velhos, e mesmo a alguns moços mais curiosos, das cousas antigas da nossa terra, e se convencerão de que esta história não é de minha lavra." ("A Cabeça de Tiradentes", *in História e Tradições da Província de Minas Gerais*, p.5.)

Para além disso, permite-se adoptar, como romancista, mas como se tivesse conhecimentos sólidos de historiador, para além de uma certa ironia com que trata os especialistas (à semelhança de Walter Scott nas notas das *Waverley Novels*), uma posição de crítica severa em G, I e U quando acusa os historiadores de desinformação e preconceito. A ironia e a crítica à historiografia praticada confirma, como comenta Emanuella Scarano a propósito do romance histórico, de forma lúdica, a pouca fidelidade na tradição historiográfica e homologa ironicamente a "invenção" dos poetas em relação à dos historiadores[28]. Entra, no fundo, em choque uma posição que se apoia no afã de credibilidade demonstrado pelo inserir referências bibliográficas e pelo apoio em testemunhos credíveis, com a mistura que faz com o emprego de documentos imaginários.

O narrador assume, assim, um estatuto ambíguo e misto, combinando os ofícios de historiógrafo e romancista, ora sendo mais um do que outro, mantendo, desta forma, o texto ficcional uma relação competitiva com os modelos de escrita ditados pelo discurso historiográfico. E é precisamente o que critica nos historiadores, assumindo uma posição iluminada em termos da compreensão da historiografia, nomeadamente a invenção, a amplificação, o descurar de determinados particulares a favor de outros, que o romancista tem a liberdade de fazer. Mas, disso já está desde o início advertido o leitor – o convite a confrontar o texto com as velhas papeladas falsas é uma estratégia lúdica que permite evitar o confronto do romance com a prova da verdade.

É fundamental, por isso, como já foi anteriormente referido, o pacto narrativo estabelecido logo no início da leitura entre autor e leitor, baseado no juramento, mais ou menos irónico, por parte do autor, que promete limitar a liberdade da fantasia, submetendo-a à verdade histórica.

Os elementos, quer do paratexto, quer do peritexto, segundo Margherita Ganeri uma das chaves do estatuto do romance histórico[29], incidem na recepção, preparando o leitor, predispondo-o a comungar do pacto de confiança. Em GM, por exemplo, o narrador, na "Advertência – Indispensável contra enredeiros e maldizentes", garante a verdade do que conta "no tocante às coisas da governança da capitania", ressalvando tudo o resto. Mas, a piscadela de olhos ao leitor não se fica

---

[28] Cf. "Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico", *in* AVV, *Il Romanzo della Storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1986, pp.13-14.
[29] *Op.cit.*, p.42.

por aí: “Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crónica inventada à feição e sabor dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco […]. Pois não lograrão seu intento: que o público aí fica munido do documento preciso para julgar da autenticidade desta verídica história.”

Contra a malignidade dos que quiserem fazer uma comparação directa com o presente, que, na verdade, é exactamente o que o autor pretende que o leitor faça, levanta-se a autenticidade do documento, que o leitor, no entanto, sabe que é falsa. O autor recorre a um artifício literário que mima e parodia o discurso do historiador, assumindo a verdade do que conta, para depois afirmar, por outro lado, o carácter fictício do seu texto.

Não é só desta forma peculiar que o romancista se posiciona face à história, já que lhe é permitida uma visão inacessível à da posição tradicional que caracteriza o historiador, penetrando na alma dos seres que já viveram, como denota o título *Alma de Lázaro*, e tendo acesso aos pequenos eventos e ao conhecimento dos homens comuns que fizeram a história.

A história do Brasil não é somente a história dos grandes eventos, é, precisamente, para o autor, a história dos indivíduos que o Instituto Histórico não considera, a história das “cabeleiras de rabicho” e das “ligas de belbute”, como foi referido, as histórias dos senhores do Passeio Público e da personagem de ALM.

Como escrevia Camilo Castelo Branco, no romance histórico não interessa a arqueologia, mas captar os seres viventes e a forma como se exprimiam. Precisamente o que a história oficial descurava. E justamente a faceta que a história dos nossos dias, por seu lado, pretende readquirir, como se pode depreender pelas palavras de José Mattoso: “[…] os documentos só têm sentido quando inseridos numa totalidade, que é a existência do homem no seu tempo […]. Este alargamento da escala às dimensões da Humanidade inteira e da totalidade do tempo, obriga […] a procurar o sentido dos actos humanos na sua globalidade […] a não dar mais valor à queda de um império do que ao nascimento de uma criança, nem mais peso às acções do rei do que a um suspiro de amor.”[30]

É exactamente na “Advertência” de ALM que Alencar dá valor a essa história que, como os velhos monumentos “ressuma” de “exsudações do passado”. Nas páginas do diário do Lázaro sente-se a antiguidade, não a documental das crónicas

[30] *A Escrita da História – teoria e métodos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p.17.

objecto da história, mas do passado dos homens comuns e da sua vida quotidiana, sendo o Lázaro não uma personagem histórica, mas uma personagem através da qual se faz viver aos olhos dos leitores um determinado período histórico.

Esquecida pela história das quedas dos impérios, a personagem é revisitada e recriada pelo romancista na procura de um sentido da vida e de um nexo na história da humanidade, não abdicando o autor de tomar uma posição ética e moral face ao que conta, revelando uma faceta de carácter exemplar e didáctico ao escolher retratar um momento da história em que a incompreensão da sociedade faz sofrer os mais desfavorecidos ou infortunados: os sofrimentos do Lázaro são, em grande parte, consequência da ignorância e da falta de amor do homem pelo homem.

O romancista não se apresenta, todavia, numa postura de crença no progresso da história, isto é, não expressa a ideia de que o que era já não é, porque no "agora", apesar da experiência e conhecimento adquiridos, os homens não são necessariamente melhores ou agem de forma diversa. Pelo contrário, ao fazer contar a história na primeira pessoa ao Lázaro, e não a um narrador afastado no espaço e no tempo, por isso, não implicado na história, faz comungar de forma eficaz o leitor dos sofrimentos do "eu", como se estes pertencessem a um "agora" e não a um passado enterrado e inacessível. Compreensíveis, assim, a uma era na qual existem outros tipos de sofrimentos e que, por isso, se pode identificar com o narrador-personagem Lázaro, contando o autor também com o facto de a história dos homens comuns apresentar a vantagem de ser de mais fácil aproximação e identificação por parte do leitor, também ele homem comum no processo da História.

Nos primeiros capítulos de ALM, Alencar procede à explanação das suas ideias sobre a importância do passado e a ligação passado-presente-futuro. O autor identifica-se com o narrador e, na primeira pessoa, relembra os seus tempos de estudante em Olinda, numa viagem ao passado que é também uma viagem de esclarecimento das razões e modos que o romancista adopta para dele se aproximar.

O Brasil delineia-se como musa inspiradora, os "largos horizontes", a "porção mimosa da criação" que na alma do poeta actuam através do estímulo da imaginação. Olinda, com as suas ruínas e, ao mesmo tempo, com os jovens que nela habitam, representa a conjunção de três tempos – o passado, evocado pelas recordações; a juventude, que corresponde ao presente; o futuro, com as suas esperanças. As tradições, que traçam a linha de continuidade e de ideia de futuro, são a ligação entre os tempos que marcam a obra de Alencar. O passado não existe, entendido desta

forma, pelo passado, mas na profunda ligação hereditária com o presente e com o futuro.

A História do povo só se pode conceber como a ideia de Olinda, sinédoque da História do Brasil, onde o novo encontra o antigo e por ele é estimulado. A "cidade múmia", de "claustros ermos", fantasma da glória passada é agora o palco onde deambula a "flor" nas "cinzas", palco da "aliança misteriosa de dois mundos", o passado e o presente.

As recordações históricas, tal como em Alexandre Herculano, funcionam como a ponte para os homens de outrora, já que os objectos, as ruínas, os monumentos, os livros, as próprias paisagens não são meros documentos históricos, como para o historiador, mas sim o que pode provocar a imaginação do romancista. Daí que o "presenciar" e "ver" leve à evocação, no sentido de resgate feito pela memória, dos momentos históricos ligados à cidade (numa construção de tipo anafórico, o narrador relembra, num percurso individual, a memória colectiva da cidade: "[…] lembrava-me a flotilha de Duarte Coelho […]. Lembrava-me a grande armada holandesa […]. Lembrava-me os combates navais das forças espanholas […]."), na tentativa de atrair as almas de outros tempos ("[…] afiguravam-se vultos de carmelitas cobertos da alva estamenha, a percorrer o claustro solitário, e a murmurar as sagradas litânias", ALM, p.239).

Como o historiador, o romancista procede pela meditação e pela investigação, mas procura o que considera a única força da história, o coração, porque crê que os eventos se liguem "necessariamente por um fio misterioso a alguma história de amor, ou a algum episódio de vingança. Era justamente essa crónica do coração, esquecida pelos analistas do tempo, que eu pedia àquelas ruínas." (ALM, pp.240-1.)[31]

Por esta razão, não escolhe como objecto dos seus romances históricos os grandes eventos, mas as histórias individuais ligadas à época de formação do Brasil, histórias de amor, de ambição, de traição, e heróis de tipo médio, deixando em

[31] Veja-se, por exemplo, como os historiadores modernos vêem a elaboração do discurso histórico, não muito longe da elaboração do discurso do romance histórico de Alencar: "[…] primeiro, o exame do passado através das suas marcas, depois a representação mental que desse exame resulta e por fim a produção de um texto escrito ou oral que permite comunicar com outrem." É óbvio que a literatura é expressão mais do que comunicação, e é como expressão que Alencar a entende, no entanto, há semelhanças no modo de procedimento proposto pelo romancista e pelo historiador à distância de mais de um século.

segundo plano as personagens históricas.[32] Como no diário do Lázaro, o romancista procura os homens, os costumes do tempo, as formas de pensar, de agir, que expliquem o hoje e possam vir a agir no futuro[33]. A concepção aqui patente é a de que o romance histórico pode deixar e fixar para o futuro as tradições, "realidade e possibilidade", como na definição de Rodolfo Quadrelli[34], o que, no fundo, confere o "ser" ao sujeito e ao povo.

O olhar do romancista, como consequência, prevalece sempre sobre o olhar do historiador, porque vê na história a possibilidade do romance. Alencar, de forma significativa, intitula um dos capítulos de GM "Um capítulo de história que parece ter sido escrito para um romance". A ideia é a de que a história real apresenta uma proximidade estreita com a história ficcional – com a vida a imitar a ficção e *vice-versa*[35].

Para o Alencar de GM e GA, o romancista é também o único a poder compreender que a história tem muitas verdades escondidas e é feita, a maior parte das vezes, de aparências, do que os homens querem que se saiba no presente e permaneça para o futuro, uma espécie de processo de ficcionalização mascarada da história presente pensando nos juízos da história futuro. É testemunho deste facto a "Advertência" de GM, onde o autor demonstra que para além da história oficial, existe a história das maquinações dos homens e dos acasos, dos quais raramente se dá conta ou se conhece.

---

[32] O romance histórico não hesita em "camper un héros plus ou moins débordé par l'Histoire", como afirma Claudie Bernard (*op.cit.*, p.114). Scott, como se verificou anteriormente, demonstra preferência pelo "herói médio", para usar a terminologia proposta por Lukács: médio pela idade, pela posição social, ideias e capacidades, mas também médio porque não raras vezes se encontra a meio entre dois partidos e, por isso, detentor de uma posição privilegiada do ponto de vista ideológico. Posição que permite ao narrador dar a conhecer o interior de grupos contrastantes ou campos e que faz do herói muitas vezes o mediador e conciliador entre duas maneiras de pensar e agir, como acontece com as personagens Nuno, Lisardo ou Vidal Rabelo em GM ou com a mobilidade social de Estácio em MP. As personagens principais de Alencar são sempre heróis médios, homens comuns que se identificam com os costumes da época e deles são espelho.

[33] O passado não pode ser reduzido a uma investigação arqueológica que o destitua das suas almas. Através do romance, as almas do passado vivem nas almas dos presentes, como uma espécie de herança dos antigos aos modernos que não se pode esquecer: "Se a alma desse moço está nos livros, para que ela volte ao céu é preciso que entre em outras almas vivas."(ALM, p.255)

[34] "La tradizione e la storia", *in: Kamen – Rivista di Poesia e Filosofia*, dir. Amedeo Anelli, Codogno, Anno X, 18, Junho 2001, p.16.

[35] É óbvio que quem chega a esta conclusão é o romancista, aproximando-se de uma posição, desta forma, que os cronistas medievais adoptavam quando num acontecimento sentiam a possibilidade de se expandir pela imaginação, não se sentiam impedidos de o fazer. Como Fernão Lopes, que depois de dar uma ou duas versões, mais objectivas e menos propícias a deambulações da invenção, de um determinado episódio, escolhia sempre desenvolver a terceira versão que oferecia mais possibilidades narrativas, como se dissesse que era ali mesmo que a história parecia "ter sido escrita para o romance".

O caso da queda do ministério, que o autor conta, tem como causa não as explicações dadas pública e oficialmente, mas o aproveitamento realizado por um modesto sacristão e um escrivão dos objectos que um defunto vigário tinha colocado numa caixa. Daí à acusação de fraude nas eleições primárias de uma paróquia dos subúrbios do Recife e à demissão do ministro e do seu gabinete vai todo um caminho tortuoso, no qual os homens agem por ambição política ou ingenuidade.

Apesar da verdadeira causa das mudanças políticas ter sido a tramóia do sacristão, que admite "com um sublime gesto de modéstia": "- Fui eu que derrubei o ministério passado." (GM, p.13), o que fica para os autos é o que se disse nas câmaras, ainda que os homens se apercebam de que não corresponde à verdade dos factos:

> *Disseram nas câmaras que, tendo-se agravado os incómodos do ministro do Império, este insistira pela demissão, e o gabinete julgando inconveniente uma reorganização, resolvera retirar-se. O público ouviu estas explicações com o mesmo ar de homem de boa sociedade quando o amigo se desculpa de o não ter visitado ainda, por causa de incómodos de saúde. Sabe-se que é uma calva mentira; mas todos a aceitam e agradecem como uma prova de polidez.*
>
> *A verdadeira causa da queda do ministério só muito depois vim eu a sabê-la; e como não me pediram segredo, aí vai sem tirar nem pôr.(GM, p.10)*

Ao romancista Alencar interessa esta história de bastidores, as movimentações e motivações dos homens, por vezes intimamente ligadas às vantagens e desvantagens que as personagens vêem em situações particulares, outras vezes, ligadas a puras coincidências e acasos. E se não conhece a verdade tida em segredo, o romancista tem toda a legitimidade de a imaginar, já que há tantos capítulos da história que parecem ter sido escritos para um romance.

O romancista apresenta em relação ao historiador uma outra diferença essencial: a possibilidade de trilhar livremente uma estrada que lhe permita considerar o papel das hoje chamadas minorias no curso da história[36]. É o caso das mulheres em GA e GM, tidas por Alencar, ironicamente, mas também com a consciência de que provavelmente a ironia corresponde à mais pura das verdades, como verdadeiro motor do curso histórico.

---

[36] Claudie Bernard afirma que paralelamente aos pequenos factos, o romance histórico debruça-se sobre as categorias menores, minoritárias, marginais ou oprimidas, como as mulheres, os jovens, os miseráveis, os pescadores, os tropeiros, os operários, etc.. (*Op.cit.*, p.113.)

Em GM, quem desencadeia o conflito são as representantes do sexo feminino, com D. Rufina, "venerável matrona", a respirar vingança a propósito de uns versos mandados fazer pelas senhoras de Olinda que punham em causa o grau de pelosidade das pernas das damas de Pernambuco[37]. Estas, em "congresso feminino", resolvem a "guerra a todo o transe" e com D.Rufina à frente, que "tanto fez que terminou por desencadear a guerra dos Mascates, apesar das manhas de D. Sebastião"(GM, p.231), mandam dar uns tiros de sal ao governador e dão início a um conflito que os seus maridos não tinham tido a coragem de despoletar.

Também em GA, é às mulheres que respeita o papel de alvoroçadoras da cidade através das bisbilhoteiras que fazem correr opiniões contrárias ao prelado: "Em todo o caso o motim ficava armado pelas comadres, tão jeitosamente como o fariam as gazetas, que são as comadres do tempo de agora."(GA, p.127)

Ainda que as mulheres, não já mulheres românticas, doces, frágeis e passivas[38], mas a aproximar-se à mulher do romance realista, possam agir ou por mero capricho, ou por bisbilhotice, sendo óbvio que a intenção do autor é demonstrar o ridículo da história, cujas causas do desenrolar se resumem a pernas cabeludas e velhas comadres maldizentes[39] e não a elevados assuntos de estado, o facto é que elas detêm em GA e GM o papel de sujeito dos episódios históricos, situação ignorada pela história oficial.

No romance histórico alencariano vivem outros exemplos de grupos minoritários ou marginais, geralmente excluídos pela historiografia, nas personagens secundárias de MP, como o negro Lucas, o caboclinho Martim, a bruxa Zana, o cortador de reses Tiburcino, representantes de uma parte da sociedade deixada na sombra e desdenhada pelos eruditos. Como afirma Claudie Bernard a propósito do romance histórico, à deslocação da perspectiva temporal, que faz do passado um

---

[37] A guerra começa por ser um conflito em que se usam as armas poéticas. Ao "Todo o mascate é patife/ Labrego, cara de Judas;/ E as mulheres do Recife/ Têm as pernas cabeludas.", as senhoras do Recife respondem com outros versinhos: "Escorridas como um fuso,/ As damas de Olinda são;/Por fora aquele esparrame,/ Por dentro é só armação/ De pano, d'osso e arame."

[38] A propósito do papel da mulher na governo doméstico, em GM não vamos encontrar as senhoras de MP, rodeadas pelas suas escravas e passivas em relação ao marido, como acontece com a mãe de Inês. Pelo contrário, vamos encontrar mulheres que comandam não só as decisões domésticas, mas também as decisões da vida pública dos maridos. É o caso de Rufina Ribas que era o "triunfo completo da trunfa, que era então, como o coque é hoje, a coroa doméstica." O marido era, por isso, mestre "na arte insigne de fundir-se, como cera, em figurinhas moldadas ao capricho mulheril."(GM, p.17).

[39] A importância da personagem da comadre bisbilhoteira revela-se na literatura portuguesa e brasileira em vários autores, como é o caso de Manuel António de Almeida e, mais tarde, em Eça de Queiroz, com os vizinhos de Luísa, em *O Primo Basílio*.

imediato, corresponde uma deslocação de nível actancial: o romance histórico convoca seres ou facetas de seres há muito esquecidos pela história[40]. De facto, o romance alencariano afasta o nosso olhar de grupos dominantes ou preponderantes do ponto de vista sócio-político e cultural para o fixar nos "outros", da mesma forma que desvia o interesse para os factos tidos de menor importância.

Para além das diferenças apontadas entre a visão da história e a visão do romancista há ainda a considerar a visão do "interior" que o romance histórico propõe e que a historiografia até aí parecera desprezar. O romance do século XIX reserva um lugar essencial ao "privado" e, ao contrário da história, que aborda o privado na sua subordinação ao público, o romance parte do privado para esclarecer o público[41].

Alencar, como Balzac em *Comédie Humaine*, faz entrar no romance traços fisionómicos, detalhes de roupa e pormenores arquitectónicos, gestos e características das várias profissões, traços reveladores das mais diversas realidades escondidas, particulares que envolvem o leitor num trabalho de reconstrução indiciária do mundo privado dos homens. Detalhes que contribuem para afastar a História da multidão de corpos anónimos, da ideia de uma notícia de jornal, de um estado civil da nação, um esqueleto cronológico, como afirmara Balzac[42].

O conhecimento privilegiado que o autor-historiador-romancista tem da história permite-lhe, assim, uma posição crítica e irónica em relação aos tidos como historiadores verdadeiros que fazem da pesquisa historiográfica a sua profissão, mas que têm uma visão limitada e errónea da realidade. Esta posição alencariana chega mesmo a ser sarcástica, principalmente quando visa o Instituto Histórico, colocando o trabalho dos seus colaboradores sob a luz do ridículo e do inútil[43] ao criticar os procedimentos científicos dos historiadores que parecem negar a impossibilidade de conhecimento de determinados particulares do passado e, por isso, de forma infrutífera, andam a desenterrar "os ossos de Estácio de Sá"(GA, p.96). Mais preocupada com inutilidades, como em transcrever na íntegra as tenções dos ministros, do que com o real movimento e motivador da História ("Não daremos aqui

---

[40] Cf. *op.cit.*, p.113.
[41] V. para um maior esclarecimento desta faceta no romance histórico francês a contribuição de Claudie Bernard, *op.cit.*, pp. 120-122.
[42] Cf. Honoré de Balzac, *Poetica del Romanzo, Prefazioni e Altri Scritti Teorici*, saggio introduttivo di Mariolina Bongiovanni Bertini, trad. e note di Daniela Schenardi, Milano, Sansoni, 2000, p.XXXVIII.
[43] "[…] de modo que a não ser o precioso manuscrito desta crónica, não poderia o Instituto Histórico, apesar de profundas e sábias investigações, assentar opinião segura em tão escabroso assunto."(GM, p.108).

a íntegra das tenções de cada ministro, como no-la transmitiu a história, pois consumiria muito papel.", GM, p.266), a disciplina da história esqueceu-se do verdadeiro "santuário da história" que é o povo (GA, p.130), como o já tinham afirmado Garrett e Herculano na esteira de Victor Hugo, fazendo gastar ceitis aos cofres públicos, remexendo velhos papéis e deslocando-se à Europa, não prestando atenção aos homens e às suas vozes (GA, p.26).

Perante esta conjuntura, o narrador de GM convida o leitor a proceder da mesma forma que o romancista – o que "não sei eu: que não o diz a crónica" –, fingindo o narrador adoptar o discurso da história, deve ser colmatado com o uso que cada pessoa deve fazer da sua imaginação (GM, p.16), conselho pelo qual o narrador se assume romancista.

Para além da imaginação, Alencar convida a usar o espírito crítico em relação à história. Longe de ver os eventos históricos de forma positivista, o romancista vê na história a possibilidade de comentar, criticar, até de forma cáustica, comparar, como o tinham feito Garrett ou Manzoni. No entanto, só através dos conhecimentos do historiador pode realizar esse trabalho, mas, também, só como romancista pode atingir a liberdade e credibilidade que lhe permite esse posicionamento.

Como tinha afirmado Balzac, o romancista deve proceder a uma investigação assídua e erudita nos manuscritos e nas crónicas, nos quadros de época e nos lugares onde propõe ambientar as suas obras, mas sem nunca esquecer que é poeta, já que a familiaridade com as formas dramáticas e uma mente observadora e meditativa[44] são essenciais para a realização do romance histórico. Porque o romance deve ser capaz de investigar, de ver mais profundamente, de explicar, deve ser elevado, como escreve em *Avant-propos* (1842), ao valor filosófico da história, à maneira de Scott[45].

O romance histórico em Alencar segue a lição balzaquiana ao fundir a cor local, recriada pela imaginação, à compreensão profunda, filosófica e analítica, dos fenómenos, dos costumes, das tensões e equilíbrios que mudam a história pública e privada, obedecendo à ideia de que os detalhes não devem ser meros documentários, mas aderir a e revelar uma realidade dinâmica, multifacetada e multiforme de forma

[44] Balzac concebe a alma do escritor como *speculum concentrationis* em *Peau de Chagrin* (1831). O "espelho concêntrico" condensa o real, sintetiza-o e faz da obra de arte uma acumulação de um mundo inteiro de pensamentos (*Des Artistes*). A observação micrológia e a elaboração paciente estão na base da "verdade" do romance histórico, afastando-o de Vigny, que omite detalhes a favor de um ideal estético.
[45] Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.XXXIX.

cognoscitiva. Assim, como Balzac, vê no romance histórico o rigor da indução indiciária e o resultado de apurados estudos conjugados com a representação inspirada pela imaginação exuberante.

Para Alencar, como explica Raimundo Menezes, baseado nas palavras do próprio escritor, compor romance histórico exige que o romancista se deva cercar "de grande cópia de livros e 'isolar o espírito a fim de identificá-lo com esses órgãos do passado.'"[46]

Também como Balzac, na introdução à primeira edição de *Chouans* (1829), em que expressa o desejo de que a obra que dá à estampa possa servir para um melhoramento físico e moral da Bretanha, Alencar compreende que só a força dramática do romance pode salvar a história de uma condição de aridez e extrema erudição que afasta o leitor comum da leitura e, por isso, do conhecimento do seu país, impossibilitando o seu contributo para o desenvolvimento da nação cultural e socialmente.

Da celebração do passado histórico

Alencar conhece as astúcias do uso da história ao serviço do romance, e *vice versa*, aproximando-se da história de forma pouco inocente, procedendo a uma recomposição, uma re-escrita a partir dos documentos históricos e dos estudos dos historiadores, que se aproxima muito à série de operações de que os cronistas medievais faziam uso para também eles reescreverem a história ao serviço da legitimação dos reinos recém constituídos, processo que Gabrielle Spiegel, a partir do estudo da produção da Idade Média francesa, denominou "romancing the past"[47].

---

[46] (*Op.cit.*, p. 346.) Parar um trabalho significa muitas vezes perder a inspiração a favor da reflexão, o que desequilibra a obra, como afirma Alencar: "Se ela ganha pela reflexão, perde muito da energia e abundância que tem o primeiro arrojo da concepção. A ideia de um livro, para aqueles que o escrevem de inspiração, brota de uma ebulição do pensamento, como a planta do germe que fermenta no solo." (*Apud op.cit.*, p.346.)

[47] V. *op.cit.* Para José Mattoso, toda a memória do passado se baseia "numa reconstituição imaginária, mítica, mesmo quando resulta da transmissão escolar, porque condiciona, muitas vezes, os comportamentos colectivos." É por isso que, segundo o autor, não se deve confundir o passado com a memória dele. (*Op.cit.*, p.21.) Ana Isabel Buescu salienta, neste sentido, a ideia de que a historiografia, como lugar de memória colectiva, é um índice fundamental e de eficaz cristalização da constituição da memória histórica de um grupo social ou nação, sendo o discurso histórico, acima de tudo, representação e manifestação narrativa de um sistema de representações ideológicas desse mesmo grupo. Para além disso, o discurso histórico deve ser considerado na dialéctica "complexa entre a apropriação do passado e o exercício de um 'poder sobre a memória futura'." Deve-se, assim, considerar que a funcionalidade de certas imagens e mitos, entendidos como 'imagem' e não como

Recorrem os cronistas portugueses para legitimar a nação a mitos de formação, como o mito da guerra santa e da cruzada, distintivos de um povo escolhido que liga as suas origens a uma missão superior, a luta contra os mouros ou contra os inimigos do reino, e a um emprego divino das forças humanas. Da ilegalidade da acção rebelde de Afonso Henriques, criticável pela insubordinação ao seu legítimo senhor e à mãe, constrói-se uma produção literária que reescreve a história de forma a dar às origens do reino uma legitimidade e autoridade irrefutáveis e respondendo, assim, com uma visão do passado que interessava ao presente e garantia o futuro pela herança que lhe deixava de um reino fruto da vontade divina, em conformidade com a lei e pelo exemplo de coragem e força que deixava aos pósteres.

Exactamente o que Cleonice Berardinelli considera como linha do "nacionalismo laudatório" na literatura portuguesa[48], visível já na *Quarta Crónica Breve*, e que passou pelas *Crónicas dos Cinco Reis* até às crónicas de Fernão Lopes, Rui de Pina e Gomes Eanes de Zurara, para dar alguns exemplos, mantendo-se como linha mestra da literatura portuguesa. "Nacionalismo laudatório" que se pode ligar ao que Fernando Cristóvão designa por grandiloquência lusa e que, segundo o autor, no Brasil vai tomar foros de ufanismo, do qual se tratará mais adiante[49].

MP apresentam-se, precisamente, como a representação e a re-leitura do período histórico do povoamento e colonização do Brasil e dos mitos e ideais a ele ligados – o Brasil que o olhar de posse dos cronistas, que se fundamentava nas próprias motivações da expansão de conquista e ocupação, tinham construído a pensar na metrópole: a ideia da terra das promessas (que para além de estar ligada à possibilidade da obtenção de riqueza, também se prende com a ideia do melhorar de vida e o subir na escala social), o ufanismo e o ideal de evangelização.

'modelo', este do campo da utopia, é inseparável da memória histórica e da sua construção. ("Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique", *in: A Memória da Nação*, org. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia – Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 Outubro de 1987, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1991, pp.31-42).

[48] Cleonice Berardinelli considera o Nacionalismo como alargamento do Subjectivismo colectivo em que o autor, além de ser homem, é português, linha mestra da literatura portuguesa. "Este nacionalismo se patenteia através de dois tipos de visão: a crítica e a laudatória." O Nacionalismo laudatório põe em relevo a predestinação e a glória passada, enquanto o crítico propõe uma visão crítica da realidade. "Nacionalismo, linha mestra da literatura portuguesa", *in: Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Actas do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro de Literatura, coord. Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, pp.75-78.

Estas linhas mestras propostas pela autora serão aqui aproveitadas como ponto de partida para a reflexão sobre Alencar, que na sua obra apresenta precisamente os dois tipos de nacionalismo, o que o integra numa linha de tradição próxima às linhas da tradição literária portuguesa.

Mitos que o Brasil herda por via literária e cultural da literatura de achamento, da literatura de viagens, da literatura de propósitos evangelizadores portuguesa e, mais tarde, da literatura de viagens estrangeira, e que constituem autênticas forças motivadoras e mobilizadoras da colonização.

Da leitura da *Carta* de Pêro Vaz de Caminha fica patente que uma das motivações e preocupações essenciais ligadas à nova colónia é a da exploração da terra, e, incluída nessa exploração, a procura do ouro[50]. Na esteira desta primeira motivação, seguiu-se a construção do Brasil como um "eldorado", a par de uma ideia paradisíaca da terra, que a literatura posterior à de achamento, de acentuado sentimento ufanista, de que são exemplos Manuel Botelho de Oliveira, Ambrósio Fernandes Brandão, Diogo Campos Moreno e André João Antonil, fixou[51]. À obra destes autores junta-se a visão de historiadores que, como Sebastião da Rocha Pita, na *História da América Portuguesa* (1730), em pleno barroco, em tom elogioso e repleto de orgulho, descrevem o Brasil como uma espécie de terra das promessas, lugar onde

---

[49] V. Fernando Cristóvão,"Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro" *in: Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, pp.165-171.

[50] O autor da *Carta* faz frequentes referências, através das interpretações que os portugueses queriam ver nos gestos dos índios à importância de que se revestia esta faceta das descobertas: "Viu um deles umas contas de rosário brancas; […] e acenava pera a terra e então pera as contas e pera o colar do Capitão, como (dizendo) que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamo(s) nós assim, polo desejarmos." (*Carta de Pêro Vaz de Caminha para D.Manuel in: O Descobrimento do Brasil nos Textos de 1500 a 1571,* org. José Manuel Garcia, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.22.)

Maria Cecília Guirado põe em causa a ideia de que Pêro Vaz de Caminha estivesse a sugerir com estas palavras ao rei a concretização do mito do El Dourado, já que isso entraria em contraste com a constatação de que os índios ainda viviam numa espécie de idade da pedra. Se tivessem conhecimento das minas de ouro, segundo a autora, o seu desenvolvimento seria maior. (*Relatos do Descobrimento do Brasil – As Primeiras Reportagens*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p.259) A verdade é que a ideia do ouro está presente nos objectivos, e, por isso, nas mentes dos descobridores, de tal forma que o próprio autor afirma não saber distinguir se as interpretações dos marinheiros correspondem à verdade ou não.

[51] A abundância e fertilidade do Novo Mundo, atestada e divulgada por cronistas e viajantes como Fernão Cardim e mesmo Manuel da Nóbrega, foram motivação convincente para atrair colonizadores e exploradores para as terras descobertas. Como explica Maria Isabel Rodrigues Ferreira, o sertanismo, a busca de riquezas, a procura dos Eldorados irão assumir várias formas: "Primeiro, limitando-se às riquezas naturais, ao exotismo da fauna e da flora, àquilo que a terra dá sem grande esforço; depois, algo de mais cobiçado, os metais nobres e as pedras preciosas." (p.49) Como refere a autora, na procura de paraísos dourados, há o que se pode designar por "sobreposição de mitos", o da abundância com o mito/utopia do Eldorado. Das terras atlânticas, o Brasil revelava-se, de facto, a mais promissora para a procura de "metais reluzentes […] sempre a orientação oficial", ideia favorecida pelas notícias de reinos e lugares onde o ouro era abundante que os exploradores espanhóis traziam para a Europa: "Se os espanhóis já tinham encontrado prata em abundância, nós também teríamos de encontrar algum metal precioso, era apenas uma questão de persistência." (p.50). (*Mitos e Utopias na Descoberta e Construção do Mundo Atlântico*, Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Centro de Estudos do Atlântico, 1999)

Gabriel Soares, André João Antonil, Frei Vicente do Salvador, entre outros, divulgam a ideia do fascínio que ouro, prata e pedras preciosas exerciam no imaginário e no comportamento dos colonos e

ouro e excelência da natureza se conjugam na criação da imagem de um Novo Mundo superlativado pelos escritores, quer por causa do ouro e dos bálsamos, quer pelo âmbar ou através da própria descrição geográfica:

> *vastíssima região, felicíssimo terreno, em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas, e costas tudo são aromas; tributando os seus campos o mais útil alimento, as suas minas o mais fino ouro, os seus troncos o mais suave bálsamo, e os seus mares o âmbar mais seleto: admirável país, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza, se desentranha nas fertéis produções, que em opulência da monarquia, e benefício do mundo apura a arte, brotando as suas canas espremido néctar, e dando as suas frutas sazonada ambrosia, de que foram mentida sombra o licor, e vianda, que aos seus falsos deuses atribuiu a gentilidade.*[52]

Esta atitude ufanista brasílica na descrição da terra "configurada em motivos estilísticos bem definidos", como explicou Fernando Cristóvão, vai buscar a sua dinâmica a duas áreas culturais, uma, a da temática da viagem na sua vertente de viagem de expansão, a outra, a da literatura portuguesa renascentista[53].

A retórica lusa do engrandecimento, de Fernão Lopes a Zurara, como sugere o autor, e também em Gil Vicente, de que é exemplo *Fama*, de Duarte Pacheco Pereira e Damião de Góis e às obras de Seiscentos de elogio das cidades, que constituem para o autor os modelos directos das obras mais significativas do ufanismo brasileiro (*Diálogos do Sítio de Lisboa* (1608), de Luís Mendes de Vasconcelos, *Descrição do Reino de Portugal* (1610), de Duarte Nunes de Leão e *Livro das Grandezas de Lisboa* (1620), de Frei Nicolau de Oliveira), é importada pelo Brasil que a recria numa lógica diversa, a da dinâmica tropical.

Como afirma o autor, o "tom grandiloquente", de origem portuguesa, e "ufanista", na versão brasileira, "põe em evidência não só a continuidade do sentido que lhe serviu de base mas, por igual, um acréscimo qualificativo, identificando um vector importante da literatura brasileira de informação da terra"[54].

Diálogos das Grandezas do Brasil (1583-1618?), de Ambrósio Fernandes Brandão, do qual somente em 1848 é publicado uma parte, inserem-se nesta tradição encomiástica e ufanista, inspirados provavelmente por obras como a de Luís Mendes

---

exploradores de então, permanentemente à procura das montanhas de metais preciosos e reluzentes de diamantes ou esmeraldas.

[52] Sebastião da Rocha Pita, *História da América Portuguesa apud: A Literatura Brasileira através dos Textos*, Massaud Moisés, São Paulo, Cultrix, (1971) 1995, p.58.

[53] Cf. Fernando Cristóvão,"Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro", p.165.

[54] Cf. *ibidem*, pp.166-170.

de Vasconcelos[55], mas introduzem a par da propaganda da terra, do orgulho pelos recursos materiais, pelo clima e pela geografia do Brasil, um elemento de acusação em relação à mentalidade predatória e de pura exploração dos primeiros colonizadores[56].

Esta crítica apresenta um aspecto disfórico e diverso da produção ufanista e da concepção de um mito do "eldorado" de enriquecimento rápido e fácil. Um mito que acaba por ter efeitos adversos no desenvolvimento do Brasil, já que a tónica é colocada na ideia de exploração e não de construção. É este Brasil dominado por uma lógica predatória que Gregório de Matos vai, justamente, criticar no conhecido soneto "A Cidade da Bahia", em cuja segunda quadra se pode ler "A ti trocou-te a máquina mercante,/ Que em tua larga barra tem entrado"[57].

MP tem como tema central precisamente o Brasil como Novo Mundo, terra das promessas, das possibilidades e de busca das riquezas, simbolizada na procura das minas de prata, desse tesouro escondido que movimenta homens e gerações, do avô de Estácio, Moribeca, a seu pai, Robério Dias, de Loredano a Ramon Salas, pai de Dulce, do próprio Estácio ao governador D. Francisco de Sousa e à Companhia de Jesus, na pessoa do padre Molina.

Apresenta MP, como o romance histórico em geral, uma particularidade que se prende com a dosagem de um componente constituído pelo efectivo – os factos passados, estudados e filtrados pela historiografia – e de um outro componente constituído pelo fictício. Este, normalmente, é reservado aos protagonistas e à intriga, enquanto o efectivo serve à construção da situação ambiente, da cor local, da paisagem geográfica, humana e social, ao aparecimento de grandes personalidades,

---

[55] Cf. *ibidem*, p.168.

[56] O autor divide os moradores da colónia em cinco grupos: a gente ligada às actividades marítimas, os mercadores, os oficiais mecânicos, os que servem a outros por soldada e os que se ocupam da lavoura. Para além destes, há a considerar os escravos da Guiné. Todos estes grupos são levados pela cobiça e pela ideia de enriquecer depressa para voltar para o Reino o mais rapidamente possível. Não se preocupam, por isso, em construir no Brasil uma estrutura económica e social sólida: "o intento destes é fazerem-se somente ricos pela mercancia, não tratam do aumento da terra, antes pretendem de a esfolarem tudo quanto podem." (*Apud: A Literatura Brasileira através dos Textos*, p.52.)

[57] A propósito da colonização do Brasil, escreve Sérgio Buarque de Holanda que esta sempre se distinguiu pelo que os colonos "muito pediam à terra e o pouco que lhe davam em retribuição. […] Todos queriam extrair do solo excessivos benefícios sem grandes sacrifícios. Ou, como já dizia o mais antigo dos nossos historiadores [Frei Vicente do Salvador], queriam servir-se da terra, não como senhores, mas como usufrutuários, 'só para a desfrutarem e a deixarem destruída'." (*Raízes do Brasil*, 26ªed., São Paulo, Companhia das Letras, (1936) 2002, pp.51-52.) De facto, como aponta, o português vinha à procura da riqueza, mas da riqueza "que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho. A mesma, em suma, que se tinha acostumado a alcançar na Índia com as especiarias e os metais preciosos."(*Ibidem*, p.49).

aos nomes próprios de personagens reais, às datas, à descrição de costumes, figuras e objectos do passado que se querem representar, à conjuntura económica, cultural e simbólica da época.

Situado no final da primeira década do século XVII, em plena ocupação espanhola, MP faz a reconstituição da época histórica então vivida através dos pormenores arquitectónicos, das roupas, dos costumes de então, das comidas e dos vinhos que se consumiam, das formas de governo à época vigentes, das relações sociais. Nessa minuciosa reconstrução a que Alencar chega a partir dos documentos da época e dos historiadores, vai colocar em cena personagens inventadas e situações fictícias que mantêm nexos de causalidade e consequência com personagens referenciais, históricas, e situações verídicas.

É o caso da história das minas de prata. A partir de documentos em parte publicados pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*[58], Alencar parte para a construção de todo um universo romanesco que se desenrola em torno da ambição desmedida, e da sua punição ou redimensionamento, e do espírito de evangelização que, mantido nos ideias de pureza, resgata os homens do Brasil.

Dentro dessa temática inclui-se a própria época que escolhe para colocar a sua história – o período espanhol. Como em EG, a Espanha aparece como a grande predadora, ainda que em MP a nobreza da raça espanhola apareça a par da nobreza da raça portuguesa.

O objectivo da coroa espanhola é a obtenção das riquezas do Brasil, sem contrapartidas de esforço de defesa e desenvolvimento, caracterizando-se o domínio castelhano pelo abandono da colónia: "[…] na colónia do Brasil, tão desamparada da metrópole quanto acometida por aventureiros de todas as nações, e onde a defensão do estado estava quase sempre confiada aos esforços particulares […]" (MP,vol.III, p.652) que tem eco em EG – "Bem longe porém de prover de um modo eficaz à defensão das suas colónias, tinha por sistema deixar-lhes esse encargo, apesar de estar constantemente a sugar-lhes o melhor da seiva em subsídios e fintas de toda a casta." (EG, p.167) Ficava aos naturais, movidos já por um espírito de pertença à terra, a Estácio em MP e Aires de Lucena em EG, a iniciativa de defender a terra do corso e dos ataques das nações inimigas.

---

[58] Sobre a história das minas de prata e da sua base documental ver Pedro Calmon, "A verdade das minas de prata", *in: As Minas de Prata*, José de Alencar, prefácios de Wilson Lousada e Pedro Calmon, vol.I, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1955, pp.19-25.

A metrópole espanhola não mantém laços afectivos com a colónia, mas sim uma ligação de conveniência, assumindo uma atitude de governo de exploração da terra[59]. Há, no entanto, a considerar, que em MP e EG quem expressa os sentimentos de exploração é o narrador, que no romance histórico se confunde com o próprio autor empírico ao empenhar a sua palavra nas opiniões que transmite e nas referências que faz à história, posicionando-se face ao comportamento da metrópole como historiador e romancista que conhece o que se passou e que o pode comprovar. Por seu lado, as personagens parecem alheias a sentimentos anti-castelhanos e não criticam directamente o governo.

Há só uma excepção, o português Vaz Caminha, retratado como o maior letrado da Bahia ao seu tempo, homem de inteligência e estudo, a quem o autor dá autoridade, fazendo aderir facilmente a confiança do leitor, por vezes verdadeira personagem-embraiadora, na terminologia de Philippe Hamon[60], personagem porta-voz que, com o narrador e autor intervenientes, transmitem ao leitor opiniões e juízos. Através da focalização interna, o leitor fica a saber o que pensa o letrado: "A ambição insaciável dos reis de Espanha, os quais […] sugavam o sangue da América para arrancar do seio dessa terra o ouro e as pedras preciosas que a natureza aí depositara […]." (MP,vol.I, p.84)

É com o caso das minas de prata que se descobrem as verdadeiras intenções e a crença no "eldorado" da coroa espanhola, na pessoa de Filipe II, radicando precisamente o narrador a actuação política da administração espanhola no programa de descoberta e exploração das minas, ao inferir como motivo da divisão do Estado do Brasil em dois governos o objectivo de facilitar a procura da prata e a sua futura gestão. O monarca tinha já investido na primeira expedição, cujos resultados vêm a ser defraudados quando nada se consegue, enviando agora o governador D. Francisco de Sousa, que, na possibilidade de obter o mapa das minas, não hesita em recorrer a uma argumentação baseada na ameaça para obrigar D. Diogo de Mariz a entregar-lhe o precioso documento.

---

[59] A esta retórica da acusação, junta-se em G, António de Mariz que se opõe ao domínio espanhol declarando as suas terras parte de Portugal e atribuindo, desta forma, a Espanha uma postura de invasor e usurpador face aos territórios portugueses. Sente-se, assim, quase uma simbiose dos sentimentos do Portugal-metrópole e do Brasil-colónia em relação a Espanha que, com o pai de Cecília, vai ainda mais longe: Portugal/Brasil-pátria contra uma Espanha-invasor.

[60] "Para um estatuto semiológico da personagem", *in: Categorias da Narrativa*, Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon, Danielle Sallenave, colecção Vega Universidade, org. Maria Alzira Seixo, Lisboa, Vega, p.88.

A superintendência das minas, "com regalia de conceder foro de fidalgo e hábitos nas três ordens, passando por morte a sucessão a seu filho, independente da confirmação de El-rei." (MP,vol.I, p.82)[61] funciona como forte motivação económica para a actuação do governador, que age fora da esfera da moralidade e da ética e das próprias competências de governador levando o narrador a frisar o facto de que o governo dos homens que se deveria ocupar com o bem estar destes, se preocupava apenas com o enriquecimento próprio, desvirtuando as posições inerentes à função governativa, tema caro de forma particular ao político Alencar.

Já antes, todavia, o roteiro das minas tinha começado o seu papel de destruição pelo exacerbar nos homens da ambição desmedida: Loredano, em G, tinha contribuído para desestabilizar o equilíbrio do pequeno território de António de Mariz[62]. De G para MP, o roteiro é introduzido na narrativa através de uma carta de Diogo de Mariz dirigida à mãe de Estácio, desencadeando uma série de peripécias e de situações de desequilíbrio e destruição até à descoberta das minas.

No elenco dos opositores de Estácio, a personagem do padre Gusmão de Molina merece tratamento especial, já que é ele que representa o maior oponente do herói de MP. Dominado pela procura do poder, é uma das várias personagens em MP que esconde a sua identidade sob falso nome. De nacionalidade espanhola, jesuíta, vai contrapor-se a padre Inácio do Louriçal como se contrapõem na altura as duas filosofias ligadas à missão jesuíta no Brasil, trazendo para a obra um dos ideais portugueses da construção da Nova Terra – **o ideal de evangelização**.

Ligado intimamente ao mito da cruzada, construção cultural e política, mas, sobretudo, produto de uma retórica literária posterior aos factos, que se encontra nas crónicas medievais, em conjunção com um tom laudatório ligado à construção do reino português, o ideal de evangelização expressa a missão portuguesa no mundo após a reconquista definitiva do território de Portugal.

Mito que é força mobilizadora do colectivo, mas também justificação para um comportamento expansionista que se sente já na *Crónica da Tomada de Ceuta* (1449),

---

[61] A propósito do interesse da coroa espanhola nas minas e dos conflitos gerados em torno das mesmas entre D. Diogo de Menezes e D. Francisco de Sousa, ver *Visão do Paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda, 6ªed., São Paulo, Editora Brasiliense, (1959) 2002.

[62] Vaz Caminha, aqui personagem-anáfora, como sugere a distinção de Philippe Hamon (*op.cit.*, p.88), personagem de predicadores, dotada de memória, que interpreta com lucidez o passado e os indícios, quando conta a história das minas de prata a Estácio, afirma: "Estas famosas *Minas de Prata* do Brasil, que tanto mal têm feito, excitando a cobiça de uns e causando a desgraça de outros, fazendo que reis

de Gomes Eanes de Zurara, onde pela primeira vez na historiografia portuguesa era essencial justificar uma guerra diferente, obrigando ao afã do narrador em justificar a guerra como continuação da guerra santa fora do território peninsular por oposição a uma corrente sempre mais forte que defendia a evangelização.

O Brasil é concebido desde a *Carta* de Caminha como o lugar privilegiado para realização das motivações evangelizadoras da nação[63], realização que vai envolver escritores como Manuel da Nóbrega, com *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*, José de Anchieta e padre António Vieira que, no *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, na terceira parte, em diálogo com Deus, expressa com clareza a missão dos portugueses nas novas colónias: "[...] tirais estas terras àqueles mesmos portugueses a quem escolhestes entre todas as nações do Mundo para conquistadores da vossa Fé, e a quem destes por armas como insígnia e divisa singular vossas próprias chagas."[64]

Iniciada no Brasil com os franciscanos, em 1516, preocupados com a cristianização dos índios, no movimento da evangelização cedo os jesuítas – cuja preocupação não se limitava, no entanto, à comunidade índia e, mais tarde, negra, pois, de facto, onde nascia um modesto aceno de comunidade humana, criava-se sistematicamente uma capela, à qual se seguia a construção da casa conventual que se ampliava com o afluxo de novos sacerdotes[65] – ganham um protagonismo que perduraria por vários séculos.

Segundo J. C. Fernandes Pinheiro, a missão jesuíta no Brasil pode ser dividida em duas épocas bem caracterizadas e distintas, a "dos santos" e a dos "políticos". A primeira fase seria caracterizada pelos ensinamentos de Inácio de Loiola, pela idealização do poder católico e pela ideia dos missionários como verdadeiros apóstolos da fé cristã, enquanto à segunda fase corresponderia a preponderância de

---

esqueçam seus povos e sacerdotes sua divina missão, foram achadas em 1587 por vosso avô, o Moribeca, de uma maneira que ainda hoje se ignora." (MP, vol.I, p.72)

[63] Pêro Vaz de Caminha escrevera: "E, segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra cousa pera ser toda cristã, ca entenderem-nos […] pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm […] não deixe logo de vir clérigo para os batizar." (*Op.cit.*, p.33.)

[64] *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda apud: A Literatura Brasileira através dos Textos*, p.61.

[65] V. sobre a construção de igrejas e mosteiros no Brasil e o seu papel na colonização e construção do Brasil *Brasile Ieri, Viaggio intorno al Brasile Coloniale e alle sue Architetture*, Sergio Bonamico e Carlos A. Cacciavillani, Roma, Gangemi Editore, 2000. Até ao século XVII, verifica-se o desenvolvimento e crescimento económico e político da ordem jesuíta, visível até pela desproporção entre as suas estruturas monásticas e religiosas (pontos focais dominantes das várias terras fundadas em

ideais ligados à figura de Cláudio Aquaviva, desligados das máximas primitivas, desviados da pureza dos conceitos fundadores e centrados nos interesses humanos[66].

A acumulação das funções paroquiais com as de magistrado e administrador da comunidade levara a Companhia a exercer, segundo o autor, um império sem limites e a desejar dominar a todo o transe, cabendo aos jesuítas da América um lugar neste projecto com o fornecimento do ouro que manteria e subsidiaria as ambições de poder.

Alencar, baseado nestas circunstâncias históricas ligadas de forma estreita à fundação e colonização do Brasil, cria duas personagens que representam, uma, Inácio do Louriçal, a continuação dos ideais da primeira fase, com a condenação dos abusos de força contra os índios e contra o seu uso como "administrados" na obtenção do ouro a favor das ambições da Companhia, repetindo as acções de Manuel da Nóbrega que, logo após o desembarque, se insurgira contra a escravatura dos índios, opondo-se ao povo e aos sacerdotes seculares[67], e anunciando a posição do Padre António Vieira, a outra, Gusmão de Molina, a ideia de monopólio baseado em maquinações políticas, mais interessado na prata das minas do que na cristianização do índio.

O narrador consegue focar essa dualidade existente na Companhia através da descrição funcionalmente significadora desta última personagem ao revelar a divisão existente no mundo interior do padre, que se descobrirá mais tarde ser fruto, igualmente, do facto de Gusmão ser uma recriação do próprio. Tinha sido, na realidade, o padre jesuíta, marcado pela ânsia de poder e supremacia, dominado pela mente, antes Ivo, marido de Dulce, jovem impulsivo, dominado pelo corpo.

Da existência de uma natureza e substância dupla em Molina dá conta precisamente a sua descrição, realizada com base em contrastes: a "fronte larga e proeminente" "como uma abóbada de mármore" contrasta com os "olhos fundos", a "pupila negra" e os reflexos de "fogo vulcânico nas trevas da noite"; a juventude de "traços enérgicos", "nariz aquilino" e "faces longas" contradiz o "talhe" que se curva, a contracção da boca, os olhos que "se afundavam quase ocultos pelo cenho carregado" e as "rugas precoces": "Então já não era o mesmo homem; o talhe acurvava-se; a cabeça inclinando obscurecia os traços da fisionomia; os olhos

---

território brasileiro) e as outras estruturas, a maior parte das vezes mais frágeis, dos agregados urbanos existentes ou em vias de formação.

[66] Cf. "Introdução", *in: Crónica da Companhia de Jesus*, Simão de Vasconcelos, introd. Serafim Leite, Petrópolis, Editora Vozes, 3a ed.,1977, pp.40-45.

afundavam quase ocultos pelo cenho carregado; as faces se contraíam, e a boca ainda mais cerrada […] abria rugas precoces […].”

No “cerrado”, “carregado”, “obscurecido” e “fundo” da boca e dos olhos, que pertencem ao campo semântico do fechamento e do segredo, esconde-se o verdadeiro Molina que, se à primeira vista parece a encarnação de Santo Inácio de Loiola, se revela um “outro”, forjado, “cinzelado”, transformado para se anular e iludir. Um homem moldado, esculpido, aludindo às características da personagem que se faz “outra”, produto material da própria vontade, que o narrador caracteriza fazendo recurso à comparação com a pedra, o mármore e o busto cinzelado e ao campo semântico do escuro e da noite, onde brilha um clarão quase satânico, para uma missão que está longe do ideal evangélico dos inícios da Companhia – “separava-os o túmulo de duas gerações”:

> *[…] todos esses traços enérgicos pareciam cinzelados pelo molde do busto, que o artista havia desenhado no quadro suspenso em um dos panos da biblioteca.*
>
> *Era tal a semelhança, que à primeira vista se julgaria que o vulto do fundador da Ordem de Jesus destacara da moldura, e encarnando-se, passeava pela sala deserta, a revolver na mente os destinos futuros da poderosa criação de seu espírito, esse apostolado que devia conduzir a humanidade dos umbrais da Idade Média ao pórtico da civilização moderna.*
>
> *[…] passada essa primeira ilusão, conhecia-se que entre aqueles dois homens […] havia mais de um século […].”* (MP,vol.I, pp.95-96)

O contraste entre uma juventude transbordante, que persegue ideais (Ivo e também a primeira fase da Companhia), e a velhice fingida (Molina/segunda fase da Companhia), que se curva e maquina jogos de poder, é mais à frente confirmado pelo narrador que, através do ponto de vista dos outros jesuítas sublinha a diferença entre o “ser” e o “parecer” – no fundo, entre o que a Companhia deveria “ser”, e que na pessoa de Molina é apenas “parecer”, numa clara mudança de valores entre passado (“ser”) e presente (“parecer”): “[…] era natural que tocado do mesmo fervor de Nóbrega e Anchieta, viesse apostolar entre os selvagens e plantar a cruz nos desertos, cingindo-a com as palmas do martírio.”(MP,vol.I, p.97) Isso, de facto, é o que Molina não tem em mente fazer.

O código semântico das expectativas gerais e o da realização das expectativas individuais apresentam-se em nítida oposição, como os ideais puros da evangelização e a sua desvirtualização se encontram em pólos opostos, já que o propósito de Molina

---

[67] Cf. Jorge Couto, *A Construção do Brasil*, Lisboa, Edições Cosmos, (1995) 1997, pp.313-314.

no Brasil é, de facto, como Visitador e Assistente, sob as ordens de Claúdio Aquaviva, descobrir as minas de prata e dotar a Companhia de um poder que lhe permita preponderância na política de então e não evangelizar.

O narrador apresenta o oposto de Molina em Padre Inácio do Louriçal, que descreve resumidamente, seguindo o modelo balzaquiano que adopta na maior parte das descrições em MP: estatuto ("um simples professo", "alheio aos negócios secretos", "menos qualificado do seu grau", o que denota a simplicidade da personagem); alguns traços constitutivos – da face, do corpo ou da roupa – que permitem dedução psicológica ("meigo semblante", "nívea auréola de cãs", "estampado [na face] o evangelho da bondade", "roupeta") e que caracterizam o padre com qualidades como a meiguice e a bondade, colocando-o no campo da luminosidade ("níveas") por oposição ao escuro e ao fogo de Molina; ambiente e comportamento habitual da personagem, pautado pela modéstia e pela extraordinareidade do seu comportamento cristão.

> *Quando passavam os outros professos, cujo voto pesava nos negócios da Companhia, a gente melhor desbarretava-se; para o P. Inácio ninguém se arredava, pois quase o não percebiam; mas o povo, que via esgueirar-se furtivamente o modesto frade encolhido na roupeta, murmurava baixinho: Santo homem!…* (MP,vol.I, p.94)

Entre as duas personagens estabelece-se por várias vezes um diálogo em que o narrador, assumindo-se como autor, participa, de forma opinativa e crítica, não se limitando a contar a história de forma destacada e objectiva, mas deixando-se envolver pelo contado e tomando posição face a sentimentos, valores, factos e personagens.

No primeiro capítulo, já o narrador, baseado em factos históricos, começara por advertir o leitor do poder que a Companhia de Jesus exercia naquele tempo no "governo temporal" e na política colonial, obrigando o governador D. Diogo de Menezes a adoptar uma posição firme contra a sua intervenção em matéria governativa[68]. Grave, sombria e plangente, como o carrilhão do seu Colégio, a Companhia contrasta com as outras ordens presentes no Brasil, da qual o leitor tem um exemplo no "sino pequeno da Sé" de "alegres repiques" (MP,vol.I, p.32).

A grandeza do Colégio e do seu carrilhão em comparação com a Sé marca o poder da influência da Ordem e a sua importância e preponderância na vida dos

homens de então – o que não significa que em MP o autor se coíba de retratar o recurso das outras ordens a todos os meios possíveis para atingir um lugar privilegiado nas almas dos cristãos, como é o caso dos beneditinos que, através de um dos seus frades, pretendiam a hegemonia de influência em casa de Inesita.

O narrador parece divertir-se ao dar conta deste tráfico de influências, desta autêntica guerra entre ordens que se aproveitam do fanatismo, da ignorância, do temor e do terror que a religião pode criar quando usada como manipuladora dos homens. A posição do narrador/autor é marcada por uma crítica severa tanto aos que manipulam como aos que são manipulados, aos frades e às beatas, "trouxas negras", a quem usa o púlpito, "única tribuna do povo", para dos assuntos religiosos intervir nos assuntos políticos, como no caso do sermão do padre Molina que aproveita a ocasião para tratar do governo do Brasil e criticar os senhores de engenho, e a quem, por exageros de fanatismo, perde o sentido de humanidade, como acontece com D. Luísa de Paiva que conspira para fazer abortar a própria filha.

O século XIX, o século de Alencar, época de rebelião e de confusão também no campo religioso, assiste à divisão, desmembramento e vulnerabilidade da cristandade. A crescente e quase universal invasão de novas ideias, teorias, doutrinas, muitas delas com tendência à utopia, prolifera a partir do momento em que o equilíbrio social tinha sido posto em causa pela iconoclastia da Revolução Francesa. O francês Voltaire, com a caricatura que tinha realizado dos missionários, manifestara literariamente a consciência intelectual de que o mundo estava a mudar e de que se começava a aperceber de que tocava à política governar o século XIX e não à religião.

Alencar, que vive e se envolve profundamente com o seu próprio tempo, e que, por isso, sente a crise que atravessam os valores da cristandade e a tentação que a Igreja apresenta em envolver-se directamente na política, vê na realidade histórica do século XVII com a Companhia de Jesus uma situação semelhante, uma ponte entre o passado e as preocupações contemporâneas. Alerta, assim, o autor para o caminho de politização da religião, que retomará mais tarde em GM com a figura do padre-político, mais interessado nas manobras partidárias do que no sacerdócio, e para o controlo que a religião pode atingir nos homens através da superstição e do aproveitamento da ignorância do povo "miúdo".

---

[68] V. MP, vol.I, pp.30-31.

O narrador, no propósito de retratar esta situação, procede a um esquema de digressão pessoal/explanação da situação e exemplo, apresentando como consequência uma forma de construção baseada na redundância. Por vezes, o leitor encontra o caminho inverso, com a acção como exemplo e, de seguida, a explicação do narrador, como é o caso das confissões dos crentes usadas pelos jesuítas para as suas manobras de influência e do poder dos sermões. Depois de já ter surpreendido os sacerdotes em conversa sobre as confissões e depois de ter assistido ao sermão de Molina, o narrador ainda sente necessidade de afirmar/re-afirmar mais adiante na narração:

> *O confessionário foi, como o púlpito, outro grande pedestal da influência dos jesuítas; de um moviam eles as massas do povo sob invocação de Deus; do outro prescutavam a consciência, o sacrário da família, e dirigiam as forças vivas da sociedade […].* (MP,vol.III, p.749)

Apesar do carácter interventivo do narrador, este prefere deixar aos diálogos entre Molina e Inácio do Louriçal e às palavras do primeiro no cartório, aquando da conferência secreta, a discussão das questões mais importantes ligadas à missão jesuíta no Brasil e à forma de como a religião podia ser entendida e usada para atingir os propósitos dos homens.

O primeiro diálogo trata da questão da influência da Companhia nos habitantes da cidade: a propósito da adversidade dos senhores de engenho em relação à política jesuíta anti-esclavagista dos índios, Molina defende a "insinuação" nas casas de família e principalmente na consciência feminina, que, no fundo, governa o mundo ("[…] o confessor de D.Inês seria um mau servo de Deus, se dentro em quinze dias não tivesse o governador em sua mão.", MP,vol.I, p.137), ideia que aliás partilha com o narrador, que em GA e GM considera as mulheres o verdadeiro motor da acção histórica.

Os conceitos, como o da virtude, sofrem no discurso do padre um processo de subjectivização que os desvirtualiza e que leva à confusão entre fins e meios. À questão de Padre Inácio sobre a validade de manobras que ponham em causa a virtude de Inês, Molina responde com outra pergunta, "Que entende V. Paternidade por virtude?", colocando em confronto Susana, esposa de Joaquim, que resistira aos juízes da Babilónia, e Judite, que Deus abençoara. A conclusão a que chega a partir dos dois

exemplos é a de que "A virtude é robustez do ânimo: a beleza da mulher, como força do homem, são instrumentos na mão do operário de Cristo." (MP,vol.I, pp137-138)

A posição equaciona-se, desta maneira, fora da ética, num mundo regido por uma dialéctica falaciosa, já que o modo de actuação de Molina consiste em desviar os valores éticos do campo da abstracção universal para o campo da abstracção particular, dependente de cada indivíduo.

Para padre Inácio, significativamente professor de Ética no Colégio, o uso de maquinações mundanas e a "filosofia perigosa, que assentava a religião sobre as ruínas de todas as crenças e dos sãos princípios da moral" aliada a uma argumentação poderosa afastavam-se de forma segundo a qual concebia a missão jesuíta em terras brasileiras.

Discordam os dois religiosos também a propósito da confissão e da penitência, para um forma de conhecer e controlar os homens, para outro remissão da culpa. A esta questão liga-se o que cada um pensa ser o objectivo dos membros da Companhia, prendendo-se este, para Padre Inácio, com os bens da alma, enquanto para Padre Molina são os bens terrestres ao serviço da Ordem que se revestem de extrema importância. A forma como Molina mais uma vez se expressa sobre este assunto assenta numa retórica que usa um tipo de discurso dissociativo[69] que se conclui pela incompatibilidade da posição de Inácio.

> *V. Paternidade procede sabiamente, disse o P.Molina amaciando a voz; somente digo que se todos assim procedessem, a Companhia não teria forças para vencer tantos inimigos, que a perseguem, nem meios de empregar-se no serviço da religião. Uma coisa não exclui outra, P.Inácio; curemos d'alma, arrostemos o martírio se necessário for, para plantar a fé entre os selvagens; mas não esqueçamos que é preciso combater o mundo com as suas próprias armas. Esta roupeta que nos veste, não é nem de melhor fazenda, nem de mais custo, do que o hábito de qualquer ordem; mas ela representa a milícia de Cristo e o poder imenso da Companhia; por isso abre todas as portas, e vê em todas as consciências. Dispa-a, e suas palavras, embora ungidas pelo Senhor, cairão em terra sáfara.* (MP,vol.I, p.211)

Perante o dilema, isto é, perante a alternativa entre duas posições que no início Molina coloca como compatíveis, com um significativo "amaciamento" da voz, indício de que o seu discurso é exactamente o contrário de conciliatório, já que a voz expressa o contrário do conteúdo quase ameaçador do que diz, da mesma forma que o

[69] Faz-se aqui uso da terminologia proposta por Jean Jacques Robrieux em *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993.

seu olhar de reflexos vulcânicos revela um outro "eu"[70], em conformidade com a ambiguidade inerente à personagem, vai considerar incompatível a hipótese de posição do Padre Inácio.

A conclusão do seu discurso baseia-se, de facto, na ideia de que sem a defesa dos bens terrenos da Companhia, o espírito de evangelização de Inácio não poderia existir, já que o poder cristianizador dos evangelizadores depende da força política e económica da Ordem. Sem poder não há Ordem. Sem Ordem não há evangelização. A posição de Inácio depende do poder da Ordem, portanto não há escolha possível, porque as duas posições não estão ao mesmo nível, dependendo uma intimamente da outra. A lógica de Molina constrói-se sempre com a finalidade de considerar a evangelização como inferior em termos de importância aos negócios tidos como mais graves da Companhia.

Ao serviço da Companhia, o ouro, a que Molina se refere de forma faustiana ("O ouro é como a luz de que tem a cor e o brilho; ainda no seio da terra surde."), tem a finalidade, segundo o religioso, de mover influências no reino de França no sentido de consolidar aí o seu poder ("O dinheiro, que tudo vence, fará em uma hora maior conversão, do que têm feito tantos anos de apostolado.", MP,vol.I, p.208). O financiamento deverá ser fornecido pelas províncias da Ásia e da América, destinando-se o ouro do Brasil que a Companhia conseguisse reunir à Europa a fim de servir os ideais de expansão da Ordem, como, na realidade, viria historicamente a acontecer.

A disputa entre Padre Inácio e Padre Molina termina quando o primeiro pede para ir apostolar no sertão, realizando, assim, o ideal de evangelização da Ordem. Desqualificando-se, considerando-se "ignorante e simples", Inácio constrói um discurso em que realça a grandeza do seu sacrifício em relação às obras dos jesuítas nas cidades. Molina compreende que este discurso de modéstia lhe é dirigido como lição e contrapõe ao martírio dos evangelizadores o martírio "do apóstolo mandado para resgatar o homem do pecado com as lágrimas e sofrimentos do próximo. Este sim é martírio; não de sangue, mas do espírito." (MP,vol.I, p.223)

---

[70] O olhar, em Alencar, como escreve Regina Lúcia Pontieri a propósito do "olhar" na obra alencariana, representa a concupiscência da carne, a luxúria do espírito que é curiosidade intelectual.(Cf.p.39) "Justapostos, olhos e boca – renovando o paradoxo infinito – são a imagem mesma do mundo posto a nu em sua fractura essencial"(p.48) Enquanto os olhos expressam uma coisa, a boca exprime outra. (*A Voragem do Olhar*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988.)

A posição de Molina não surpreende o leitor, já que vinha a ser anunciada na narração a partir do momento em que o retrato do padre enquanto criança é esboçado pelo narrador, que obedece às influências do retrato realista ao procurar na infância e na juventude as razões do comportamento do adulto. Como na obra de Manuel António de Almeida, a atenção do narrador centra-se nos momentos infantis de Ivo, no seu 'ter que fazer pela vida' que desde cedo lhe molda o carácter.

Tal como Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, Ivo está em constante movimento, como um pequeno herói pícaro que tudo experimenta e que tudo quer. À diferença de Leonardo, que parece apenas seguir o curso dos impulsos do momento por puro divertimento e curiosidade e ao sabor das circunstâncias, Ivo persegue um ideal de poder e estatuto – de guerreiro à maneira medieval, como escudeiro mais eficiente do que o cavaleiro a quem serve, a aprendiz de pintor, a viajante, e, finalmente, a sacerdote. A escolha que faz do sacerdócio vem exactamente da pompa, majestade e estremecimento do povo, que para a personagem representa também domínio, poder, que experimentara numa cerimónia religiosa em Sevilha.

Entre a humildade evangélica do frade capuchinho e a altivez e passo majestoso do jesuíta escolhe o último – que, muito significativamente, afirma que a maior glória do mundo é pertencer à Companhia e que esta tem mais influência que o próprio Papa.

Compreende-se, assim, que a procura das minas e a avidez de Molina, que o delinear do seu retrato psicológico desde o início contribuíra para fixar na narração, é coerente com o desenvolvimento e construção da personagem, levando-o em conjunto com a Companhia por caminhos de engano, ameaças, maquinações, roubo, suborno e chantagem – é o anunciar da queda do homem e da Companhia que se submete à cobiça e à majestade.

Todavia, o narrador reconhece na Ordem o seu contributo civilizador, os trabalhos de "paciência e estudo" que legaram à civilização moderna, e na descrição dos jesuítas a trabalhar, que é também uma passagem pela história e pelas obras científicas criadas pelos membros da Companhia, sente-se a admiração pelo seu espírito e pela sua intelectualidade. Na sala do Colégio encontram-se instrumentos astronómicos e matemáticos, tinteiros, livros e papéis, testemunhos do trabalho dos religiosos que com "paciência e estudo" deixaram "o mais precioso legado […] à civilização moderna". Algumas das personagens reais que escolhe para povoar o

Colégio são exactamente vivo exemplo desse contributo, como Fernão Cardim e Padre Luís Figueira, autor da gramática da língua tupi.

> *Muitos copiavam manuscritos de história; outros traduziam em guarani as orações cristãs para uso dos indígenas; estes se entregavam a estudos de botânica e classificavam uma planta brasileira ainda desconhecida; aqueles tiravam a limpo observações astronómicas; alguns escreviam crónicas das religiões, ou cartas sobre o estado das reduções.* (MP,vol.I, p.93)

Mas não é só pela herança intelectual e de catequese que em MP a Companhia é determinante na história do Brasil, já que o ideal puro de evangelização do Padre Inácio, que parecia irremediavelmente perdido, sai vencedor e sobrepõe-se ao mito do "eldorado", chamando os homens aos verdadeiros valores. Chamada que do Brasil do século XVII se repercute até ao Brasil do século XIX.

Vencedor, porque o missionário, ciente do perigo da riqueza representada pelos diamantes, resolve escondê-la para sempre no fundo das águas do rio. Desta forma, afasta do futuro o perigo da vingança de Abaré ("A gente branca correrá para aqui em busca das pedras que tanto cobiça; com a fome delas os guerreiros se devorarão, como os abutres pela carniça.",MP,vol.III, p.868) e dá exemplo do que deveria ser o comportamento da Companhia, a preocupação de expansão da fé sem preocupações materiais.

> *Sobre a penha culminante, onde pela manhã o selvagem profeta lançava sua imprecação, a noite achou o sacerdote que elevava ao Senhor de misericórdia a prece da caridade.*(MP,vol.III, p.869)

É este espírito que enfrenta com coragem a ideia de martírio, lição de "nobre abnegação e sublime caridade", "sereno heroísmo do mártir" que como um soldado "marcha à conquista da glória no campo de batalha."(MP,vol.III, p.880), exemplo de renúncia que dá mais importância ao que à primeira vista é insignificante, que vai inspirar as acções de Estácio e levá-lo à destruição dos diamantes, dando-se conta da sua capacidade de criar o mal e optando pela pobreza.

É o espírito do mártir e do soldado de Deus, conceito baseado na concepção jesuíta da missão do religioso, que Estácio vai herdar, não sendo por acaso que Padre Inácio do Louriçal é um dos responsáveis pela sua educação. Da colonização ressalta-se, desta forma, positivamente o ideal puro de evangelização, cuja manutenção liberta a terra dos males da cobiça que a poderiam levar à autodestruição.

Estácio, jovem herói, cuja motivação principal é a reposição da honra do pai ("[…] esta carta é mais que a vossa felicidade, é a reabilitação da memória de vosso pai." MP,vol.I, p.75), persegue o seu objectivo como um cavaleiro medieval[71], prendendo-se o objecto de desejo ligado à descoberta das minas com um valor subjectivo da categoria do *ser*, já que honrar os antepassados é recuperar o verdadeiro *ser*, o *ser* perdido, e não do *haver*[72], ligado à riqueza e o poder que poderiam resultar das minas.

Não é por acaso que o outro mentor da personagem para além do Padre Inácio é Álvaro Carvalho, alcaide-mor da Bahia, a quem se deve a educação guerreira e cavaleiresca do jovem, aliando-se o espírito cristão, desta forma, ao homem de armas, descendente dos guerreiros da "raça ilustre" portuguesa. Estácio coincide, assim, com o espaço moral valorizado, usando a terminologia de Philippe Hamon[73], humilde e corajoso, defensor dos valores da ética cristã e guerreiros, nobre de espírito e incansável batalhador.

Estácio é objecto por parte do narrador de uma qualificação diferencial[74]: antecedentes prestigiosos (é descendente de Caramuru), mas marcados pela desonra; heroísmo várias vezes confirmado; motivado psicologicamente quer pelo desejo de restabelecer a honra paterna quer pelo amor por Inês; com uma relação amorosa com a personagem feminina central; belo; jovem; forte; de origens nobres.

Por entre episódios de capa e espada à maneira da trama scottiana, à qual se juntam as peripécias marítimas, herdadas do modelo romanesco fixado por Frederic Marryat, Estácio, como na demanda do Graal, cresce como pessoa – o seu é um percurso de descoberta de si próprio e do mundo.

Enquanto o governador e o padre Molina gravitam à volta das minas com o objectivo do enriquecimento e de obtenção de poder, como antes deles o avô e o pai

---

[71] Segundo Gilbert Durand, subjaz à acção dos conquistadores portugueses uma visão do mundo e uma filosofia cavaleiresca veiculadas em toda a Cristandade pela ideologia de cruzada, pelos romances de cavalaria, pelos messianismos franciscanos e joaquimitas, mas, partindo dessa vocação cavaleiresca comum ao ocidente cristão, o português ultrapassou os limites da reconquista continental, alargando o imaginário colectivo receptivo à aventura marítima. (*Imagens e Reflexos do Imaginário Português*, prefácio de Lima de Freitas, Lisboa, Hugin Editores, 2000, pp.86-87) Este espírito de cavaleiro manteve-se quando os cavaleiros se tornaram marinheiros, passando para lá das fronteiras portuguesas, como característica essencial do português. Estácio perpetua esse espírito na postura e na vocação de defesa da terra.

[72] Faz-se aqui uso da terminologia proposta por A.J. Greimas, "Les actants, les acteurs et les figures", *in* AA.VV., *Sémiotique Narrative et Textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp.162-3.

[73] *Op.cit.*, p.83.

de Estácio, a expedição da coroa, Loredano e Ramon, Estácio, com um movente moral em mente, vai fazer frente a uma série de obstáculos e oponentes, do qual o mais perigoso é o padre jesuíta, até chegar ao seu objectivo. Mas as minas de prata revelam-se pura ilusão. A prata que o pai de Estácio tinha julgado ver quando encontra as minas é só um reflexo, um engano da mente pelos olhos, estando a riqueza no leito do rio, nos diamantes cujo brilho se confunde e se esconde no reflexo das águas.

Seguindo a terminologia proposta por Roland Barthes, em *S/Z*, o enredo de MP submete-se, então, à ideia da voz da verdade[75], sendo o enigma representado pelas minas e as movimentações das personagens motivadas pela promessa da resposta. Também aqui se apresenta um equívoco, "mélange en une seule énontiation, d'un leurre et d'une vérité", e um deciframento (as minas de prata não são minas, mas uma ilusão óptica que esconde a verdadeira verdade, a existência de diamantes no leito do rio; mas a claridade dos diamantes ofusca uma outra verdade, a verdade do homem cristão, escondendo uma outra ilusão, a do brilho do ouro).

Neste percurso, Estácio consciencializa-se de que uma vida verdadeira deve ser conquistada e modelada a partir do interior e não recebida do exterior como uma doação, tal como se tinha passado com Parsifal[76], sendo a integridade interior e o espírito cristão que o preparam para um percurso individual marcado pela escolha da destruição dos diamantes que lhe são entregues pelo padre Molina, num acto simbólico de aniquilação da causa do mal radicada na falta inicial dos que procuram sem olhar aos meios a fortuna, mas também de um mito de riqueza que desagregava e corrompia a própria sociedade. Para além disso, é essa integridade que lhe permitir ultrapassar os obstáculos que o separam do objecto do seu amor, obtendo como recompensa a união com Inês[77].

---

[74] Usa-se neste estudo as características de diferenciação do herói propostas por Philippe Hamon a partir de Propp (*Morfologia do Conto*), *ibidem*, pp.83-84.

[75] *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

[76] V. Joseph Campbell, *Mitologia Creativa – Le Maschere de Dio*, vol.II, trad. Claudio Lamparelli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1968) 1992, pp. 561-563.

[77] Massaud Moisés considera que a ficção romântica nacional "obedeceu a um figurino que, por amor à clareza, pode ser reduzido, em linhas gerais, ao seguinte padrão: predominantemente a narrativa do namoro, as personagens, adolescentes no geral, voltam-se com exclusividade para a realização do casamento." Tendo que enfrentar uma série de obstáculos, podendo estar entre eles o triângulo amoroso, os enamorados têm de ultrapassar o conflito, girando tudo em torno da acção. (*História da Literatura Brasileira*, vol.I, *Das Origens ao Romantismo*, edição revista e actualizada, São Paulo, Cultrix, 1ª parte – 6ª ed.; 2ª parte – 5ª ed., 2001, p.379) Também MP apresenta um enredo de romance de namoro, com obstáculos, rivais, intermediários e peripécias, mas, se parece submeter-se por vezes a

Da mesma forma que o cavaleiro medieval Parsifal, adopta um comportamento que se prende desde o início com o seu objectivo, a defesa da honra do pai, e o amor de Inês que, tal como Condwiramurs, segue um novo ideal de amor, opondo-se aos hábitos do tempo no qual o casamento estava longe da ideia de amor romântico e era governado por critérios de segurança, reputação, política e economia – o amor, como *eros*, sublimado em *agape*.

É por via deste casamento de amor, da defesa da terra e do comportamento ético e cristão, que Estácio passa indemne por uma via dominada por impulsos pessoais e da natureza mais baixa do homem, optando pela humildade e pela pobreza, afastando-se, desta forma, da ferida relacionada com as minas.

Em MP, como nas narrativas medievais em versos ou em prosa, que se afirmam contemporaneamente ao "nascimento" da historiografia em vulgar, a história e a História é concebida como uma procura ("quête") da própria identidade e do próprio papel social que se realiza por uma série de provas, aventuras, afrontadas num mundo diverso, através de conflitos em que o cavaleiro põe à prova não só as capacidades físicas, mas também espirituais.

De forma significativa, o romance que inicia com a apresentação das personagens através do recurso à ostentação de marcas de riqueza (Cristóvão vestia "gibão de gorgorão cor de pérola guarnecido na orla por delgado fio de ouro com que eram igualmente tecidos os passamanes, e calção de veludo turqui debruado nas costuras por fino cairel de prata. Torçal de seda escarlate suspendia-lhe ao flanco esquerdo o florete; o boné de veludo azul com um broche de rubi cingia os anéis dos cabelos negros […]" e Estácio, apesar da extrema simplicidade, que indicia o seu percurso e o desenlace final, veste com "esquisita elegância. Um aljôfar isolado brilhava na touca de veludo preto; as preguilhas da mais fina lençaria de alvas deslumbravam […]",MP,vol.I, pp.33-34) fecha com marcas de modéstia ("[…] um grupo de seis pessoas, onde havia pompa de mocidade e formosura, mas simplicidade extrema de traje",MP,vol.III, pp.1011-1012). Se no início é o ouro e a prata, as pedras preciosas, os ricos tecidos e adornos, o predomínio das cores amarelo e azul da aristocracia, no fim é a simplicidade e o redimensionar da importância da riqueza.

---

esse enredo, por outro lado existe a trama da procura das minas e o percurso de crescimento e construção da personagem principal que é independente do enredo amoroso.

Seguindo a ideia de que a concordância entre o início e o fim aparece, como escrevem Roland Bourneuf e Réal Ouellet, como prova de coerência na construção do romance e como um instrumento privilegiado pelo qual o romancista exprime o seu pensamento e a sua visão do mundo, sendo no início colocadas questões que têm resposta no desenvolvimento sucessivo e sobretudo na conclusão[78], pode-se concluir que Alencar nos dá uma visão da história do Brasil como a de progressiva compreensão de que a terra não se pode resumir a um "eldorado"[79], devendo as ambições desmedidas que levam à exploração e à desagregação, resultando num desequilíbrio pernicioso para a terra e para os homens, ser substituídas pela lição cristã de humildade e humanidade e pelo interesse genuíno pela terra, entendida como pátria.

Das duas totalidades-limite, a inicial e a final, usando a terminologia de Roland Barthes, pode-se, da facto, distinguir o código referencial da riqueza no início e o código referencial da simplicidade/pobreza no final. Entre a passagem de um equilíbrio, que era, de facto, desequilíbrio, dado basear-se em princípios que tinham a ver com o poder económico e social, a outro equilíbrio, este verdadeiro, processa-se a maturação das personagens e o progresso da própria história do Brasil que, com as experiências acumuladas, só pode avançar para um fim melhor.

No processo de entendimento da história do Brasil realizado em MP, salienta-se o equacionar dos valores herdados pelos portugueses ligados ao **ideal do bom guerreiro**, que serve a terra e a sua defesa. Estácio, João Fogaça, os índios que o acompanham e Cristóvão de Garcia de Ávila apresentam-se como homens de armas sempre prontos a lutar, com especial relevância atribuída aos primeiros, envolvidos na luta contra os holandeses, exemplo do valor brasileiro e do seu empenho.

O torneio com que se abrem as festas em honra do governador, como nos torneios da Idade Média, serve de treino e de demonstração de valor dos jovens: coragem, valor, perícia militar e desportiva, amizade viril, esta, segundo Georges Duby, verdadeiro "cimento do estado feudal", e sabedoria. Os contendores envolvidos agem como se pertencessem a uma ordem medieval sustentada pela "valentia e

[78] *L'Universo del Romanzo*, trad. Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, (1972) 2000, pp.45-46.
[79] A ideia do Brasil como terra das promessas e do enriquecimento encontra-se também em outros escritores contemporâneos do tempo de Alencar, como Bernardo Guimarães, em *O Garimpeiro*.

amparada, por um lado, pela lealdade e, pelo outro, pela sabedoria, a mais alta das ordens criadas por Deus, a cavalaria."[80]

Se a ordem da cavalaria já não existe, em Estácio o seu espírito continua a viver num código de comportamento ético cortês e cavaleiresco cujas bases de construção e desenvolvimento, como referiu Ernst Curtius, se podem encontrar em Cícero, em *De Officiis*, na ideia de *honestas*, concebida como virtude suprema, numa escala descendente de virtudes, à qual se seguem os bens exteriores (nascimento, beleza, saúde, riqueza, etc.)[81]. Estácio, na realidade, rege sempre as suas acções de armas pela *honestas*, à qual se juntam os ideais cristãos, pelos quais se deve reger a conduta e os quais devem ser defendidos, também eles com um papel importante dentro da ética cavaleiresca, e a sua vida, exactamente como um cavaleiro medieval, constatando-se o orgulho pessoal do guerreiro, consciente do próprio valor e de servir um dever e uma missão.

O código a que obedece é de herança da tradição aristocrática europeia, do sangue e exemplos portugueses, mas também espanhóis, cujo valor guerreiro é elogiado nas personagens espanholas, que no Brasil se cumpre num povo pronto a lutar pela defesa da terra e pelos seus ideais.

João Fogaça representa, no interior do grupo dos guerreiros, um outro tipo de homem de armas. "*caiporinha*, de uma palavra tupi que significa – *habitante da floresta*" (MP, vol.I, p.238), capitão-do-mato, moldado pelo contacto directo com a terra e os selvagens (se a organização da sua tropa se baseia numa estrutura de tipo militar, com um "estado-maior" e um cabo, fazendo entender uma organização e constituição semelhante à da tradição ocidental, logo o leitor fica a saber que o primeiro é formado por três figuras de "quadrúmanos", três selvagens reduzidos a "sentidos de sobressalente": Olho, Ouvido e Faro), a personagem apresenta as características do homem comum que teve a necessidade de se adaptar à selva para sobreviver, podendo considerar-se o símbolo do carácter empreendedor e destemido dos colonizadores, também ele, como Estácio, obedecendo a um código de lealdade, amizade e valentia. Todavia, nesta personagem esse código liga-se directamente às leis da natureza e não a um universo cavaleiresco medieval.

---

[80] *Guilherme, o Marechal. O Melhor Cavaleiro do Mundo*, trad. Maria Teresa Mates e Daniel Janela Afonso, Lisboa, Gradiva, 1986, p.24.
[81] Cf. *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia Editrice, (1948) 1997, pp.584-585.

João Fogaça representa, de facto, o guerreiro brasileiro forjado pelas necessidades que a terra, mas que, no entanto, convive com o herdeiro do cavaleiro na defesa do território. A personagem é a figura do aventureiro sobre o qual escreve Sérgio Buarque de Holanda, o homem que ignora fronteiras, que concebe e vê o mundo na sua generosa amplitude, para quem cada obstáculo é um trampolim, de espaços ilimitados, projectos vastos e horizontes distantes. Exemplo, assim, talvez, de um dos grupos mais numeroso de colonizadores do Brasil, o aventureiro que tem tendência para actividades menos sedentárias, sem regularidade forçada, sem vigilância e fiscalização de estranhos[82].

A defesa da terra em MP apresenta uma particularidade essencial – faz-se contra os holandeses, vistos como inimigos da Fé, revestindo-se a luta, desta forma, de um carácter de continuação com a guerra santa e com a guerra contra os hereges e, também, da missão evangelizadora da história portuguesa e brasileira. Alencar parece ter em mente o texto do *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda* de Padre António Vieira, em que este, ao dirigir-se ao "Supremo Senhor" pergunta: "E será bem […] que às sagradas quinas de Portugal e às armas e chagas de Cristo, sucedam as heréticas listas de Holanda, rebeldes a seu rei e a seu Deus? […] Tirais também o Brasil aos portugueses, que assim estas terras vastíssimas, como as remotíssimas do Oriente, as conquistaram à custa de tantas vidas e tanto sangue, mais por dilatar vosso nome e vossa Fé (que era esse o zelo desses cristianíssimos reis), que por amplificar e estender seu império."[83]

Em MP anuncia-se, desta forma, através da inserção de episódios como a vitória de Estácio que desmantela os projectos dos judeus brasileiros e holandeses, a resistência dos naturais à invasão e as suas qualidades guerreiras a par do amor à terra num louvor ao valor e empenho das gentes brasileiras que mantêm com o território uma forte ligação afectiva.

Se o valor do guerreiro que defende a sua terra é grande, o valor do guerreiro que o faz pela defesa da religião cristã é ainda maior. Ao abortar o plano de conquista dos judeus holandeses, que é também o plano da criação de um estado hebraico no Brasil, Estácio e João Fogaça, com os parcos meios a que podem recorrer e com o

[82] Cf. *Raízes do Brasil*, p.44.
[83] *Op.cit.*, pp.65-66.

sacrifício por parte de Estácio de perseguir o seu objectivo mais imediato, a procura das minas, realizam o ideal de luta pela defesa da fé, valorizando-se como guerreiros.

Alencar constrói, desta forma, heróis, pelas suas características exemplares no passado e para o futuro, que encontram lugar dentro da retórica, ideológica e literária, do nacionalismo laudatório de **comemoração** do passado heróico, usando o termo "comemoração" no sentido que lhe atribui Claudie Bernard, como "com-mémoration", "inculcacion volontariste et magistrale de mémoire, destinée à définir une com-munauté"[84], que honra o presente e aponta para o futuro.

Heróis que se coadunam com a construção que faz do elogio da terra, das suas gentes que evoluem da exploração, do tirar, de uma colonização baseada meramente em valores económicos para o empenho na defesa e desenvolvimento da terra, adoptando os valores evangélicos de fazer o bem humildemente, inspirados pelo espírito cristão.

Se a situação evolui do gravitar à volta da fortuna incalculável e fácil representada pelas minas para o redimensionar dos objectivos, há outras personagens que, sem equacionar directamente a possibilidade de encontrar as minas, vêem o Brasil como uma terra de realizações, como Ramon, os judeus ou Joaquim Brás.

O Novo Mundo é o sítio "para onde se vai", lugar onde não só se pode enriquecer[85], como acontece com o pai de Dulce, como é o local onde se pode mudar de nome e adoptar uma nova identidade, caso de Joaquim Brás/Brás Judengo/ Joakim Baraz, Dulce/D.Marina e Zana/bruxa, é a terra onde se procura concretizar ambições,

---

[84] Para Claudie Bernard, o estudo da relação entre memória e História releva uma função essencial comum que, em graus diferentes, as caracteriza: "celle de fonder une tradition, sacralisée ou séculière, et de souder un consensus." A História presta-se a uma "com-mémoration" e, na medida em que deve servir de caução aos nossos usos e certificar as nossas legitimidades, esta História "comme la mémoire des sociétés archaïques, choisit; elle aussi est sujette à des amnésies; elle aussi est travaillée de souvenirs obsédants qu'elle s'épuise à sonder; et elle aussi, sous une vocation à l'universel qui cache peut-être les pires impérialismes, valorise et hiérarchise, et, sous da revendication d'objectivité, véhicule des mythes." O romance histórico, segundo a autora, opera como um paliativo para a perda de memória das culturas, arriscando mesmo a ideia de "para-memória", no sentido em que o romance junta recordações paralelas, complementares ou contraditórias ao discurso da História, problemantizando-as, sem, no entanto, "les invalider ni les confirmer, puisque la 'mémoire' idiosyncratique qu'il propose n'est ni vraie ni fausse, mais fictionelle." Para-memória também porque o romance recoloca o passado no sentido do futuro, fazendo, assim, "l'économie du deuil comme du rite mémoriels."*Op. cit.*, pp.167-168.

[85] Acerca dos colonos que chegaram ao Brasil durante a ocupação holandesa, Sérgio Buarque de Holanda realça que recrutados "entre aventureiros de toda a espécie, de todos os países da Europa, 'homens cansados de perseguições', eles vinham apenas em busca de fortunas impossíveis, sem imaginar criar fortes raízes na terra."(*ibidem*, p.62) O mesmo se poderá dizer de muitos dos homens que viajaram para o Brasil, facto histórico de que José de Alencar faz temática em MP.

como as de Vaz Caminha, é o lugar para onde se foge, como D.Lopo, e onde se encontra, caso de Dulce que encontra Ivo.

O Brasil, em MP, aparece também para as personagens dos judeus como terra das promessas, longe das perseguições vividas na Península Ibérica.[86] No entanto, sinais de algumas restrições à sua liberdade no Brasil, que obrigaram os hebreus a viver a sua fé de forma mais discreta, estimularam o intercâmbio judaico entre o Brasil e a Holanda, visto pela coroa como uma relação perigosa em termos políticos. Temia-se, de facto, que o inimigo encontrasse nos judeus e cristãos-novos aliados e guias a uma presumível invasão militar[87].

Alencar coloca o enredo das personagens hebraicas dentro deste quadro histórico, como participantes activas do projecto de criar no Brasil, através da conquista da terra pelos holandeses, um espaço de liberdade para os judeus – uma espécie de terra das promessas para uma raça obrigada a viver numa situação de quase clandestinidade.

O Brasil aparece, assim, mais uma vez, como uma terra das possibilidades, cobiçada pelos caminhos diversos que pode abrir face a um continente velho que já perdeu a sua força de sugestionar e criar novas vias e realizar diferentes promessas[88].

Há, no entanto, a considerar que Raquel e o pai são poupados, apesar de abandonarem o Brasil, como se o autor, através de Estácio, compreendesse que também eles defendiam um lugar para o seu povo[89]. Ou apenas benevolência para com a bela judia que se afasta da ideia da tradição literária do judeu usurário e se

---

[86] No período entre 1570 e 1630 assiste-se, apesar das restrições apresentadas pela política de emigração portuguesa, a um autêntico êxodo dos judeus em direcção à Holanda e ao Brasil. A simultânea emigração de judeus portugueses para os dois países propiciou, como afirma Salomão Serebrenik, o estabelecimento de elos comerciais e afectivos entre os judeus brasileiros e holandeses que veio a ter importante repercussão político-social na medida em que criou um "conflito de consciência […] em virtude do triângulo Brasil-Portugal-Holanda que passou a dominar os seus interesses individuais e suas aspirações colectivas." (*Breve História dos Judeus no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições Biblos, 1962, p.34.)

[87] Como afirma Salomão Serebrenick, a conjectura tinha certo fundamento, já que os judeus do Brasil se mantiveram em constante comunicação com a Flandres e, especialmente, com os emigrantes portugueses em Amesterdão. A criação em 1621 da Companhia das Índias Ocidentais com capitais dos judeus hispano-portugueses levou a coroa a desconfiar de um entendimento e intercâmbio entre o Brasil e a Holanda com propósitos conquistadores – receio que teve na invasão da cidade do Salvador, em 1624, a sua confirmação.

[88] Para Stuart B. Schwartz o Brasil afigurou-se para dois grupos como a "tela na qual esperaram desenhar uma nova sociedade", os jesuítas e os judeus. Os jesuítas viram na Nova Terra a oportunidade de criarem em Estado cristão missionário e os judeus como lugar de refúgio, uma forma de liberdade das ameaças com que viviam na Europa. (*Op.cit.*, pp.223-224)

[89] Datam de 1848, com Pio IX, alguns provedimentos importantes a favor dos hebreus, preocupando-se o papa com uma política anti-penalizadora para com os judeus.

apresenta plena de graças femininas e de sentimentos de integridade e honestidade, como em Walter Scott, muito acima das maquinações paternas[90].

A contrastar com este aspecto eufórico, laudatório, de um Brasil que pode dar, ou dá, está o outro Brasil que tira, que faz perder aquele que só se move por ambições. Por isso, ficam defraudadas as esperanças das mais modestas personagens como Joaquim Brás, cujo plano de apropriação do tesouro de D.Dulce é gorado pelo negro Lucas, às mais poderosas, como o governador, impedido de obter o mapa das minas, ou Molina, cujo episódio final com Dulce e a tragédia que aí se realiza o leva ao reconhecimento de si próprio e do seu comportamento, com a posterior renúncia da fortuna encontrada por Ramon, ou até às mais simpáticas, caso de Vaz Caminha.

Lugar das grandes famílias aristocratas que fundam a sua riqueza nas terras e no nome, é também a terra que redimensiona os homens derrubando-os de pedestais de arrogância, para os quais contribui a certeza da superioridade moral e comportamental que distingue a classe baseada na honra da fidalguia, em relação ao mundo que os rodeia, como acontece com o pai de Inês que se vê confrontado com a traição à pátria cometida pelo filho, D.José de Aguilar, ou com D.Fernando de Ataíde ou D.Lopo ao terem conhecimento das histórias íntimas e pouco dignificantes das suas famílias.

No geral, quem vê o Brasil como terra das promessas – económicas, de poder religioso, social[91] ou político (Padre Gusmão Molina, Brás Judengo, o judeu Samuel Levi, os holandeses Staed, Hugo António e Dick) – ou como fuga – caso, por exemplo, de D. Lopo de Velasco – não chega a criar laços afectivos com a terra e acaba por ou deixar a colónia ou por ser punido. Estas personagens não se identificam com o Brasil, ao contrário de Estácio, João Fogaça ou Raquel.

Caso singular é o apresentado por Vaz Caminha e pelo mestre-capela Mestre Bartolomeu, já que se ambos sentem saudades da pátria, Portugal, continuam a beber vinho ("A botelha viera do seu Portugal; quem sabia se aquele pó não era ainda da terra natal!", MP, p.177) e a apreciar as comidas portuguesas, estão conscientes de

[90] A personagem alencariana parece recalcada da bonita Rowena de *Ivanhoe*, também ela enamorada da personagem principal e igualmente decidida a sacrificar-se pela felicidade do herói, ainda que esta seja atingida ao lado da rival, o que coloca Raquel na tradição das personagens scottianas.

[91] Como escreve Stuart B. Schwartz, a maioria dos colonos via no Brasil a oportunidade para alcançar facilmente a riqueza e, "como tal, para viver de acordo com a 'lei da nobreza', ou seja, sem ter de recorrer ao comércio, às actividades artesanais, ao trabalho manual ou a quaisquer ocupações de base." (*Op.cit.*, p.224)

que vão criando raízes na nova terra que os adoptou[92]. O Brasil fica, como no final de MP, para os que o querem construir humildemente, que o sentem como terra própria, como também para os que "são" e não "parecem ser".

Em MP, no entanto, aparece a par do sentimento eufórico e laudatório em relação à História o **aspecto disfórico** da História e do seu processo, nem sempre submetido a uma lógica de melhoramento. Na realidade, enquanto a história do ponto de vista do colonizador é vista como progresso, do ponto de vista indígena é a condenação do seu sistema de vida tradicional, constituindo o aspecto disfórico da colonização.

O episódio do pajé Abaré, grande pajé dos tupis, é construído fazendo uso da retórica do sacrifício da raça, retórica que se encontrará também em I. A descrição física do pajé constrói simbolicamente a ideia de destruição ("Não é mais fisionomia humana; as revoluções da vida a desfiguraram inteiramente, como os cataclismos transformam o risonho vale em um brejo cheio de tremedais e corcovas." MP,vol.III, p.853) num capítulo intitulado de forma significativa "A esfinge do drama no deserto". A destruição é o drama da história individual, sinédoque da história de um povo: a expulsão das terras, a dispersão das tribos, o cativeiro dos filhos da nação índia e a emigração para o vale do Amazonas.

As lágrimas de Abaré, diamantes que engastou nas faces, são objecto da avidez de Moribeca que, como os colonizadores que usavam os índios para chegar à prata e ao ouro, usa e engana o velho índio, desculpando-se consigo próprio com ideais evangélicos e civilizadores – a fortuna serviria para cristianizar e civilizar a raça índia, argumentos desculpabilizadores usados da mesma forma pelos jesuítas. De forma simbólica, Moribeca leva consigo as lágrimas de Araci, o sofrimento da raça que, por objectivos económicos e de poder, o colonizador submete e expulsa das suas

---

[92] "- […] Alma sã e reta vos sei eu, amigo; e nas almas assim a pátria vive sempre presente, ainda que apartado o corpo. Porém esta também é já pátria vossa, por sê-lo de vossa mulher e vossos filhos. […]
- Se todos iremos!…
- Eles… E os parentes e a gente deles, e a terra em que nasceram, também irão convosco? Levareis uns pedaços do coração, mestre Bartolomeu; outros cá ficarão, como nos ficaram a nós lá dalém mar.
- Mas quando falo de ir, não crede que seja por uma feita, não. É negócio de matar saudade e voltar." (MP,vol.I, p.177) Segundo Stuart B.Schwartz, no decurso da formação colonial salientam-se dois processos, inter-relacionados, mas distintos: o primeiro é o "crescimento de uma identidade colonial, ou seja, a definição dos colonos como portadores de uma condição que, de algum modo, os distinguia dos seus compatriotas da metrópole. Nesse processo o imigrante transforma-se, pouco a pouco, em local, em alguém que vê o Brasil como sendo a própria terra"; o segundo é o reconhecimento "desta especificidade como sendo transcendente do próprio localismo, ao ponto de a separação do país de

terras. Mas, não são só as lágrimas de Araci que Moribeca leva consigo, o guerreiro transporta a fonte da discórdia e a luta "até à última gota de sangue" que a cobiça inspirará nos seus compatriotas.

Valores negativos que perduram no presente de Alencar, contemporaneidade tão deslumbrada pelo brilho do dinheiro quanto as gerações precedentes e, também, levado a maquinar, a roubar, a vender-se e a subornar pela riqueza, causando a desagregação da sociedade, como se pode depreender a partir da leitura dos seus romances contemporâneos[93].

Alencar anuncia também a descrença no progresso civilizacional em MP, ainda que sempre de forma ainda incipiente, nos pequenos episódios ligados à vida da comunidade. Enquanto na maior parte dos casos, as personagens e situações progridem de uma situação de desequilíbrio para uma situação de equilíbrio por via da honra e do espírito cristão – Fernando de Ataíde reconhece a sua irmã e juntos, como Frei Fernando de Santa Violante e Soror Joana, entregam-se à vida cristã; Molina, com a morte de Dulce, entrega os diamantes a Estácio e deixa o Brasil; os conspiradores judeus e holandeses são punidos; Brás Judengo é castigado – por vezes, o equilíbrio vem criar outra situação de desequilíbrio, como com o exagero do castigo de Brás.

Para além disso, há personagens que continuam marginalizadas dentro da sociedade, como a cigana Zana ou o caboclo Martim, ou personagens vítimas de situações injustificáveis, como a agressão de Gil, revelando a faceta menos humana do homem, mais irracional e, também, talvez, a faceta que o progresso da civilização anunciado por Hegel dificilmente poderia sobrepor.

---

origem se tornar numa posição intelectual (e, em última instância, política) válida." (*Op.cit.*, pp.224-225) Em MP, oferece Alencar o primeiro em processo.

[93] Em *Sonhos D'Ouro* retoma Alencar um dos seus temas mais caros no romance contemporâneo, ligado a uma sociedade de tipo industrialista e capitalista que vinha colocar o capital no centro das movimentações sociais e políticas – o poder maléfico do dinheiro como desagregador da sociedade, problema que aborda de um ponto de vista ético e moral. A influência de *Fausto* é incontornável: "— Ouro!…ouro! És o rei do mundo, rei absoluto, autocrata de todas as grandezas da terra! Tu, sim, tu reinas e governas, sem lei, sem opinião, sem parlamento, sem ministros responsáveis!…[…] Lei?… Que lei é a tua, senão o capricho com que escarneces dos homens? Tu dizes ao pobre, cobiça; ao opulento, gasta; ao ladrão, rouba; e a todos, grandes e pequenos, adorai-me…"; "Os espíritos positivos, os homens de negócio, os soldados da cruzada fanática do ouro, que é a grande preocupação do século atual, esses infatigáveis obreiros do dinheiro, contemplavam o capitalista como um herói ou como um génio, como o César ou o Napoleão da praça. […] representava a seus olhos o símbolo ou mito da riqueza, como Hércules o era da força." (*Sonhos D'Ouro*, capts.I e VIII)

Em suma, Alencar em MP faz o tratamento literário das motivações histórico-ideológicas ligadas à colonização e formação do Brasil a partir de uma narração em que é fácil discriminar o que é exterior a esta linha – as histórias de amor, os encontros e desencontros amorosos, os mistérios de família, os conflitos gerados pelo acaso e pela coincidência, que se subjugam à estrutura romanesca do romance romântico – do eixo da história das ideias – os episódios históricos e ficcionais ligados à maturação do Brasil e aos centros motivadores do seu carácter.

O jogo de ilusão e verdade que constitui MP, ligado não só às minas, mas às pessoas que não são o que aparentam ou pensam ser (aparte os grandes segredos escondidos que se revelam em clímax dramático, artifício tipicamente romântico que se liga à ruptura da personagem em relação ao mundo, patente no seu carácter fragmentado e plural[94], em certas ocasiões anuncia já um dos temas predilectos do realismo – o binómio aparência/realidade), corresponde também ao jogo de ilusão e verdade que representa o Brasil para os colonos e a ilusão e verdade dos ideais que estão na base da sua fundação. Como escreve Luiz Fernando Valente, "O percurso de Alencar, da tentativa de uma síntese à constatação de um impasse, mostra o que havia de insuficiente e enganador na visão utópica da América em geral e do Brasil em particular, imposta pelo ideário renascentista e pós-renascentista europeu […]"[95]. Apesar de se estar a referir a I e G e à visão dos relatos dos primeiros viajantes e da concepção do bom selvagem de Rousseau, as suas palavras são válidas também se aplicadas aos outros mitos renascentistas ligados à colonização do Brasil.

Ver a história como conjunto de antíteses que se resolvem (ambição desmedida/renúncia; poder/humildade; orgulho/modéstia; destruição do espírito

---

[94] Franco Rella aponta a concepção de Schlegel do indivíduo como cadeia de gigantescas revoluções como origem da ideia do sujeito romântico como ser fragmentado. O sujeito, entendido como lugar de revoluções, antíteses e contradições, encontra-se dentro de uma grande peripécia, dentro de uma viagem através das diferentes facetas da superfície do mundo. Também Novalis aponta para a existência no sujeito de uma polaridade, *dividuum*, união do heterogéneo, flutuação, jogo de extremos. E é precisamente a pluralidade que os dois teóricos concebem como fundamento da visão do mundo: pluralidade como rede de passagens e figurações. (*L'Estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli Editore, 1997, pp.35-40). Juan Ignacio Ferreras liga o sentido de ruptura com o mundo e o sentimento de fragmentação ao reconhecimento por parte do romântico de existir entre um passado que já deixou de existir e um presente que ainda não acabou de existir. Por isso, "su presente es su propria individualidad que cree […] completamente desgajada de las mediaciones del mundo." Quando, no drama romântico, o herói, depois de ter passado por mil perigos, encontra o seu pai ou a sua mãe, descobre que este é o seu verdugo, ou um mendigo, e a mãe uma mulher perdida materializa a nível temático uma problemática precisa – a do herói perdido no mundo que, quando o encontra, descobre que não pertence sequer ao mundo que encontrou. (*El Triunfo del Liberalismo y de la Novela Histórica. 1830 – 1870*, Madrid, Taurus Ediciones, 1976, p.26.)

evangelizador/evangelização e martírio) criam a ideia de um país que, como no percurso de Estácio, caminha por uma via de progresso e de exorcização dos próprios males e erros das suas origens, aproveitando a parte positiva para a construção de um Brasil que se elogia. É a construção de um nacionalismo de tipo laudatório.

Mas, como se começa a depreender, expressa-se já algum cepticismo e descrença no evolucionismo e progressismo hegeliano da História que se desenvolverão numa marcada posição de crítica ao estado da nação e ao seu, por vezes falso desenvolvimento em GA e GM.

História: cenário e motivação

Tanto em MP como em EG, mas principalmente neste último, as aventuras no mar dos dois protagonistas ocupam um espaço importante em termos narrativos. Se o mar em *Iracema* toma contornos de errância e de chamamento saudoso, ligado à ideia da herança dos lusos como povo em constante movimento, atraído permanentemente pelo oceano, marinheiros que vieram de além-mar para, como um tigre, dominar e devorar a "raça valente, grande e forte"[96], questão que será oportunamente abordada, o mar nestes dois textos prende-se com a ideia de defesa, mas também com a temática do percurso pessoal de reconhecimento de "eu" pelo testar das próprias capacidades.

Estácio, ao enfrentar os holandeses, confrontara-se com a possibilidade da morte, como se efectuasse uma imersão vertical nas profundidades do mar, nas profundezas de si próprio. Mas é horizontalmente que se encontra com o homem responsável pela desonra do pai, onde se considera capaz de responder-lhe como a um igual, porque as leis do mar parecem ser mais naturais, mais próximas ao homem, do que as leis da terra (vol.III, p.645).

É, no entanto, em EG que a aventura marítima se apresenta de forma mais complexa, porque ligada de forma profunda com o aspecto histórico, sacro e cultural do homem e do povo brasileiro.

Desde muito jovem o sentira Alencar, que se considera influenciado de forma marcada pelas narrativas de Frederic Marryat[97] em *Ao Correr da Pena*, o fascínio do

---

[95] "Oswald/Alencar: a antropofagia revisitada", *in: Atlântida*, dir. José Guilherme Reis Leite, João Afonso e Álamo Oliveira, vol.XXXV, 2ª semestre, 1990, p.85.
[96] José de Alencar, *Os Filhos de Tupã apud* Maria Aparecida Ribeiro, *op.cit.*, p.9, v.567.
[97] Inspirada pelos diários de bordo e relatos de viagens, o romance de aventuras no mar nasce com Frederic Marryat (1792-1848), que, com *Mr. Midshipman Easy* (1836), depois de Tobias Smollet,

afastamento da solidez da terra e a metamorfose dos homens em seres aquáticos, marinheiros e piratas, que num momento têm tudo, para no outro momento nada terem, individualistas e capazes de desistir dos laços com o que a terra representa para construírem um próprio reino, sem muros, propriedades ou castelos, livres de serem senhores de si próprios, sem amarras feudais,

Todavia, não é tanto Marryat quanto Coleridge e Melville que se sente em EG, com afogamentos, castigos, regenerações, segredos baptismais, superstições, maldições e expiações.

Ligada ao nascimento do culto da Nossa Senhora da Glória, a história de Aires de Lucena é uma narrativa que se desenvolve de forma muito semelhante a *Ermitão de Muquém* de Bernardo Guimarães, o que permite pensar na existência de uma estrutura mais ou menos fixa, que pertenceria à tradição oral, relativa às histórias de criação das ermidas, capelas e cultos locais.

Estrutura esta que se resume a uma série de momentos decisivos da vida do futuro eremita e fundador do culto: *juventude desregrada – possibilidade de regeneração – queda – arrependimento – expiação – construção da ermida*. A Aires de Lucena, porém, a possibilidade de regeneração é-lhe oferecida duas vezes: a primeira, quando, para se libertar de uma vida destruída pelo jogo e pela falência, se torna pirata e defende a costa brasileira, ainda que esta não seja a sua primeira intenção, a segunda, depois de ter causado a morte de uma casal de franceses, ao salvar a filha destes, entregando-a a amigos e baptizando-a com o nome de Maria da Glória, no mesmo dia em que benze a figura de Nossa Senhora da Glória, padroeira da escuna.

Pode-se pelos títulos dos capítulos dividir a obra em três partes, compartilhando os capítulos VIII e XIV o mesmo título "A volta" para delimitar os grupos. Assim, os dois regressos do mar delimitam duas estruturas actanciais

---

aproveita a suas experiências da vida no mar como tema de infinitas possibilidades de tratamento estético, e Daniel Defoe (1660-1731) para depois servir de base a obras como *Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), e *Moby Dick* (1851) e *Benito Cereno*, de Herman Melville (1819-1891). Ligada no início à época da idade dos corsários e da pirataria de inspiração e filiação inglesa, possível pela abertura do Ocidente a novos mares, cedo se expande tornando-se um fértil património mítico-literário. Tendo como protagonista os piratas, seres, que, nas palavras de Roberto Mussapi, "si trovavano a capo di vaste flotte che per una sconfitta o un colpo de sventura potevano affondare in un giorno, erano avvezzi a rinascere quotidianamente dalle proprie ceneri, mutevoli e quasi illusionistici come magiche creature del regno acquatico" (*Inferni, mari, isole – storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p.37.), a trama era constituída por episódios de batalhas marítimas, conquistas e perdas perpetradas na solidão e insegurança do mar.

marcadas, a primeira, por títulos ligados ao campo semântico das aventuras marítimas, a segunda, por títulos de conotação religiosa: de I a VII, "Ao corso", "Último páreo", "A balandra", "A canoa", "O combate", "A orfã" e "O batismo"; de IX a XIII, "Pecado", "O voto", "Novena", "O milagre", "Ao mar". O último capítulo de cada grupo anuncia a mudança.

A última série de títulos representa o desenrolar das acções até à penitência: "O noivo", "A boda", "O ermitão", "O mendigo" e "A penitência", a que se segue o epílogo. Esta divisão delimitada pela "volta" (mar-terra/terra-mar/mar-terra), movimento ondulatório típico dos homens do mar, divide também, as duas primeiras partes da terceira. Porque nesta já não há volta – Aires de Lucena, como mais tarde António de Caminha, fica a cumprir a sua penitência em terra, não regressando ao mar, numa gruta, primeira habitação da espécie, ventre da terra, para aí adorar a imagem de Nossa Senhora da Glória.

As personagens sentem o peso do castigo e do arrependimento e a necessidade da expiação longe da água. E se a primeira escolhe voluntariamente deixar o mar, a segunda é mesmo expulsa do elemento aquático pelo próprio mar que o rejeita pelas acções contra a padroeira do navio numa espécie de punição divina que exila a personagem e destrói a tripulação. Como em *Rime of the Ancient Mariner*, com a morte desnecessária do albatroz ("And now there came both mist and show,/ And it grew wondrous cold;/ And ice, mast high, came floating by,/ As green as emerald"), a profanação do barco dedicado a Nossa Senhora da Glória com cenas de devassidão causa a maldição dos marinheiros e do seu comandante[98], com o consequente naufrágio e deambulação por várias terras de António de Caminha, que, como no caso no texto de Coleridge com o velho marinheiro, se institui testemunho para os outros homens de uma ordem divina e natural que quebrada só pode ser retomada por uma atitude de redimensionamento do homem face ao sagrado e aos elementos da natureza a ele intimamente ligados. Como escreveu Joseph Glanville a propósito de *A Descent to the Maelstrom* (1841) de Edgar Allan Poe (1806-1849): "The ways of God in Nature, as in Providence, are not as our ways; nor are the models that we frame any

[98] "A escuna, outrora consagrada à Virgem Puríssima, transformou-se em uma taverna de bródios e convívios. No tombadilho onde os rudes marinheiros ajoelhavam para invocar a protecção da sua Gloriosa Padroeira, não se via agora senão a mesa dos banquetes, nem se escutavam mais que falas de amor e bocejos de ébrios. […] Um dia teve a pecadora [uma cortesã] a fantasia de trocar o nome de *Maria da Glória* que tinha a escuna, pelo de *Maria dos Prazeres* que ela trouxera da pia, e tão próprio

way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, which have a depth in them greater than the well of Democritus."

Sagrado e natureza unem-se de forma evidente no cumprimento da promessa, que é intercâmbio, oferta mútua, mas também comunicação com a esfera divina, de Aires de Lucena feita pela cura da afilhada. De cariz gótico, mas provavelmente influenciado por Coleridge e pelo Romantismo negro de Edgar Allan Poe, o navio do corsário é caracterizado como um navio encantado, quase um navio fantasma que raras vezes é avistado, e quando isso acontece aparece rodeado de mistério.

Como nos autores referidos, o barco, metáfora natural da humanidade, adquire características da ligação entre o homem e o sagrado que o elemento aquático propicia. Com os marinheiros vestidos de "compridas esclavinas brancas e marcadas com uma cruz negra no peito" (p.205), o navio representa a profunda união entre o homem, a natureza, o mar, e Deus ("tripulação" – homem; "ondas", "mares" – natureza; "círos", imagem"; "terço" – sagrado) num ritmo que é o da voz do homem e das ondas, que sofrem um processo de personificação ("gemendo"), típico das manifestações primitivas das práticas religiosas estreitamente ligadas à natureza, que se eleva a Deus:

> *Acrescentavam os marinheiros que […] tinham avistado ao largo o mesmo navio a boiar sem governo; mas todo resplandecente das luminárias dos círios acesos em capelas, e à volta de uma imagem.*
>
> *A tripulação, vestida de esclavina, rezava o terço; e as ondas banzeiras gemendo na proa, acompanhavam o canto religioso, que se derramava pela imensidade dos mares.* (pp.205-206)

Como na *Odisseia*, no episódio que envolve o barco de Ulisses, a embarcação não toca terra antes de ter acabado o tempo da promessa, através da qual os piratas, em princípio gente rude e violenta, se transformam em penitentes devotos seguidores de Nossa Senhora da Glória.

A atmosfera de forte sugestão criada pela imagem nocturna do navio é desfeita por um aparte do narrador que resgata o leitor do momento mágico e sagrado da comunhão dos elementos: o povo "misturava assim o paganismo com a devoção cristã, tinha aprendido este disparate com bom mestre, o grande Camões."(p.206)

---

lhe saíra." (pp.222-223) "Ao passar fronteira a escuna, caiu um pegão de vento, que arrebatou o navio e o despedaçou contra os rochedos, como se fôra uma concha da praia."(p.225)

O autor, de facto, parece querer desconstruir as imagens criadas, das quais já se demarcara deslocando o ponto de vista do narrador para o povo miúdo, os marinheiros, como se tivesse sentido que a ligação que estava a fazer se aproximasse perigosamente de uma religião de tradição primitiva de comunicação com poderes não observáveis, dessa religião que, como diz Walter Burkert, autor moderno que explora precisamente as ligações entre a religião e o ser natural, "povoa os vales profundos da paisagem da vida", fruto da "invenção primitiva da linguagem"[99]. Parece desconfiar e sentir-se desorientado por uma religião situada entre a natureza e o homem e por uma linguagem que una as duas entidades numa criação de sentido e de comunicação com o que está acima e para além. O receio pode também ser o de estar a dar apoio a superstições que desvirtuem a religião e que preocupava Alencar desde MP.

A hipótese de que seja o racionalismo de Voltaire ou já o espírito positivista, naturalista desses anos a desconstruir as tendências de um romantismo negro, pleno de misticismo, que leva o autor a relativizar as imagens que ele próprio cria é uma via de compreensão válida, apesar de o autor não ter sentido entraves na construção de um enredo amoroso pleno do mais puro melodramatismo com Maria da Glória a cair morta no chão da igreja como Maria em *Frei Luís de Sousa* ou Teresa em *Amor de Perdição*.

O facto de serem "disparates", mas, no fundo, bons "disparates", porque inspirados em Camões, não impede o narrador de retomar a ligação entre homem, natureza e sagrado no capítulo XVII, numa simetria clara com o passo anterior, mas situado agora na terra, repetindo igualmente o artifício de afastar de si a responsabilidade do que conta: "murmúrio" – homem; "seio da mata", "vento" – natureza; "terço", "ladainha", "reza" – sagrado, unidos na brisa e no misterioso murmúrio da reza.

> *Contava-se que, alta noite, rompia do seio da mata um murmúrio soturno, como o do vento nos palmares; mas que aplicando-se bem o ouvido se conhecia ser o canto do têrço ou da ladainha. Esse fato, referiam-no sobretudo os pescadores, que ao sairem ao mar, tinham muitas vêzes, quando a brisa estava serena e de feição, ouvido aquela reza misteriosa*. (p.220)

[99] *A Criação do Sagrado*, trad. Vítor Silva, Lisboa, Edições 70, (1996)2001, pp.233-234.

Nos "disparates", verdadeira fonte inspiradora de EG já que a lenda da fundação de Nossa Senhora da Glória se baseia no contar do povo, misto de verdades, crenças e superstições, paganismo e cristianismo, confronta-se o racionalismo seco de Voltaire e a "religião do coração", "porque age sobre o homem como um todo e não unicamente sobre a sua razão" e se exterioriza nos sentimentos e nos actos[100], de Hegel. Visões que se opõem e que opõem narrador (racionalista) e povo.

Opõem também um romancista atraído pela subjectividade do que conta e o historiador que avalia friamente a realidade e surge a refrear devaneios de histórias contadas.

Mas a questão essencial que se coloca em relação a esta pequena novela histórica é a pertinência do seu tema no interior de ALF, conjunto heterogéneo, mas unido pelo subtítulo *Crónicas dos Tempos Coloniais*. Avisa o autor, com o subtítulo *Lenda*, que EG apresenta características diversas de GA: a base é a tradição oral e não documentos historiográficos, a história feita do contar que passa de geração em geração e constitui uma forma de ligação afectiva dentro de uma dada comunidade, mas também uma passagem de testemunho da memória colectiva, solidificação dos laços do indivíduo com o grupo.

Já Almeida Garrett e Alexandre Herculano tinham, influenciados principalmente pela escola alemã, salientado a importância de passar para a escrita, significativa na estrutura conectiva da cultura já que passagem gradual do prevalecer da repetição, da coerência "ritual" à "textual", segundo Jan Assman[101], os textos das tradições orais. Como para os autores portugueses, para Alencar o "santuário da história"[102] é o povo e é nas suas tradições e contares que se manifesta a alma, herança a ser recolhida.

Alencar realiza essa tarefa em EG, conjugando, simultaneamente, a fixação da tradição oral com a reconstituição histórica de uma dada época. O autor funde num mesmo texto o que se diz com o que "de facto" se sabe através dos historiadores[103]. E como o que "de facto" e objectivamente se conhece é a conjuntura histórica da época,

---

[100] Cf.Jean Hyppolite, *Introdução à Filosofia da História de Hegel*, trad. José Marcos Lima, Lisboa, Edições 70, 1995, p.21.
[101] *Op.cit.*, p.XIII.
[102] GA, p.130.
[103] A sempre presente preocupação em dar provas documentais do que afirma é também relevante em EG: "Chegado à Bahia, por onde fez escala, foi Antônio de Caminha arrastado pelo fausto que havia na então capital do Estado do Brasil, e de que nos deixou notícia o cronista Gabriel Soares."(p.223)

a geografia e disposição da cidade, os usos e costumes, a forma de vestir ou estar, Alencar vai aproveitar esses conhecimentos como cenário da lenda.

Há, no entanto, que considerar que a história não se limita exclusivamente a um papel de cenário, pano de fundo do enredo que tem Aires de Lucena como protagonista. Alencar age de forma a colocar a conjuntura histórica como condicionadora das acções individuais e colectivas. É o caso da construção da personagem de Aires de Lucena: a vida extravagante e estouvada que o jovem leva aparece na narração na sequência da reconstrução histórica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em 1608. Uma cidade improvisada, fruto da política colonial, que julga eficaz criar cidades a vilas num continente despovoado, e preocupada, para além disso, acima de tudo, com a defesa da terra, com uma "vida tôda artificial":

> *Assim, apesar de seus trinta e três anos, que são puerícia para uma vila, quanto mais para uma cidade, já ostentava o Rio de Janeiro o luxo e os vícios que sòmente se encontram nas velhas cidades, cortesãs eméritas.*
>
> *Eram numerosas as casas de tavolagem; e nelas […] tripudiava a mocidade perdulária, que esbanjava o patrimônio da família ao correr dos dados, ou com festas e banquetes […].* (pp.164-165)

Aires de Lucena é um produto da cidade, da história. Também a sua escolha em não se suicidar, mas em ir procurar a morte em combate é radicada pelo narrador nos costumes do tempo ("Naquele tempo não se usavam os estúpidos suicídios […] morria-se combatendo, como era timbre de cavalheiro.", p.166), da mesma forma que a decisão de combater os piratas da costa brasileira radica igualmente na conjuntura histórica. Depois de uma explicação dos condicionalismos históricos ligados à defesa da colónia, Alencar explicita, através da focalização interna, que a escolha de Aires parte exactamente de uma reflexão sobre o estado da cidade:

> *Precisamente ao tempo desta crônica, andavam os mares do Rio de Janeiro muito infestados pelos piratas; e havia da ribeira de São Sebastião a maior actividade para se armarem navios para o côrso, e municiarem os que já estavam nesse mister.*
>
> *Uma lembrança vaga desta circunstância flutuava no espírito de Aires, embotado pela noite de insônia.*
>
> *Afagava-o a esperança de achar algum navio a sair mar em fora contra os piratas; e estava resolvido a embarcar-se nêle para morrer dignamente […].* (p.168)

Do mesmo teor é a explicação da sua permanência em terra no capítulo IX que a personagem imputa à necessidade de defesa da cidade, ainda que compreenda no íntimo que esta é um mero pretexto para ficar perto de Maria da Glória. O que faz Alencar é subordinar a cadeia de eventos imaginada a uma cadeia de eventos ou costumes do campo da historiografia. Um dos critérios basilares para a *inventio* em EG é precisamente a subordinação hierárquica à continuidade e objectividade do fluir histórico nos textos historiográficos.

Emanuella Scarano, a propósito do plano específico da *inventio* no romance histórico, considera dois procedimentos diversos que convivem e se interseccionam para lá do argumento central e que se ligam directamente com duas formas distintas de ver a história: a integração da "invenção" através da "história" e a integração da "história" através da "invenção", no romance[104].

A primeira forma implica uma modificação profunda dos textos historiográficos originais, no qual são operadas intervenções funcionais que des-hierarquizam a história historiográfica, desnarrativizando-a e subordinando-a à romanesca: a cadeia de eventos é quebrada e os seus anéis separados, distribuindo-se na cadeia eventos imaginários, à qual fornecem um todo de circunstâncias e ancoragens referenciais (como acontece na maioria das vezes em GM e GA). A segunda não põe em causa a continuidade e domínio hierárquico, distribuindo-se ao longo da cadeia de eventos ou situações da história historiográfica um todo descontínuo de elementos imaginários.

Em EG, Alencar, na generalidade, não subordina a invenção à história, mas inventa dentro dos limites da história, representado no texto a motivação para as acções e comportamentos das personagens a ligação privilegiada entre história e invenção.

Ainda fazendo uso da terminologia apontada por Emanuella Scarano, Alencar usa um tipo de motivação que se pode designar por motivação fora do acontecimento, por oposição a motivação do acontecimento, isto é, preenche vazios de motivações do comportamento das personagens recorrendo à cultura e costumes de uma dada época histórica, alternando o papel da história e da ficção – a um comportamento imaginado atribui uma causa histórica. Verifica-se, desta forma, uma tendencial coincidência da motivação "inventada" com a verdade historiográfica, tornando os comportamentos

[104] Cf. *op.cit.*, pp.52-53.

mais verosímeis à luz das exigências deste tipo genológico e da teoria literária da época.

Este modo de conexão causal de tipo cultural, que se aplica à esfera de pensamento e da psicologia, é sempre histórico, ainda que pertença à esfera não pragmática da história, partindo o autor de uma posição de romancista que vê a história de maneira diversa do historiador ao considerar os costumes e os detalhes como centrais e essenciais para a resolução da narração, como o fazia Balzac, realidades até há pouco marginalizadas pela historiografia iluminista e por grande parte da historiografia oitocentista

Faz, todavia, o autor também recurso à motivação de acontecimento, por exemplo, quando Aires de Lucena vê condicionado o seu comportamento pelo assédio dos barcos estrangeiros à costa do Rio de Janeiro, que, a par da motivação psicológica, patente na generalidade do género romanesco, e da motivação fora do acontecimento histórico, constitui uma das características importantes do romance histórico.

O resultado é encontrar no texto narrativo, como acontece em EG, a adopção de uma forma ensaística ou de tipo historiográfico narrativo para representar o motivante (Alencar no capítulo III para explicar o contexto motivante de Aires de Lucena opta por um discurso de tipo historiográfico que ocupa os primeiros dez parágrafos) e uma narrativa ficcional para o "motivado". A forma ensaística da motivação cultural ou do acontecimento juntamente com a digressão historiográfica, nas quais o romancista abandona temporariamente o seu papel para se assumir como historiador, tendem a ocupar um espaço relevante e nem sempre a concatenação com o motivado se dá de forma pacífica ou esteticamente bem realizada.

A "lembrança vaga desta circunstância" no passo citado, depois dos dez parágrafos, vistosos no plano quantitativo, cria um corte demasiado brusco para o leitor. Da mesma forma que o epílogo, de sabor historiográfico, entra em colisão com o resto da narrativa. Porque, de facto, verifica-se, fruto da influência da historiografia erudita e ensaística no romance histórico, como bem notou a autora italiana, uma tendência à separação formal entre discurso historiográfico e o resto do texto, representando dificuldades na integração dos dois tipos de discurso.

As dificuldades que se colocam ao narrador são evidentes pelo recurso que faz a vários artifícios de introdução do discurso historiográfico noutros textos, como por exemplo em GM. No capítulo X, para começar a sua digressão sobre Olinda escolhe à

guisa de introdução "Enquanto passavam no Recife estas cenas, outras do mesmo drama se desdobravam na próxima cidade." Para abandonar a digressão opta por assumir o discurso na primeira pessoa identificando autor empírico e narrador para, através de um discurso de tipo pessoal situado no presente, mudar para o discurso narrativo romanesco:

> *Quando a vi pela primeira vez, transiram-me o silêncio e a melancolia que a habitavam.[…] não podiam reanimá-la a inexaurível jovialidade e o habitual rumor da colónia académica, então para ali rejeitada.*
> *Naquela tarde de 11 de Outubro de 1710 resplandecia Olinda entre os fulgores do ocaso.* (pp.90-91)

Mais à frente opta por separar o discurso de tipo historiográfico do discurso narrativo ficcional através da separação em capítulo. O capítulo II da Segunda Parte, precisamente intitulado "Um capítulo de história que parece ter sido escrito para romance", título que tem como função integrar este capítulo, dominado pelo discurso de tipo historiográfico, no romance, e, de outra forma, perdido, irremediavelmente isolado, porque sem coerência com a totalidade da narração, começa "Por tal forma se travam os negócios da governança com os amores de Vidal Rabelo, que para melhor compreensão desta nossa crónica, vamos dar uma resenha do estado das coisas na capitania de Pernambuco pelo correr do ano de 1710."

Justifica-se desta forma a inserção de um discurso diferente do ficcional a partir das necessidades colocadas pela própria ficção, parecendo fazer crer ao leitor que o desenrolar histórico entra na narração pela relevância que tem na história amorosa de Vidal Rabelo. Isto é, aparentemente, a acreditar no narrador, neste romance o que é relevante são as aventuras sentimentais desta personagem, quando, na realidade, a história de Vidal Rabelo é apenas pretexto para o que se pretende em GM: a crítica ao governo passado e moderno e ao estado da nação[105].

A motivação cultural em EG (como no caso de ser para Aires de Lucena uma honra morrer em combate e não suicidar-se), mais até do que a de acontecimento, embarca o leitor num caminho de entendimento da diversidade e da distância em que se encontra face ao narrado, fornecendo-lhe informações e noções necessárias para a compreensão do que acontece. O autor procede, por isso, no sentido de iluminar

[105] É precisamente o envolvimento da relação amorosa entre Vidal e a sua noiva com as tramas do governador, demonstrando como este maquina influências usando as pessoas, que justifica o tratamento

correspondências entre a situação histórica, a cena e as personagens[106], à construção de uma rede de relações semânticas imprescindíveis na elaboração da novela ou do romance histórico. É, no fundo, um convite a assumir um ponto de vista interno de uma cultura e de um mundo que já não são os seus[107].

Para além disso, o facto de escolher uma figura lendária, portanto, marginal, em termos da historiografia tradicional, e um assunto igualmente marginal e pouco conhecido, permite ao autor uma maior liberdade para tratar os próprios argumentos históricos, podendo atribuir relevância a um determinado aspecto da história mais obscuro ou fazer ligações entre a história e o romanesco que lhe não seriam autorizadas se as personagens e acontecimentos tivessem sido exaustivamente tratados pela historiografia.

Todavia resta a questão das razões que terão levado Alencar a tratar a lenda da criação de um culto local, isto é o que encontrou nesta lenda que justificasse a sua integração nas crónicas dos tempos coloniais.

O fosso entre o velho e novo continente, o "aqui" e o "lá" passa também pela religião. De facto, na América a religião centrava-se em cultos locais e tinha mesmo um calendário de santos específico e na maior parte dos casos ignorado pela Europa[108]. Os cultos locais ligam-se à forma como o homem local se relaciona com o sagrado e os modos que encontra para o fazer. Faz parte, assim, da sua postura individual e colectiva de se relacionar com o mundo e de se afirmar perante o "outro". Como afirmava Hegel, que opôs religião privada a religião de um povo, colocando de um lado o cristianismo e do outro a religião da cidade, "uma intuição que o povo tem da sua realidade absoluta", a religião é uma das manifestações mais importantes do espírito de um povo, servindo para enquadrar a sua vida. O espírito do povo, a

---

diverso deste enredo amoroso em relação aos outros casos românticos, como os de Nuno com a filha dos Ribas e Lisandro e com a irmã de Nuno.

[106] Como lembra Alain Montadon, "Le héros n'est qu'une des pièces du puzzle historique: il vit au milieu de nombreux personnages impliqués dans de nombreux épisodes. La complication de l'intrigue semble être un indice de la complexité des événements historiques qui loin de concerner une seule personne engage le destin de toute une collectivité, même si une destinée individuelle arbitrairement choisie par la fiction sert à représenter les problèmes d'une époque donnée et la totalité de la vie nationale dans l'interaction complexe des différents classes sociales." (*Op.cit.*, p.80) O enraizamento espacial, geográfico, social e cultural que caracteriza, segundo o autor, o romance alemão do fim do século XIX, caracteriza também os processos do romance histórico alencariano.

[107] V. Emanuella Scarano, *op.cit.*, p.65.

[108] A hagiografia americana possuía beatos e santos que a Pio IX (1846-1878), que se preocupou e dedicou energicamente à acção missionária e à unificação entre as igrejas do velho e do novo continente, pareciam exóticos e estranhos, já que o misticismo se ligava de forma íntima, e às vezes

história, a religião, o grau de liberdade política desse povo não podem, segundo o filósofo, considerar-se isoladamente, pois unidos de forma indissolúvel[109].

A religião enraíza o homem à terra que habita através da comunicação com o transcendente – do seio da terra e das ondas do mar provêm as preces a Nossa Senhora da Glória num passado de que hoje é testemunha "o templo que actualmente existe, ao qual se deu começo em 1714." (p.229) O leitor reconhece-se nas crenças, na forma peculiar e local de viver a religião, como fazendo parte de um determinado povo que vive de forma única a sua relação com o sagrado (o povo, explica o narrador em GA, venera o passado, as tradições e as relíquias de outros tempos, que "lhe retraçam o berço onde se embalou à sombra da fé rude de seus antepassados", p.130).

Alencar capta essa peculiar relação com o sagrado que caracteriza o povo brasileiro e que faz parte íntima, poliédrica, da sua cultura, do seu relacionar-se com a natureza, com os outros homens e com o transcendente, sendo EG testemunho de uma tradição que caracteriza o "hoje" do autor, porque no "hoje" vive a tradição de outrora, até num plano físico e concreto com as peregrinações a Nossa Senhora da Glória. A tradição faz parte da paisagem física, humana e sagrada dos habitantes do Rio de Janeiro e do Brasil.

EG não pode, assim, ser lido apenas como um enredo amoroso com um pano de fundo histórico. Nem a história neste texto se limita ao papel de estímulo da criatividade romanesca, apresentando-se como elemento dinamizador do discurso.

EG não se limita à inscrição na tradição ocidental da aventura marítima a que se acrescentou um enredo amoroso melodramático de sabor romântico, apresentando características da tradição oral e da tradição da escrita historiográfica (oferecendo diversas versões, num caminho de estabelecimento da verdade, provando afirmações com provas documentais e inserindo no texto digressões de tipo historiográfico), que se insere dentro do conjunto das peculiaridades genológicas do romance histórico.

Os temas da religião, da criação de um culto local, da relação com o sagrado, e da cultura que condiciona os homens, tanto como a sua inscrição numa tradição

---

exclusiva, com figuras nascidas e nutridas pela imaginação local, beatos e santos menores que se prendiam de forma estreita com a história local.

[109] Cf. Jean Hyppolite, *ibidem*, pp.21-22. Em relação à religião subjectiva, religião objectiva e religião de um povo e religião privada, Hegel adopta uma atitude uma atitude diversa do *Aufklärung*: "Enquanto efectivamente o racionalismo abstracto […] dissolve todas as formas de vida religiosa e conduz a um ateísmo […] Hegel esforça-se já por compreender uma religião como das manifestações primordiais do génio dum povo particular. […] para ele, a formação do espírito de um povo está ligada

literária ocidental, fazem de EG mais do que um texto romântico-gótico de tons exagerados e deve ser redimensionado pelo leitor e pelos críticos.

Entre o discurso da ficção e o discurso da história: o espaço para o argumento

Alencar, como se teve oportunidade já de referir, sente muitas vezes a tentação de substituir-se ao historiador na reflexão sobre o processo histórico. Coerente com essa atitude, adopta na ficção posturas típicas do investigador da história, como, por exemplo, o uso de um discurso de tipo historiográfico.

Importa, assim, distinguir os textos predominantemente redigidos como "discurso" ou "história" e que convivem, nem sempre de forma pacífica, no interior do texto romanesco do autor cearense. Dois tipos de discurso que abrem horizontes de expectativa diversos nos leitores: um, que o prepara para o carácter ficcional da história, alertando-o para a não veracidade do que lê, para a sua não "seriedade", o outro, que lhe garante a verdade do contado.

Em GM, por exemplo, encontram-se os dois tipos de discurso que pela sua natureza predispõem o leitor para diferentes atitudes. Atente-se em

> *Há nada como aquele modo chão de principiar as histórias da carocha: --**Foi um dia…** E cada um que imagine o dia à sua feição, de Inverno ou de Verão, de Outono ou Primavera, como lhe saiba melhor.* (p.16)

e em

> *Desde a época da restauração que os mercadores, atraídos pela vantagem de um ancoradouro cómodo e seguro, se estabeleceram de preferência nessa povoação e ocuparam os armazéns e tercenas construídos pelos Flamengos.* (p.147)

É através dos próprios actos de contar, dos actos da linguagem que o autor fornece os indícios da ficção ou do relato histórico, como propõe Barbara Herrstein

---

à sua religião, a cerimónias e a mitos que o entendimento abstracto não consiguiria compreender […] [A religião] pertence à totalidade única e singular que é o espírito de um povo." (pp.22-23.)

Smith[110], posição que Gérard Genette perfilha em *Fiction et Diction*, *Figures III* e *Nouveau Discours du Récit*[111].

Para o autor francês, tendo em conta a ordem do discurso, uma das diferenças fundamentais entre o dizer da ficção e o dizer da história reside no facto de o discurso historiográfico obedecer a uma ou mais fontes independentes de informação. Por isso, a sucessão temporal dos acontecimentos está subordinada à fonte ou fontes utilizadas. Muitas vezes, o narrador menciona explicitamente a sujeição da ordem da sua narrativa às fontes, a uma sequência postulada anteriormente.

Outra das características do relato histórico prende-se com a voz, identificando-se o autor e o narrador de forma rigorosa. No registo factual, o autor assume a total responsabilidade das suas asserções, enquanto no discurso de ficção, o autor não afirma e não se empenha pessoalmente na veracidade do que conta.

É o que se passa no discurso alencariano. Quando o que se pretende fazer é uma nítida demarcação do discurso ficcional, o narrador realiza um processo de identificação com o autor ("vamos dar uma resenha do estado das coisas na capitania", p.147), ao mesmo tempo que se assume como narrador que apenas possui um saber relativo, dependente do acesso aos factos e, por isso, revelando as suas limitações, por oposição ao narrador omnisciente do discurso da ficção, que tudo sabe, porque tudo pode inventar.

O romance histórico oscila entre a presença de um e outro tipo de narrador de que o romancista faz uso perante as diversas situações que se lhe apresentam, assim, uma outra das diferenças que afasta Alencar romancista de Alencar historiador é, precisamente, o facto de o narrador, quando escolhe a via do discurso ficcional, se assumir, de forma constante e contínua, como omnisciente, situado fora da história e do tempo da narração, num momento que é o presente do autor e dos leitores contemporâneos, marcando de forma explícita a distância entre o momento narrado e o presente do emissor e destinatários.

A índole específica do género exige, de facto, que o momento da narração, da enunciação, se situe depois da ocorrência dos acontecimentos narrados, sendo a distância temporal entre o que é narrado e a sua narração condição indispensável do romance histórico.

---

[110] *On the Margins of Discourse*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
[111] *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991; *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Roland Barthes considera, para além disso, como marcas do discurso historiográfico dois tipos regulares de "shifters" (termo já usado por Jakobson no mesmo sentido barthesiano), "embraiadores" do discurso que permitem a passagem do enunciado à enunciação ou *vice-versa*[112].

Os "shifters" de escuta, através dos quais o discurso menciona o acontecimento, ligam o acto do informador e a fala do enunciante a que se refere: incluem-se neste grupo a menção a fontes, a testemunhos e ao que se ouviu dizer, "toute référence à une *écoute* de l'historien, recueillant un *ailleurs* de son discours et le disant"[113]. Reconhece-se, assim, um *para além* do discurso. É o caso de Alencar que, frequentemente, menciona e cita fontes e dá versões do que ouviu contar ou do que leu[114].

Este grupo abarca também referências ao presente do narrador e menções à sua experiência de vida, que Alencar faz de forma recorrente, transportando o "eu" para dentro do discurso. Para além disso, as referências ao "aqui/lá-agora/então" a partir do "eu" (os "circunstanciais egocêntricos" de Russell) remetem igualmente para a instância da enunciação. Segundo Benveniste é precisamente neste ponto que se verifica uma das diferenças mais relevantes entre "histoire" e "discours", confinando-se a primeira e a segunda pessoa do singular ("je", "tu") ao modo subjectivo e personalizado, "discours", em contraste com a terceira pessoa do singular ("il"), a não-pessoa, o "non-je"[115], "o que está ausente", a "personne 'objective'" de Barthes, que caracteriza a "histoire".

Ao problema da subjectividade na linguagem, Benveniste[116] relaciona a sua distinção entre "história" e "discurso", definindo o discurso da história como o que relaciona acontecimentos que ocorreram no passado, sem o narrador intervir pessoalmente na narrativa. O historiador nunca recorre, assim, à primeira pessoa do

---

[112] "Le discours de l'histoire", *in op.cit.*, Tome II, pp. 417-427.
[113] *Op.cit.*, p.418.
[114] Alencar, em EG, dá mesmo várias versões do que ouviu: "Eis o que ainda no século passado […] contavam os velhos devotos [……]. Todavia não faltavam incrédulos […]. A crê-los, […]."(p. 183) Como em GM, "Deste modo […] se exprime um malévolo cronista […]"(p. 149.)
[115] No estudo "La nature des pronoms", Benveniste foca o problema da deixis e da referência. O referente "je" e "tu" é necessariamente novo sempre que é usado, contrariamente aos outros signos da linguagem, já que não possuem referentes fora dos particulares acontecimentos discursivos em que são usados. Os demonstrativos como "ce" e advérbios como "ici", "maintenant", "aujourd'hui", "hier" e "demain" pertencem à mesma categoria dos deícticos cujos referentes se limitam ao contexto de produção. Cf. "La nature des pronoms", *in: Problèmes de Linguistique Générale*, vol.I, Émile Benveniste, Paris, Gallimard, (1966) 1983, capítulo XX, pp.255-257.
[116] V. "De la subjectivité dans le langage", *in ibidem*, capítulo XXI, pp.258-266.

singular ou aos deícticos como "aqui" e "agora", usando obrigatoriamente a terceira pessoa do singular. Este modo objectivo da linguagem requer o uso da terceira pessoa com o pretérito, imperfeito ou mais-que-perfeito, excluindo o presente, o futuro e o "passé composé", procedendo a uma divisão de tempos verbais que em Harald Weinrich constitui a base da diferença entre mundo comentado e mundo narrado.

Esta diferença, considerando comentário e narração como categorias textuais, baseada entre tempos comentadores (presente, futuro e "passé composé") e narrativos (pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, condicional e "passé antérieur"), é reforçada pelo uso de sinais macro-sintácticos que reforçam os tempos, acentuando o carácter comentativo ou narrativo dos textos[117]. Ao leitor é-lhe exigida uma maior atenção num texto de carácter comentativo por contraste com a posição mais destacada face a um texto de carácter narrativo. Em termos da locução, ainda que ressalvando que não existem configurações combinatórias que se imponham de forma nítida, ao primeiro corresponderia um grau zero e, ao segundo, uma atitude de retrospecção. Verifica, para além disso, as primeiras e segundas pessoas (locutor e ouvinte) aparecem com frequência maior no primeiro tipo de texto "lorsque ceux-ci sont directement engagés l'un envers l'autre par le caractère de présence actuelle de ce qu'ils commentent", do que no segundo, "où l'on parle plus volontiers d'un tiers absent (personne ou chose); le temps du récit ont une attirance pour la troisième personne."[118]

O modo subjectivo, com o uso da primeira pessoa em conjunto com o presente e o futuro, pressupõe um emissor, um receptor e a intenção do emissor em influenciar de alguma maneira o receptor. A diferença crucial entre um discurso objectivo ("histoire") e um subjectivo ("discours") ligada ao diferente uso das pessoas está intimamente ligada às funções da linguagem de Roman Jakobson, de forma específica com a distinção entre função referencial e função emotiva[119].

---

[117] *Le Temps – Le Récit et le Commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, (1964) 1989, pp.21-24. Também Greimas considera que a ilusão temporal se produz pela comutação temporal que atribui aos enunciados um significado situado no passado, reificado e indentificado com um referente exterior do discurso, criando, assim, uma ilusão referencial comum aos textos de temporalidade histórica. ("Du discours scientifique en sciences sociales", *in: Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p.29)

[118] *Ibidem*, p.260.

[119] O modelo de Jakobson das funções da linguagem, que integra o sistema tripartido de Karl Bühler (emotiva, conatativa e referencial), e que baseia os actos da comunicação em seis elementos constituintes – contexto, mensagem, emissor, receptor, canal e código – aos quais pertencem no acto comunicativo funções específicas – referencial, poética, emotiva, fática, conotativa e metalinguística – influenciou a distinção de Benveniste entre "histoire" e "discours". Focada na primeira pessoa, a

Weinrich aproxima as suas concepções às de Benveniste, mas vai mais longe ao demonstrar a existência de outras categorias da sintaxe do verbo também intervenientes na diferença entre mundo comentado e narrado, como é o caso dos advérbios ou locuções adverbiais, que se combinam preferencialmente com um ou com outro[120].

Um outro tipo de "shifters" considerado por Barthes, o que cobre os actos de linguagem através dos quais o enunciante organiza o seu discurso (quando diz que vai parar, avançar, elidir, retomar), indicando o movimento do discurso em relação à sua matéria, pode, no entanto, estar igualmente presente no discurso ficcional. Assim, só se pode aceitar este tipo de "shifters" como diferenciadores do discurso histórico se esses indicadores de movimento estiverem subordinados às fontes a que o narrador tem acesso.

O discurso ficcional apresenta liberdades interditas ao discurso histórico, como aponta Genette: a presença de cenas pormenorizadas, a velocidade da narrativa, a existência de diálogos extensos, a recorrência a descrições detalhadas e fruto da actividade perceptiva de uma personagem, o recurso à focalização interna pelo acesso à subjectividade das personagens. A presença eventual destas características no discurso da história, em conjunto com a presença de signos de indefinição temporal que o discurso historiográfico dificilmente comporta, diminui a sua capacidade de criar verosimilhança.

De facto, talvez a diferença essencial entre os dois tipos de discurso seja precisamente a presença dominante da intenção de verdade no discurso da história e a inexistência dessa preocupação no discurso da ficção. Como sublinha Roger Chartier, o discurso historiográfico, polifónico, difere da ficção precisamente pelo princípio da verdade e pela intenção de quem escreve, afastando-se, desta forma, do que considera o perigoso relativismo absoluto de Hayden White (que concebe em *Tropics of*

---

função emotiva reflecte a atitude do emitente em relação ao tópico, assunto do seu discurso. A função conotativa centra-se na segunda pessoa e a referencial, que se pode ligar ao conceito de "récit" de Benveniste, privilegia o uso cognitivo da linguagem e o conteúdo informativo do discurso, virtualmente eliminando o foco no emitente ou no receptor. V. "La Linguística y la poética", *in: Estilo del Lenguaje*, Madrid, Cátedra, (1958), 1974 e "Qu'est-ce que la poésie?", *in: Questions de Poétique*, Paris, Seuil, (1973).

[120] Dos advérbios e locuções adverbiais com preferências mais marcadas pelos tempos comentativos, Weinrich destaca "ontem", "neste momento", "amanhã", "o ano passado", "agora", "a próxima semana"; dos que se combinam mais com tempos narrativos, "na véspera", "nesse momento", "na semana anterior", "nesse dia", "o ano seguinte" (*op.cit.*, p.264).

Discourse a história como "a form of fiction-making operation"[121]) o qual nega "toute possibilité d'établir un savoir 'scientifique' sur le passé. Ainsi désarmée, l´histoire perd toute capacité à trier entre le vrai et le faux"[122].

Os actos de linguagem são o meio com que o narrador comunica com o leitor e lhe transmite as suas instruções de leitura, fazendo também deles uso para comunicar simultaneamente ao leitor o seu posicionamento face à história, informando-o da sua tomada de posição dentro do campo das ideias.

Procedimento eminentemente compositivo, a digressão historiográfica no interior do romance histórico reveste-se de extrema importância, já que é nela que se encontra macroscopicamente, por um lado, a dimensão historiográfica do romance histórico e, por outro, a não homogeneidade temática e formal de tal solução genológica, como afirma Emanuella Scarano[123]. Esta importância relaciona-se igualmente com a vistosidade no plano quantitativo e com o facto de ser o veículo mais difuso e perceptível da emissão da história no romance. É através deste procedimento que se evidenciam em termos directos os predicados historiográficos do narrador e a sua capacidade de integrar a digressão na ficção, digressão que pode até nem ter uma função dinâmica.

Alencar, de forma sumária ou alargada, insere nos seus romances históricos várias digressões historiográficas que se submetem de forma fiel às características do discurso historiográfico, quer separando-as num capítulo à parte (GM), quer optando pelo início de capítulo (forma recorrente), quer aproveitando um determinado momento da ficção que só pode ser explicado recorrendo a um motivante de tipo histórico ou cultural.

Se por vezes transcreve textos dos quais cita a autoria, mantendo-se fiel à forma original, outras, e na grande maioria dos casos, coloca em discussão a transmissão tradicional da história pelo uso de comentários, evidenciando carências e contradições, propondo uma leitura de tipo crítico.

As notas de rodapé, que neste grupo de romances em estudo se limitam à parte inicial de MP, mas que nos romances indianistas assumem uma posição de extrema importância, e a referência às fontes inserem-se na forma historiográfica ensaística e

---

[121] *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p.122.
[122] *Op.cit.*, p.117.
[123] *Op.cit.*, p.65.

erudita coeva ao tempo da escrita, constituindo igualmente veículo para uma reflexão de tipo crítico enquanto espaço de comparação, comentário, cotejo de documentos e fontes.

Procede o autor a vários tipos de digressões historiográficas, segundo a terminologia proposta por Emanuella Scarano[124]: arqueológicas, quando salienta a diferença entre os objectos[125], e ensaísticas, quando sublinha a distância entre costumes, às vezes com função motivante, às vezes com intuitos de mera informação ou construção de um cenário cultural. Pode acrescentar-se um outro tipo de digressão historiográfica, a digressão de teor narrativo, herdada da historiografia tradicional, a que Alencar recorre com frequência ao subordinar o relato dos factos a uma sequência de acções ligadas por uma lógica e coerência de tipo causal.

As digressões arqueológicas e ensaísticas, ligadas à historiografia erudita e filosófica, criam uma separação formal, e, por isso, nítida, entre o discurso historiográfico e o resto do texto, enquanto a digressão de tipo narrativo, porque submetida à lógica da narração presente no texto ficcional, se integra mais facilmente no interior do corpo textual. A integração sincrética das várias formas de discurso historiográfico no mesmo organismo coloca o romance histórico alencariano no centro da relação competitiva entre a literatura e a historiografia moderna e no debate coevo sobre a história e sobre a sua função, os seus objectivos e o discurso a adoptar.

Para além disso, há a considerar que, quando Alencar opta por um discurso historiográfico, submetido às características inerentes a esse tipo de discurso, assume perante o leitor a posição de um narrador-historiador identificável com o autor empírico, garante da veracidade do que conta, mas também do que comenta. Os sinais de autoridade patentes no discurso histórico são aproveitados por Alencar para se

---

[124] *Op.cit.*, pp.67-68.

[125] "Já não existe aquela ponte construída no tempo da dominação holandesa pelo conde Maurício de Nassau. Em 1737 a reformou o governador Henrique Luís Pereira Freire, que teve a engenhosa ideia de levantar ao longo dela dois renques de pequenas lojas para os quinquilheiros, donde provinha ao real erário boas propinas. Desabando esta segunda ponte em 5 de Outubro de 1815, foi substituída por outra que chegou aos nossos dias."(GM, cap.V, p.43) Considere-se também um tipo de discurso de apresentação e esclarecimento genealógico, característico da historiografia de tipo narrativo, como as crónicas ou os livros de linhagem, que serve a Alencar para apresentar, por vezes de forma irónica, as personagens históricas: "Era João Cavalcanti naquele tempo o chefe da grande família Cavalcanti, que em Pernambuco data da fundação da colónia, e provém de troncos nobilíssimos; pela linha materna saíram da estirpe dos Coelhos e Albuquerques, flor da fidalguia portuguesa, e pela linha paterna remontam a Arnaldo Cavalcanti, que se aliou na casa dos Médicis, a mais ilustre de Florença; de cuja linhagem nasceu Filipe Cavalcanti que se passou a Pernambuco, nos primeiros tempos da povoação."(GM, p.107)

posicionar face aos eventos históricos passados, mas também face ao curso histórico presente.

Legitima, através deste processo, pela adopção de um discurso sério, factual ou analítico, comparações, críticas, comentários e digressões sobre o passado e a actualidade:

> *Essa história dos chapins, merece um comento. Costumavam os reis de Portugal, quando lhe nascia filho ou casavam filha, lançarem um tributo sobre os povos de certas cidades ou vilas a pretexto de compor-lhe o enxoval.*
>
> *Casando-se a infanta D.Catarina em 1661 com Carlos II da Inglaterra, coube às possessões do Ultramar fornecer à noiva os chapins, o que ainda estavam fazendo os Pernambucanos quarenta e dois anos depois.*
>
> *Dignos filhos daqueles pais somos nós brasileiros que nascemos, uns para trapaceiros e outros para cangueiros. Ainda hoje o nosso bom e paternal Governo finta-nos com os impostos da guerra do Paraguai […].* (GM, p.155)

Contudo, enquanto em MP, EG e ALM opta pelo uso de um discurso historiográfico sério, em GA e GM o narrador oscila entre um verdadeiro discurso de tipo histórico e a adopção mimética paródica desse tipo de discurso, imitação e desconstrução, deformação, por vezes até cómica, do modelo estabelecido. Para além disso, elege como objecto do discurso historiográfico assuntos que não teriam lugar num discurso sobre a história, como é o caso das imprecações das mulheres em GM, ironizando sobre a vida quotidiana que vê passar à margem a história séria, simultaneamente atacando pela ironia a pomposidade, a pretensa objectividade e o carácter extensivo da historiografia: "Bem nos pesa trasladar para aqui estes destemperos de língua da varoa recifense, mas a verdade histórica assim o exige."(GM, p.281)

Aplicar a linguagem do discurso histórico – "a verdade histórica assim o exige" ou "A verdade histórica obriga-nos" (GM, p.236) – à pequenez do quotidiano e, ainda para mais, ao quotidiano no que tem de mais ridículo, mas também de mais humano, funciona ao nível da criação do cómico, enquanto faz parte de um processo de aplicação de um tipo de linguagem que pela sua seriedade pouco tem a ver com o insólito da realidade e dos comportamentos descritos ou narrados. Opta, assim, o autor por um mecanismo de desconcerto, gerado pelas e nas tensões entre discurso histórico/discurso ficcional, História/quotidiano, que é, no entanto, esclarecedor, na medida em que permite ao leitor uma outra visão da história e do mundo e da própria historiografia.

Ao deslocar, em parte como Stendhal, a história para a vida real, que só pode ser a da vida quotidiana, o sedimento fatal do jogo de interesses, como escreve Nicola Chiaromonte, a vida dos cálculos utilitários, o mundo dos desenganos e sarcasmos, dos quais só se pode esperar prosa e desengano[126], o olhar do romancista destrói, assim, não só a ideia de uma História que caminha para um fim melhor, mas também as pretensões da disciplina da história, negando-lhe ironicamente a capacidade de explicar o passado e o presente, porque dissolve a ideia de que os acontecimentos se liguem uns aos outros por uma relação lógica e racional de causa-efeito.

GM e GA demonstram, como explica Chiaromonte a propósito de Stendhal, que a racionalidade em forma de construção abstracta só pode vir depois[127], porque a única sucessão de eventos possível nestas obras é a das intrigas, dos segredos e dos afectos: a vida é vivida a maior parte das vezes de forma ingénua, ridiculamente, e a disciplina da história só pode contar com os factos comprováveis que se sucedem, o que não corresponde, nesta perspectiva, à vida.

A juntar a esta divertida deturpação dos clichés e expressões chave do discurso historiográfico sério, em GM e GA, verifica-se ainda a inserção de pequenos elementos ou expressões que ou servem para transmitir uma posição crítica do autor perante o passado e o presente através da ironia ("Em 1737 a reformou o governador Henrique Luís Pereira Freire, que teve a engenhosa ideia de levantar ao longo dela dois renques de pequenas lojas para os quinquilheiros, donde provinha ao real erário boas propinas." GM, p.43 – com o uso do adjectivo "engenhosas" a trair a subjectividade do romancista e a denunciar as tramas governativas), ou, pelo uso de vocabulário que não tem lugar no discurso histórico, a que se junta o deslocar da visão "de fora" da história, usando a terminologia de Jean Pouillon[128], em que o narrador conta e descreve apenas o que é conhecido ou observável, para uma visão "por detrás", através da qual o narrador sabe o que se passa interiormente com as personagens[129], ridicularizar as situações ligadas com determinados episódios históricos, reduzindo-as ao anedótico, como acontece a propósito dos acontecimentos

---

[126] Cf. *Credere e non Credere*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp.28-29.
[127] Cf. *ibidem*, pp.30-31.
[128] Cf. *O Tempo no Romance*, trad. Heloysa de Lima Dantas, São Paulo, Editora Cultrix, (1946) 1974, pp. 54-74.
[129] É o caso do uso do verbo "assanhar" que consta no exemplo apresentado a seguir. Este verbo não denota uma apreensão objectiva, mas manifesta um ponto de vista interior à personagem, já que é um verbo de sentimento. (V. sobre a relação entre verbos de percepção, sentimento e cognição e a posição

ligados com a escolha da igreja matriz: “Mal constou a determinação, assanharam-se os homens da governança […]”(GA, p.90); “Bufou o doutor Almada ao ler a carta que lhe enviara o senado […]”; “[…] o imperioso prelado despediu contra a ilustríssima câmara uma bomba eclesiástica de formidável calibre.” (GA, p.92).

A conclusão do relato destas circunstâncias retoma o mesmo tom: “A essa bomba não admira que respondesse o povo anos depois com o tal canhão que embocaram à porta do prelado; e se em vez de uma, os gaiatos carregassem a peça com três balas, não fariam mais nem menos do que praticou o doutor Almada com as três canônicas admoestações.”(GA, p.93). O tom é o de um espectador distante, que aprecia a comicidade dos eventos porque se sente superior, moralmente, e também historicamente, pela posição privilegiada da distância que lhe permite assumir um papel crítico e analítico, perante as deficiências do “outro”.

O posicionamento que Alencar adopta quando rompe com as características instituídas do discurso histórico não se limita, todavia, à criação do cómico, mas reflecte uma postura crítica perante o passado e o presente, à qual se liga uma clara posição ideológica face ao tempo, à História, apresentando uma filosofia da história diversa daquelas patentes em MP. Como escreve Roland Barthes, os factos históricos relatados por um historiador, aqui romancista-historiador, funcionam seja como índices seja como nós cuja ligação tem ela mesma um valor indicial. Os significados do discurso histórico podem ocupar um nível imanente à matéria enunciada (“ce niveau retient tous les sens que l’historien donne volontairement aux faits qu’il rapporte”), nele integrando-se as “lições” morais e políticas que o narrador tira de certos episódios[130].

A escolha alencariana em relação ao discurso, ao qual se adiciona a opção pelos pequenos episódios ridículos da história, revela, justamente, de forma indiciária, a postura do autor em relação à história dos homens como a história também das suas fraquezas, direccionando o olhar do historiador e o seu interesse para o homem no que o homem apresenta de menos “alto”, sério, digno, pomposo: pode adoptar, assim, uma posição que Daniela Marcheschi caracteriza como a do artista em consciente e lúdica

---

do observador: Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín e Gonzalo Abril, *Análisis del Discurso – Hacia una Semiótica de la Interacción Textual*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 1993, p.135)

[130] “Le discours de l’histoire”, *op.cit.*, p.424. Barthes acrescenta que caso a “lição” seja contínua, atinge-se um segundo nível, o de um significado transcendente a todo o discurso histórico, transmitido pela temática do hsitoriador, que pode ser, assim, identificada como forma do significado e que reenvia a uma certa filosofia da história (cf. *ibidem*, p.424).

distância, desmascarando os "comediantes", os hipócritas e enganadores, os "paraísos ilusórios" da história passada e presente[131].

O facto é que a história do Brasil apresenta, de facto, sob a lente de Alencar, também um carácter anedótico, feita de "achaques", birras pessoais, comportamentos imprevisíveis, situações que não se esperariam se o mundo fosse igual ao do discurso da história oficial. A componente risível da história dessacraliza-a. Dá-lhe uma dimensão de quotidianidade, revelando ao mesmo tempo ao leitor que o autor não crê mais numa História em nítido e constante progresso, pautado pelo constante melhoramento espiritual e moral do homem em direcção a um determinado destino.

Salienta, para além disso, a ideia de que a história dos homens revela e sublinha características constantes no ser humano, ligações entre o homem do passado e o do presente que se estabelecem apesar das condicionantes culturais e que nada têm a ver com o presente hegeliano, visto como eternidade[132], mas com a constatação de que o homem é homem, e age e reage como tal, em diferentes circunstâncias.

O romper lúdico e consciente com o discurso historiográfico tradicional corresponde ao romper os laços com uma história também ela tradicional. A seriedade de MP dá, assim, lugar a um repropor da história brasileira, fruto de uma visão da história sem romantismos, que quanto mais se aproxima do quotidiano real, mais se aproxima das verdades e da identidade do povo. Como afirma Roberto Schwarz, é no sentido da realidade que Alencar sente o assunto novo e o elemento brasileiro. Segundo o crítico, é quando o autor adopta um estilo carregado de princípios, polarizado pela alternância entre sublime e infâmia, que se pode alargar para a oposição sublime e ridículo, que o autor se filia na linha forte do realismo do seu tempo, ligada ao esforço de figurar o presente em suas contradições e nas crispações universais[133].

---

[131] Cf. *Scritti di Critica e Storia dell'Arte*, Firenze, Loggia de'Lanzi Editori, 2002, p.17.

[132] Como afirma Nicola Abbagnano, em *História da Filosofia*, Hegel não tem interesse pelo passado, como não tem interesse pelo futuro. A sua única categoria historiográfica é o presente que se institui, desta forma, como eternidade: "Na ideia, mesmo aquilo que parece passado é conservado eternamente. A ideia é presente, o espírito é imortal; não existe tempo algum em que ela não tenha existido ou deixará de existir; ela não é nem passado nem presente é sempre *agora*. Assim se afirma que o mundo actual, a actual forma e autoconsciência do espírito, compreende em si todos os graus que se manifestam como antecedentes na história." (Hegel, *Lições de Filosofia da História*, trad. italiana, Florença, 1941, p.198, *apud* Niccola Abbagnano, *História da Filosofia*, vol.8, trad. António Ramos Rosa e António Borges Coelho, Lisboa, Editorial Presença, 5ªed., 2000, p.112.)

[133] Cf. *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades Editora, (1997) 2001, pp.40-44.

De importância capital é, como se tem vindo a sublinhar, a ancoragem de digressões, comparações, comentários e pensamentos da responsabilidade do autor no discurso da história. A credibilidade e autoridade do discurso historiográfico são aproveitadas para a intervenção pessoal do autor, veículo do seu posicionamento face ao mundo e à sociedade brasileira.

Neste processo, o narrador muda de posicionamento da visão, afastando-se de uma visão "de fora" da história, fazendo uso da terminologia de Jean Pouillon[134], para optar por uma visão "com": vendo e interpretando os acontecimentos sob o seu ponto de vista pessoal, submetendo o que escreve a verbos de cognição como "pensar", "crer", "estimar", "saber" e "considerar", fazendo ver o mundo através dos seus olhos, "com" ele, exigindo compreensão simpática por parte do leitor, uma adesão afectiva à compreensão que o narrador faz da história, aos temas que foca e ao que critica.

Fazendo uso da proposta de Joseph Melançon sobre o discurso crítico[135], Alencar, em termos de protocolo da leitura, nas digressões e alusões assume-se um enunciador parcial, mas ao mesmo tempo com a autoridade que lhe é dada pelas sólidas referências históricas, pelo discurso historiográfico e pelo empenho da sua palavra como autor. Do receptor, espera receptividade e cumplicidade.

Fazendo recurso, na maior parte das vezes, a figuras de julgamento, consideradas no interior das estratégias cognitivas, de tipo temporal-historicista, e analógico-comparatista, assiste-se em MP, GA e GM, preferencialmente a uma retórica de argumentação que convence pela razão. A palavra é assumida como arma, de tipo didáctico, sendo o valor retórico do discurso direccionado para a presença de interlocutores, destinatários brasileiros seus contemporâneos, exortando e sugerindo. Diferentemente, em I e G, o que predomina é a "emoção", a retórica das paixões, o *movere*.

É nestes momentos que Alencar toma posições que lhe são inspiradas pelo homem social e político que é, posicionando-se face ao passado e presente histórico a partir dessa condição, tirando "lições" da história, fazendo uso desta para livremente exprimir a sua filosofia política e moral. Como apontou Luiz Fernando Valente, a carreira literária de Alencar está "interligada com sua carreira pública muito […]

---

[134] Cf.*op.cit.*, pp. 53-74.

[135] Cf. "Une méthodologie d'analyse du discours critique", *in: La Recherche Littéraire – Objets et Méthodes*, 12.ª éd. revue, corrigée et augmentée, dir. Claude Duchet et Stéphanie Vachon, Montréal (Quebec), XYZ Éditeur, (1993) 1998, pp.186-189.

intimamente […]. Seus textos jornalísticos e políticos fornecem importantes elementos para a avaliação de sua ficção e de seu teatro, enquanto que sua ficção e seu teatro refletem suas preocupações com questões de natureza política e social."[136]

Baseando o seu estudo principalmente nos romances I e G, este autor propõe uma visão dessas obras de fundação, que "desembocam em impasses", como reveladoras da ambivalência de Alencar quanto às ideologias hegemónicas da época e quanto à visão oficial sobre as origens e a composição racial do Brasil apoiada pelas elites[137].

Na realidade, essa visão adequa-se igualmente aos romances históricos não-indianistas, onde determinadas posições políticas alencarianas, como a defesa da universalidade do voto e do sistema proporcional, a necessidade de clareza dos actos governativos, o sentimento de perplexidade face às verdadeiras funções do imperador, detentor do poder moderador, e ao que dele se esperaria, a apologia do sistema parlamentarista e a sua preocupação com o nacional em detrimento do regional, dominam o seu "imaginar" o Brasil, para usar a expressão de Luiz Fernando Valente[138].

A leitura dos romances alencarianos deve ter, assim, em consideração o profundo envolvimento que existe entre a faceta político-ideológica de Alencar e a criação romanesca, pois só através de um diálogo entre as ideias que professa e as preocupações sentidas com a sua obra de ficção se pode explicar a opção pela qual opta ao nível do estruturar da própria ficção.

Quando Pedro Paulo Montenegro considera que as "ideias explícitas" só se encontram nos escritos críticos e de reflexão de Alencar[139] nega não só o que Alceu Amoroso Lima designa por "coexistir [da] actividade poética e analítica"[140], mas também a ligação entre o romance e a preocupação com o construção do país. De

---

[136] "A Construção da Nação no Discurso Político de José de Alencar", *in: Letterature D'America*, dir. Ettore Finazzi-Agrò, Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza", Bulzoni Editore, Anno XVII-XVIII, nn.73-74, 1997, 1998, p.121. Segundo Raúl Antelo, a propósito do romance histórico, a percepção de Doris Sommer [*Foundational Fictions*, University of California Press, 1993.] sobre o romance histórico como um género intimamente ligado com a política é a mais correcta, já que "a tensão entre ficção e política" traduzir-se-iam no campo e na forma do romance histórico como ficção fundacional. (*Algaravia – Discursos de Nação*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1998, p.40.)

[137] Cf. *ibidem*, p.121.

[138] Cf. *ibidem*, p.122.

[139] "Prosa e narrativa em José de Alencar", *in: História da Literatura Brasileira*, vol.2, dir. Sílvio Castro, p.128.

[140] *Estudos*, Rio de Janeiro, Ed. Centro D. Vital, s.d., p.129.

facto, essa preocupação em relação ao Brasil como nação em construção revela-se tanto nas suas obras de ficção quanto nas obras não-ficcionais e sublinham, nas palavras de Luiz Fernando Valente, "não só a profunda coerência mas, ao mesmo tempo, a enorme originalidade e independência do pensamento alencariano."[141]

Pensamento de, segundo Wanderley Guilherme dos Santos, "um dos mais sofisticados teóricos da democracia, escrevendo no século XIX"[142], e que os estudiosos modernos têm vindo a considerar como muito avançado para o seu tempo por oposição a uma imagem de conservador e reaccionário que se criara principalmente devido às suas posições em relação à Lei do Ventre Livre. À luz da modernidade, a própria defesa do adiamento da abolição, com o consequente alinhamento aos barões do café da Paraíba e aos interesses do sul, sublinha a sua compreensão dos problemas sociais e económicos do país e da situação que este teria de enfrentar com a abolição[143]: para além da crise económica que produziria no país uma impreparada abolição da escravatura, haveria a considerar o facto de se libertarem pessoas sem instrução ou preparação profissional votando-as a um destino de marginalização e de miséria pior do que a escravatura[144].

Como destaca Luiz Fernando Valente, o "pessimismo alencariano quanto ao destino dos ex-escravos abandonados à sua própria sorte seria, infelizmente, confirmado pelo crescimento dos cortiços e favelas no Rio de Janeiro a partir do final do século XIX, pelo aumento da pobreza urbana durante o século XX, e pela discriminação sócio-econômica sob a qual a maioria da população afro-brasileira vive ainda em nossos dias."[145] Para o autor, Alencar expressa um pensamento mais

---

[141] *Op.cit.*, p.122.

[142] "Introdução", *in: Dois Escritos Democráticos de Alencar: O Sistema Representativo e A reforma Eleitoral*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1991, p.50, *apud* Luiz Fernando Valente, *op.cit.*, p.106.

[143] A posição de Alencar em relação à abolição, à qual se opõe ética e moralmente, é ditada por uma visão ampla das consequências directas de uma abolição que não seja preparada e convenientemente pensada. Antevê, caso contrário, problemas graves para a economia do Brasil, mas também consequências pesadas a nível social que em vez de beneficiarem os escravos, pelo contrário os prejudicariam: "Tu és livre; vai, percorre os campos como uma besta fera! Não, senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer – Vós sois homens, sois cidadãos." *Apud* Brito Broca, "O drama político de Alencar", *in: Obra Completa*, vol.IV, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1960, p.1042.

[144] Raymond S. Sayers refere o facto de Alencar ter sido atacado precisamente por, aparentemente, defender os interesses latifundiários, chegando mesmo a considerar a condição do escravo brasileiro mais feliz do que a do proletariado europeu, apesar de a primeira medida tomada como ministro da justiça ter sido a abolição do mercado escravo de Valongo. Alencar, de facto, defende um processo gradual de emancipação dos escravos, como forma de prevenir a "subversão econômica" a par de um destino de miséria e ignorância para os escravos libertados (*O Negro na Literatura Brasileira*, trad. e nota de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1958, pp. 275-276).

[145] *Op.cit.*, pp.106-107.

sofisticado e mais complexo sobre a sociedade brasileira do que o idealismo mais ingénuo de abolicionistas como Joaquim Nabuco.

Alencar dedicou-se à política em pleno segundo reinado (1840-1889), quando estava em vigor um sistema parlamentarista, que pretendia ser a transposição das experiências parlamentares inglesa e francesa, fundado no Poder Moderador do monarca. No entanto, este sistema não funcionava exactamente à imagem do inglês, já que cedo o Poder Moderador, que deveria exercer a sua acção de forma excepcional, se transformou no verdadeiro poder, interferindo de forma contínua na governação. O imperador escolhia o Primeiro-Ministro, que escolhia o seu gabinete, mas o Chefe de Estado podia eventualmente recusá-lo. O imperador agia como um rei que reinava e governava.

Como escrevem Paulo Bonavides e Roberto Amaral, a acção moderadora transformara-se "em ato de rotina, alterando o papel do soberano e o caráter da monarquia, uma exemplaríssima democracia 'representativa' na qual o Senado é composto pela vontade do monarca, as presidências provinciais ocupadas por delegados do Governo central, as Câmaras constituídas por eleições sem eleitores e sem voto, derivadas de um processo eleitoral discriminatório, censitário e corrupto."[146] Desta conjuntura resultara um parlamentarismo sem sistema político-partidário, com partidos sem identidade, que sofriam das sucessões alternadas ou compostas, como no gabinete da conciliação[147]. A este sistema político está

---

[146] *Textos Políticos da História do Brasil*, vol.II, Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 1996, p.4. José Murilo de Carvalho escreve sobre o sistema imperial o seguinte: "La spécificité du système impérial par rapport à d'autres systèmes et à d'autres monarchies provient de cette complication supplémentaire apportée par l'ambiguïté des idées et des institutions. Non seulement la politique y était un théâtre mais c'était un théâtre d'ombres. Les acteurs perdaient la notion exacte du rôle de chacun. Chacun projetait sur l'autre ses désirs de pouvoir […]. […] les propriétaires se sentaient marginalisés, exclus, mal traités par la Couronne. Les hommes politiques ne savaient pas au juste s'ils représentaient la Nation ou s'ils devaient allégeance à l'Empereur. L'élite finissait par croire à une democratie qui n'était pas dans la Constitution et à exiger du Pouvoir modérateur qu'il la mît em oeuvre. Le Roi, à son tour, s'efforçait de suivre la fiction démocratique dans la mesure où les failles inhérentes aux mécanismes de la représentation le lui permettaient." (*Un Théâtre d'Ombres – La Politique Impériale au Brésil*, trad. Cécile Tricoire, Paris, Éditions de La Maison des Sciences de L'Homme, (1988) 1990, p.175.)

[147] "O predomínio do soberano, a presença esmagadora da centralização, da Corte, da vitaliciedade dos interesses rurais, ensejariam a fragilidade dos sistema político, e nele, a gangorra dos gabinetes alimentada pela indistinção ideológica. Não há partidos; não há vida política intensa, a Câmara quase que se limita a funções cartorárias, homologatórias das decisões do gabinete ou do Poder Moderador […]. Nesse País não há partido como resultante de uma opinião pública militante, de uma vontade legitimamente colhida nas eleições, não há qualquer sorte de representação popular autêntica; das eleições viciadas resultariam, inevitavelmente, partidos políticos sem raiz popular. E no Império estão as raízes da República." (Paulo Bonavides e Roberto Amaral, *op.cit.*, p.7.)

subjacente uma ideologia da conciliação, como defesa da ordem e prevenção de conflitos que pudessem ameaçar o latifúndio e o poder económico nele baseado.

Alencar, que chegou a ocupar a pasta de ministro da justiça, reconhece as profundas falhas do sistema e propõe formas de as ultrapassar ao mesmo tempo que revela a ficção que o Brasil está literalmente a viver ao ter um sistema parlamentarista, quando tudo é comandado e decidido em São Cristóvão. A proposta de um sistema representativo proporcional e da universalidade do voto, que permita ao povo e às minorias ver defendidos directamente os seus interesses[148], insere-se no projecto de construção de um outro Brasil, mais independente e democrático.

A sua preocupação situa-se sempre na procura de caminhos para a modernidade e para a emancipação política do país através de um sistema mais igualitário, menos discriminatório. Alencar é guiado por uma postura profundamente ética, preocupação que revela também na sua obra de ficção. Exemplo desse posicionamento são as *Cartas de Erasmo*:

> *A prosperidade material, que muitos sonham e esperam da colonização, das estradas de ferro, da navegação dos rios; o que fôra sem a regeneração moral do paiz? Matéria para a combustão; pasto aos vermes. […] Do que necessitamos é da grandeza moral; das virtudes que ornam a juventude dos povos; e já mareamos nós, império de hontem, nos vícios das nações decrépitas.*[149]

O governo deve servir o povo e, para isso, deve adoptar uma conduta que coloque acima dos interesses pessoais as necessidades do país. A corrupção, os jogos de poder, as manobras políticas, as indecisões e a demora dos actos governativos criam uma política de des-governo contrária às vias da modernização e da democracia:

> *Coloco acima dos interesses do momento os grandes interesses permanentes da sociedade entre os quaes está sem duvida a moralidade do poder. Quando o governo se corrompe, a nação corre perigo.*[150]

---

[148] Em *O Sistema Representativo*, José de Alencar afirma: "Nesse governo, nem a ignorancia prepondera sobre a instrucção; nem a indigencia sobre a propriedade; nem a riqueza sobre a intelligencia; nem qualquer elemento social sobre outro. Todos governão; e a verdadeira realeza pertence á razão e á justiça." *Dois Escritos Democráticos de Alencar: O Sistema Representivo e A reforma Eleitoral*, introd. Wanderley Guilherme dos Santos, *op.cit.*, p.88.

[149] José de Alencar, *Cartas de Erasmo in: Páginas Escolhidas dos Maiores Escritores – José de Alencar*, introd. Por Mário Alencar, Rio de Janeiro – Paris, Livraria Garnier, 1922, p.267.

[150] José de Alencar, "Subvenção à Imprensa" (discurso proferido na sessão de 5 de Agosto de 1871) *in ibidem*, p.290. "São esses manejos clandestinos, esses meios tortuosos que infelizmente desacreditam em nosso paiz o governo constitucional representativo e vão arraigando a convicção de que esta forma não pode existir sinão pela corrupção." (*Ibidem*, p.291); "Não é com esse despotismo das maiorias que se formam os partidos, não, senhores; as coesões não se operam com esses embates, com esses choques filhos do capricho." (*Ibidem*, p.297.)

As divergências com o Imperador marcam a vida política de Alencar e levam-no a criticar de forma contundente a figura do Poder Moderador, na sua opinião, verdadeiro paradoxo de um sistema dito parlamentar[151]. Paradoxo que, por exemplo, não deixa indiferente, em Portugal, Eça de Queiroz que faz, num dos textos de *As Farpas*, um comentário à visita do simples cidadão/Imperador do Brasil ao país, sublinhando a dualidade que caracterizava esta figura[152].

Influenciado pelos teóricos ingleses e americanos, Alencar constrói uma teoria política que se baseia em princípios democráticos, recusando os elitismos e as interferências imperiais. Em textos como a sátira política *A Corte de Leão, Obra escrita por um asno* e *Juízo de Deus, Visão de Jó*[153], Alencar não poupa D. Pedro e os áulicos, pondo a ridículo, no primeiro texto, os vícios e defeitos da imaginária terra dos pacovas onde reina Sua Majestade Leão único.

> *Sua Majestade leonina era muito aferrado às etiquetas e tradições palacianas. Conservava os usos e costumes de seus antepassados, não obstante a diversidade dos tempos. Nas grandes solenidades aparecia com umas frandulagens já muito mofadas, que lhe davam ares de algum peru antediluviano. Os animais sisudos sofriam vendo o seu monarca enfaixado naquelas plumagens; porém a ralé dos camundongos embasbacava de gosto.*[154]

De maneira jocosa, caricatura a figura do Imperador, da sua corte e dos seus vassalos (à semelhança de *O Livro das Bestas* de Ramon Llul, também aqui o reino é constituído por animais), da mesma forma que em GM e GA fornece uma imagem

---

[151] "[…] eu sabia que neste paiz democrata, não é o elemento móvel, não é a opinião que domina; mas a vitaliciedade. A coroa apoiada de um lado no senado e do outro no conselho de estado, eis a imagem fiel da monarquia constitucional do Brasil!", *ibidem*, p.297.

[152] "O Imperador do Brasil, quando esteve entre nós (e mesmo fora de nós), era alternadamente e contraditoriamente – *Pedro de Alcântara* e *D. Pedro II*. Logo que as recepções, os hinos, os banquetes se produziam para glorificar *D. Pedro II* – ele apressava-se a declarar que era apenas *Pedro de Alcântara*. Quando os horários dos caminhos-de-ferro, os regulamentos das bibliotecas, ou a familiaridade dos cidadãos o pretendia tratar como *Pedro de Alcântara* – ele passava a mostrar que era *D. Pedro II*." (LXVI); "A mala era uma insígnia – a insígnia do seu incógnito. S. M. trazia em vagão a mala, pela mesma razão que usa no trono o ceptro. Como a coroa é o sinal da sua realeza no Brasil, a mala era o sinal da sua democracia na Europa." (LXVII,), Eça de Queiroz, *op.cit.*, p.287 e 290.

[153] Neste texto, Alencar compara a governação de Pedro I com a do filho, concluindo pelo elogio da primeira em relação à segunda. Na boca de Pedro I, coloca a condenação das acções governativas de Pedro II: "De um império robusto fizeste uma nação convulsa. Aquela virente mocidade tão rica de esperanças tornaste em decrepitude precoce."; "Herdaste uma coroa pura e sem mácula, a coroa singela da liberdade. […] E contudo são maiores os teus erros que os meus! Eu corrompi apenas os vis instrumentos dos meus prazeres, tu estragaste três gerações, a presente, a que expira e a que nasce… Meus erros eram filhos de minhas paixões; os teus se geram das virtudes inertes que te ornam.", *O Juízo de Deus, Visão de Jó*, Rio de Janeiro, Typ. De Pinheiro & C.ª, 1867 *apud* Luís Viana Filho, *op.cit.*, p.166.

divertida, mas também cáustica, de um governo incapaz de tomar decisões e satisfazer os governados, mais preocupado em ser fiel ao próprio lugar que ocupa no poder do que ao seu exercício.

Alencar encontra na forma do romance histórico um veículo ficcional privilegiado para a transmissão das suas ideias, pois pelas suas características, que permitem a viagem e a comparação dos tempos, lhe é dada a possibilidade de desenvolvimento do seu pensamento e críticas políticas através de digressões, comentários, apartes de maneira mais eficaz do que o romance sentimental, que suporta menos este tipo de intervenções, sob pena de desagregação da continuidade e unidade romanesca[155].

De facto, os seus romances não-indianistas incluem sequências nas quais se percebe de forma clara o desejo do narrador de demonstrar o seu conhecimento e a sua tomada de posição face a determinadas questões, um tipo de sequências que, segundo Philippe Hamon, derivam do nível da enunciação e que não têm nenhuma função do ponto de vista da narrativa, pautando-se pelo gosto pelas explicativas e pelo tom didáctico e experiente[156], como acontece em Alencar. O saber destina-se principalmente ao narratário, a quem o autor quer ensinar e persuadir.

Há também a considerar que o público leitor do romance histórico, como se afirmou anteriormente, não era constituído somente por senhoras, mas, também, pelo homem, detentor do poder da acção e da decisão, a quem Alencar visava de preferência pela sua capacidade de compreender as alusões à situação presente de um país sobre o qual o autor julga dever ser feita uma urgente reflexão política e social, se

---

[154] *A Corte do Leão*, *in: Obras Completas*, vol.4, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1960, p.1184.

[155] A ligação do romance histórico, como a entende Alencar, ao presente através de um carácter interpretativo da nação passada/presente e, simultaneamente, interventivo em relação ao presente e ao futuro aproxima-se à forma como o romance histórico é concebido por Eça de Queirós nos textos que escreve a Pinheiro Chagas em *O Atlântico*, em 1880. O que chama de "desastre medonho" é o romance histórico concebido como mera "reprodução de bazófias honrosas mas obsoletas do patriotismo […] coisa de defunto, de arcaico, de desenterrado […]" numa época que "marcha para o futuro com a faiscante velocidade dum expresso, […] e em que o herói de ontem, apenas morto, se torna tão vago como o mesmo Ajax […]." O patriotismo, depreende-se dentro e fora do romance, deve ser "de utilidade pública" e não de "curiosidade arqueológica", da história deve-se tirar "uma forte lição de moral" e o romance deve conter "um programa para o movimento social das gerações futuras" e ser um "revelador de verdade". O esforço dos escritores deve ser dirigido para a nação viva, " a que em torno deles trabalha, produz, pensa e sofre", preocupando-se com a pátria contemporânea ao "perceber-lhe as aspirações, dirigir-lhe as forças, torná-la livre, mais forte, mais culta, mais sábia, mais próspera, e por todas as nobres qualidades elevá-la entre as nações. […] vão entre o povo, educando-o e melhorando-o." Segundo o escritor português, o mais importante é dar a verdade em tudo (na história, na política, nos costumes) sem adulações ou ilusões de que as nações não necessitam. (*"o bei de Tunes" – Fundibulário com Pinheiro Chagas acerca do Patriotismo*, Lisboa, Frenesi, 2002, pp.43-44.)

[156] "Un discours contraint", *in: Poétique*, n°16, Paris, Editions du Seuil, 1973, pp.431.

não mesmo ética e moral, leitor que lia os comentários com conhecimentos suficientes para abarcar o alcance das palavras do autor. Sintomáticas desta situação são as diferentes posições do narrador que distingue o "leitor" da "leitora", dirigindo-se geralmente ao primeiro quando o assunto possui um teor mais sério e à segunda quando o assunto é mais feminino. É o caso de GM: geralmente o narrador opta pelo "leitor", com quem instaura uma cumplicidade e uma relação de intimidade que lhe permite partilhar os segredos da história e da História[157]. Porém, quando se trata de artifícios amorosos ou modas o narrador dirige-se às "minhas amáveis leitoras"[158].

É a este tipo de leitor que o autor quer transmitir ideias a par do objectivo da criação de sentimentos que sabe capaz de seguir um narrador que demonstra não só conhecer bem os acontecimentos do passado, como também as suas consequências no presente, fazendo comparações e emitindo juízos[159], tal qual um senhor dos tempos que domina as relações entre passado-presente-futuro. Desta forma, projecta o passado não só no presente como também no futuro dos leitores contemporâneos, fazendo com que estes tomem consciência das consequências dos seus próprios actos, passado do futuro.

O leitor "aquilata" (dentro da esfera do revelar, quase de forma íntima, da verdade da História por parte do narrador, verdadeira partilha dos seus conhecimentos de forma irónica ou não) – "Para que o leitor possa aquilatar…[…] vamos confiar-lhe um segredo, que até agora escapou às laboriosas investigações do Instituto Histórico, deixando na sombra a verdade […]" (GM, p.285) – reconhecendo, assim, o narrador no leitor capacidade de julgamento e dirigindo-se-lhe como a um igual. O narrador é o sujeito do "contar"/"mostrar" para que o leitor possa chegar sozinho às conclusões, ou, ainda melhor, tenha a ilusão de chegar por ele próprio às conclusões que o narrador quer que ele depreenda.

Os comentários e reflexões alencarianas, a partir de um determinado sujeito abstracto ou concreto, procedem à volta de um fio condutor através de alargamentos

---

[157] No romance histórico alencariano o leitor está a ser o receptor de uma história/História que se conta "em segredo", proveniente de conversas ou manuscritos encontrados por acaso, testemunhos a que a História oficial não teve acesso.

[158] "Julgo conveniente dar às minhas amáveis leitoras, se as tiver, a explicação desse ponto elegante, porque estou certo a não encontrarão em nenhum jornal de modas." (GM, p.99)

[159] O passado no romance histórico oitocentista aparece sempre em relação ao presente em que se situam autor e leitor, sendo as comparações inevitáveis e até pertinentes para a transformação do próprio presente, na esperança de um futuro diferente: "Já naqueles tempos, como nos de hoje, tinha a colónia portuguesa duas virtudes […] a perseverança e a união, dotes de raça, que todavia por ignota razão desmerecem no solo brasileiro e não se transmitem à prole aqui nascida." (GM, p.149)

temáticos e por associação de ideias de forma a manter um todo contínuo e coerente. Na maior parte das vezes, partem de um elemento, evento ou costume quer do passado histórico quer da ficção a partir do qual se procede a uma explicação ou comparação para, seguidamente, enveredar por uma via de reflexão ou comentário, que pode ser breve uma linha, mas não menos contundente, ou relativamente longa. A forma que adopta não cria, na maior parte dos casos, saltos ou intervalos no discurso que poderiam causar desconforto ao leitor, mas causa a sensação de que o seu discurso transcreve um processo natural de pensamento sem encadeamentos anárquicos[160].

> *Todavia não esmoreceram os mercadores […] cuidaram de se insinuar na governança da terra, esperando […] com a popularidade de suas doblas e patacões, apossarem-se dos cargos principais da vereança.*
>
> *Hoje em dia usa-se traficar à boca do cofre com os títulos e comendas; naqueles tempos menos adiantados não se faziam as coisas com a simplicidade moderna. (GM, p.153)*

A partir deste tipo de intervenções na primeira pessoa, Alencar opina e transmite as suas ideias sobre um variado leque de assuntos ligados à sociedade e à política cujo teor ligam a ficção à obra e a posicionamentos políticos. Tenha-se, por exemplo, em consideração, em EG, a crítica que faz da artificialidade das "cidades" coloniais que não respondiam à realidade demográfica ou de desenvolvimento, mas a intenções políticas. Baseado em factos históricos, e tendo em conta toda a sua obra, depreende-se que, mais uma vez, a política deforma a própria realidade a favor de interesses de ordem governativa. O afastamento da política e da justiça em relação ao povo torna-se, assim, um dos temas centrais do autor de GA, como o foi para o político Alencar:

---

[160] Atente-se em: "O almoxarife, porém, que viu retratada a sua petulância de outrora naquela isenção do mancebo, sorriu-se de um modo significativo, e pensou consigo como aos cinquenta anos se não havia de espantar o Rabelo de seus arrebatamentos juvenis. Nisso é que se enganava o Costa Araújo. Homens há, e ele era um, em quem o desengano gera o cepticismo. Em outros, porém, a fé é tão profunda e tão de raiz que não há extirpá-la; não podendo arrancá-la, o que fazem a ingratidão e deslealdade é que, à força de a abalarem, deixam ali uma chaga que se está magoando a cada instante contra as misérias do mundo." (GM, p.214); "Aí estavam cerca de dez homens. Todos eles dessa casta mestiça de sangue indígena e africano, com sua mescla de europeu, a qual pela petulância e agilidade mereceu dos colonizadores o nome de *cabras*, de que fizeram depois os vindiços em epíteto afrontoso para os naturais, os quais lhe responderam, conforme artinha, no mesmo caso com a alcunha de *chumbos*, por alusão ao pesunho do galego e à sua chanca de meia arroba. Felizmente já lá vão longe estes ciúmes, e queira Deus que não tornem, para que possamos, ambos os povos, auxiliar-nos na obra

> *Isto sucedia naquele bom tempo de gôverno absoluto, em que havia franqueza e lisura. Agora, que se diz por aí vivermos em regime constitucional, ainda se ajuntam no mesmo sítio, onde era a antiga vereança, os que se inculcam representantes da nação; mas já nas suas horas de aflição, […] o povo não aflui mais para ali, pois tem os mais olhos voltados para São Cristóvão.* (GA, p.130)

O povo, como personagem, começa a entrar em massa em cena[161], mas é, geralmente, portador de uma temática da "primaridade", segundo a terminologia proposta por Claudie Bernard, já que tanto em MP, de forma mais discreta, como em GA, de maneira vincada, o seu comportamento é comparado com o das crianças, que necessitam de ser guiadas, e com os animais, pela violência que podem gerar, como no caso do castigo de Brás Judengo, em MP, ou dos bodes expiatórios do prelado, em GA. Levado por instintos ingénuos ou brutais, poderoso, mas acéfalo ("força magna e irresistível, porém cega",GA, p.134), o povo representa a promessa e a ameaça do futuro, o que explica o contraste entre uma conotação de teor positivo e uma de teor negativo.

Em Alencar, conjuga-se o mito nacional do povo, presente em Scott, Manzoni ou Hugo, considerando-se o povo como sujeito da acção da história nacional, com o folclórico de Sand, pela preocupação de o caracterizar de um ponto de vista dos costumes e das tradições, e com o que se pode chamar truculento e imprevisível, como em Dickens de *Tale of Two Cities*, mas também, de outra forma, como em Garrett, num povo que em determinados momentos age de maneira incontrolável, destruidora, *A*por vezes manipulado por forças políticas ou sociais que o controlam.

GA é exemplo dessa faceta, sobejamente compreendida pelos poderosos que dela fazem uso para manobrar o povo, muitas vezes ludibriando-o – perante a revolta, o prelado e os responsáveis que contentam o povo com bodes expiatórios. Povo que se deixa enganar e que ao pretender fazer justiça, comete a injustiça. O movimento do povo faz reflectir quem opina e dita as leis – reflexão que não é ditada por um espírito crítico, mas pelo receio da força que o povo representa – consciente do poder que pode obter quem o domina[162].

---

do progresso da humanidade e da regeneração da nossa raça, a quem a Providência não reservou debalde a mais rica porção da América." (GM, p.273)

[161] Os grandes grupos como motivadores de mudanças sociais, personagens colectivas de importância maior na narração, só aparecem no romance ocidental pós-anos 40, quando a visão da história se modifica, reconhecendo-se o papel das massas e dos sistemas no devir histórico. Nos romances anteriores, os grupos aparecem para criar o panorama da época, retratando a sociedade de então.

[162] Ao reconhecimento por parte dos órgãos decisores do poder do povo e da necessidade de o "acomodar" dá relevância o narrador em GA: "[…] se tinham preparado os teólogos e juristas, recheando-se de latim, abarrotando-se de citações abstrusas, para desbancar os argumentos 'ex

O político Alencar, por isso, defende a educação do povo, o esclarecimento que lhe permitirá superar as manipulações fáceis, já que o povo detém em si a força da renovação da sociedade ("Sempre que as almas superiores se pôem em contacto com o povo, desse choque resulta necessariamente a verdade. O povo é o coração da nação cheio de paixões; a classe ellustrada é o pensamento, a razão."[163]), devendo, assim, participar activamente na vida governativa através do voto[164].

Não é por acaso que em GA vê nos estudantes as esperanças da nação, no seu poder interventivo, "corporação" com o "'diabo no corpo'" que, no futuro, "deve produzir a alma nova da nação, a mocidade regeneradora de uma sociedade católica"(GA, p.131), e que deve exigir para si a participação no processo decisivo dos destinos da nação, hoje concentrado em São Cristóvão.

As alfinetadas ao Poder Moderador são frequentes – a prepotência e a interferência do Imperador num sistema que deveria ser constitucional e parlamentar preocupavam Alencar, reflectindo-se na ficção não só na construção da história ficcional, mas também nos comentários e reflexões. O fim que lhe preconiza em GM, que é o fim de Sebastião de Castro Caldas, é o do homem só que vê o seu poder dissipar-se e os aduladores abandonarem-no: "É o destino dos homens fadados para a dominação. O poder e a fortuna os expande e eles absorvem ou repelem quantos se lhes aproximam. O revés e a desgraça os concentra, e então eles acham dentro de si um mundo onde se isolam."(GM, p.310)

A figura do político, que Alencar considera sempre mais digna de descrédito pelo recurso a formas indignas de aceder, ascender na carreira e de se manter nos cargos – manobras que tinham como motivação subornos, peitas e favores da imprensa –, sofre igualmente o retrato dos comportamentos viciosos nos comentários de GA e GM[165]. À imprensa, que a determinada altura da vida política de Alencar lhe

---

adverso'. Dir-se-iam os improvisadores do atual parlamento em véspera de um debate solene. […] Durante a noite, porém, operou-se grande mudança no espírito dos sábios teólogos e juristas parece que o livro do povo ali, à rua […] ensinou-lhes mais em uma hora, do que haviam aprendido toda a vida em comentários e tratados praxistas. Assim, logo cedo compareceram, não mais para arrazoados jurídicos, senão para tomar uma deliberação, com que o povo se acomodasse." (GA, pp.151-152)

[163] *O Sistema Representativo*, p.88.

[164] A passagem transcrita encontra eco em GA, ainda que a propósito das tradições, religião e história: "O povo tem a religião do passado: êle venera as tradições da pátria e da cidade […]. Por isso não há mais puro santuário da história, do que seja o povo."(GA, p.130) A mesma concepção romântica do povo fundamenta os dois tipos de afirmações e também é semelhante a preocupação latente pela defesa do povo e urgência da sua integração no processo governativo.

[165] "Chãos e simples, como eram, os 'homens bons' daquele tempo, valiam mais sem contestação do que os 'eminentes estadistas', que por aí andam a granel, pois não há gazeteiro que os não amasse em

criou graves problemas com uma campanha contra si, subsidiada com os próprios dinheiros do estado, já que encomendada pelo governo, critica a falta de objectividade e a responsabilidade, que não lhe deveria caber, de forjar políticos e intrigas.

> *Em todo o caso o motim ficava armado pelas comadres, tão jeitosamente como o fariam as gazetas, que são as comadres do tempo de agora.* (GA, p.127)

As críticas visam o papel da imprensa pouco séria, que na "Advertência" de GM o autor surpreende em acção no "cozinhar" de casos políticos, administradores e cargos.

Os governos que não governam porque têm receio de criar inimizades, que protelam decisões e esperam o fluir natural dos acontecimentos, colocando em risco os governados – em GM, o governo causa uma situação de agudização do conflito entre Olinda e Recife, dando azo ao início da guerra; em GA, permite-se a injustiça de uma justiça popular ludibriada – são o espelho que no passado reflecte o presente de Alencar, o que considera ser a situação governativa actual contra a qual se esgrime no parlamento[166].

> *Por outro lado, pensaram êles que era bom conselho deixar êsse intervalo de um dia para arrefecer a irritação popular. Donde se vê que a protelação, êsse achaque de nossa administração, vem de longe: é mal crônico.* (GA, p.134)

> *Os jesuítas eram mestres da vida; e ninguém os excedia nessa arte proveitosa de concertar as pancadas, 'dando umas em cheio e outras em vão', o que tornou-se hoje em dia a suma da boa política.* (GA, p.55)

---

tal quantidade que o forneiro-mor ocupado em cozinhá-los para ministros, não lhes dá vazão." (GA, p.147); "Eis como inventou o Ivo o 'homem da situação'. O que êle fêz com o seu pincel, ainda hoje há quem o faça com uma gazeta, e com o mesmo desembaraço e petulância. Do que não se precisa mais é do povo, essa antigualha sem serventia. Paga-se a música dos alemães; abre-se uma finta com o nome de subscrição para retrato ou jantar; e aí está uma notabilidade, um chefe de partido, um medalhão." (GA, p.139)

[166] Também a morosidade e a protelação de decisões são consideradas mal crónico do país – hoje como ontem: " […] os vereadores, tendo provido à urgência do caso, trataram de jantar. Pautados pelo antigo anexim romano – '*Sine Cerere et Baccho friget Venus*' – já naquele tempo entendiam os conspícuos senadores fluminenses, que de barriga vazia não se pode deliberar sobre a governança e regimentos dos povos. Por outro lado, pensaram eles que era de bom conselho deixar esse intervalo de um dia para arrefecer a irritação popular. Donde se vê que a protelação, esse achaque de nossa administração, vem de longe: é mal crónico." (GA, p.134)

A sua crítica visa, igualmente, um sistema social baseado na desigualdade, no mérito obtido através da posição social ou do poder económico, sem ter em conta a contribuição que o indivíduo dá para o índice de produtividade da nação[167].

> *Abençoados e felizes da terra, são os 'vobis' para quem trabalhamos nós outros. Na cabeça do rol estão os primazes, 'vobis' coroados, que se divertem à nossa custa, atirando às rebatinhas dos grandes vassalos sacos de ouro e maços de cédulas, fabricados com o suor do pobre e o pêlo que tôsam a êste povo bonacho!* (GA, p.113)

O autor não se detém na política e visa também uma justiça detida por magistrados que, segundo o narrador, já nascem mestres, com a jurisprudência infusa, "não carece de ler, nem de consultar: é o que sai." (GA, p.134) Magistrados que, como o tabelião de GA, de tanto se convencerem da sua honestidade e imparcialidade, cometem as mais arbitrárias, porque fruto dos humores individuais, decisões.

É uma política que não considera todos os homens, influenciada por uma imprensa nem sempre séria, controlada por um imperador que reina, mas que desgoverna com receio de governar ou que o faz de forma discricionária e ditatorial[168]. Uma política feita de manobras e intrigas, praticada por homens que obtêm os cargos através de formas obscuras, baseada nos dinheiros dos que querem benesses e uma justiça que, muitas vezes, cria a injustiça. É esta a conjuntura contra a qual Alencar propõe uma forma de governo mais equilibrada, fundada nas propostas parlamentaristas inglesas e americanas, baseada nos interesses da nação e do seu povo[169], feita com seriedade e honestidade, sem interferências de pessoas ou grupos que defendam os próprios interesses e objectivos.

---

[167] Uma das justificações que Alencar apresenta para a universalidade do voto prende-se com "uma posição económica extremamente avançada", nas palavras de Luiz Fernando Valente (*op.cit.*, pp.11-112), ao sugerir que todos os cidadãos são proprietários, consumidores, contratantes, herdeiros, e, por isso, contribuintes do estado. Baseia-se esta argumentação na valorização do trabalho e na questão básica da justiça social.

[168] "Se um rei ou um governador se lembrasse […] para distrair-se, inventando uma guerra ou algum monopólio que dizimasse o povo na vida e na bolsa, […]; pois qual é o fim da república senão divertir aos príncipes?"(GM, p.36)

[169] Alencar parece seguir Coleridge e a sua concepção de organismo social. Este tinha em *The Statemen's Manual* (1816) oposto à ideia de "máquina" o conceito de "ideia certa do Estado" que descrevia como "unidade moral" ou "conjunto orgânico". Franklin L. Baumer considera que Coleridge pensou o Estado – ou sociedade – mais como um organismo do que como uma máquina, herdando as ideias de Edmund Burke que critica na política a sua "demonstração geométrica" sem atribuir importância à natureza humana e à história. (*Op.cit.*, p.45) Para além disso, Alencar concebe a ideia de povo à maneira hegeliana como única encarnação concreta da ética: como escreve Jean Hippolyte, para Hegel ignorar o povo é sinónimo de perda da essência ética (*op.cit.*, p.80). Há, por isso, que respeitar a sua individualidade e ser fiel também ao povo como totalidade ética.

Esta é a imagem de Alencar político, como o é a do romancista. No centro das suas preocupações está sempre a ideia de construção moral, ética e progressista da nação. O passado e a história não se submetem a uma concepção binária do tempo hegeliana, com o passado definitivamente enterrado e o presente dele inevitavelmente separado, já que passado e presente dialogam nas linhas de continuidade e através de um jogo de espelhos que reflecte a intenção interventiva do autor na sociedade por via da ficção de carácter histórico.

Intervenção que não se limita às áreas da política e da justiça, mas que se alarga a vários campos da sociedade: à forma de viver a religião, pela crítica a determinadas instituições religiosas e aos padres que colocam os seus interesses acima da defesa dos ideais religiosos, mas também aos praticantes fanáticos e supersticiosos; à interferência do *sacerdotium* no *imperium*[170]; à posição que a sociedade assume face aos artistas, esmagando-os pelo "charlatanismo insolente"(GA, p.156); ao trabalho mal remunerado dos artistas; à importância da honra e da consciência; à coexistência de raças.

Propõe, igualmente, através das reflexões pessoais, uma consideração da própria história do país, de forma diversa de MP, dado o carácter mais sério e menos ancorado no presente desta última obra em que são objecto de reflexão a epopeia portuguesa dos descobrimentos, que, segundo o autor, nega as teorias modernas sobre a raça latina (MP, p.745), o desamparo da colónia na época da coroa espanhola, o papel dos jesuítas na construção do Brasil, a índole do povo selvagem, entre outros temas.

Todavia, também em MP tem lugar um tipo de discurso político, ainda que de forma menos preponderante. A referência a um sistema social que favorece os medíocres em detrimento de quem trabalha honestamente está já presente nesta obra, para além de verdadeiras propostas e de pequenos tratados ideológicos sobre, por exemplo, a obediência como lei essencial da vida (MP, p.113) ou as leis que moralizam costumes por meio de castigos (MP, p.566). Em MP apresenta-se mesmo a inserção de um tipo de discurso que difere tanto do histórico como do da ficção – uma pequena proposta de lei que Alencar aproveita para fazer através das páginas do romance a partir da observação dos costumes do passado histórico – "A propósito da

[170] "Não viu que pelo direito do padroado, à coroa exclusivamente competia destinar o lugar do culto, e nem admira tal cegueira em um prelado do século XVII, quando do mesmo, se não pior achaque, padecem os bispos de hoje." (GA, p.92)

alfeloeira, um reparo": baseando-se na ideia de que existem pequenas indústrias que pela sua natureza são próprias das mulheres, Alencar defende o proteccionismo desses trabalhos reservando-os por lei ao "sexo frágil e delicado" cuja actividade não só é restringida pela natureza, mas, também, por "usos e costumes"

> *Sentiram os antigos legisladores a necessidade de garantir a mulher contra a indecorosa concorrência do homem na exploração dessas indústrias, femininas por sua natureza. A ordenação do livro 1.º tít.101 proibia que houvesse alfeloeiros e obreiros; porém acrescentava 'se algumas mulheres quiserem vender alféloas e obreias, assim nas ruas e praças, como em suas casas, podê-lo-ão fazer sem pena.'*
>
> *Por que não será aproveitada na legislação moderna tão salutar disposição?*
>
> *A liberdade de trabalho tem limites; e nenhum mais justo e sagrado do que a protecção devida pela sociedade às orfãs do século e pupilas da lei. Se a especulação do homem não disputasse à mulher o seu direito ao trabalho, quem sabe quantas misérias não seriam remidas do vício? O pão amassado com o suor é acerbo alguma vez; o pão amassado com lágrimas amarga sempre.*
>
> *Voltemos a Joaninha.* (MP, p.167)

Discurso de tribuna de um parlamentar que se preocupa com a reforma do país e que rouba o lugar ao romancista e historiador para projectar a sua voz ao presente dos leitores. As leitoras poderiam não apreciar serem a parte não "robusta e livre" da sociedade, mas a proposta visava a protecção do trabalho feminino, dando oportunidade a uma faixa menos favorecida do universo social de criar condições de subsistência.

A inserção de longas tiradas, como a presente, de tipo argumentativo, ligadas ao funcionamento da sociedade e à sua legislação, podia criar problemas na estrutura narrativa, e disso se deve ter apercebido o autor, porque raramente recorre a expansões tão alargadas sobre este tipo de questões.

Não se limita Alencar ao funcionamento da sociedade, mas expande-se por considerações relativas ao foro íntimo, psicológico e sociológico, como é o caso do comportamento feminino, para concluir que se os usos e costumes mudam, os homens e as mulheres são sempre iguais a si próprios independentemente da época em que vivem. Também determinados sentimentos, segundo o autor, como o amor e o ódio, são constantes na história do homem e são vividos de forma idêntica de geração em geração. O que muda são as particularidades espácio-temporais (históricas) dos seres e das circunstâncias, mas a essência do homem mantém-se inalterável.

Esta posição facilita ao narrador incursões na psicologia das personagens dos séculos passados, ao mesmo tempo que credibiliza e cria verosimilhança nos retratos

que constrói. Para além disso, escrever a natureza humana imutável, concepção também presente em Walter Scott, permite que a veia de comentador e argumentador se desenvolva artisticamente através do aproveitamento da ligação entre passado e presente para actuar face aos costumes e comportamentos hodiernos.

O narrador sente-se abalizado para comentar e opinar sobre vários temas: literatura, mulheres, costumes cavalheirescos e actuais costumes realistas, cartas de amor, a moda dos óculos e o nariz, honra e consciência, liberdade, entre outros.

Como Balzac, Alencar adopta nos seus romances a percepção do autor do mundo contemporâneo, como o expressa de forma nítida o título do capítulo XIII de GA "Uma edição antiga do prelado moderno" que dá relevo ao presente e não ao passado, fazendo recurso de forma frequente a incursões sérias e/ou humorísticas ao presente, considerando o passado como potencial portador de valores ideológico-político-sociais que actuam na contemporaneidade. Por isso, o políptico da sociedade que realiza a partir do pretexto de fazer reviver a história é também um políptico de considerações e argumentos pessoais, do foro político, social, sociológico, que se constroem a partir de comparações, constatação de afinidades e permanências, análises e afirmação de diferenças.

Até a constante mudança dos nomes das ruas pode ser, para o narrador-comentador, em GA, ponto de partida para uma reflexão de carácter social e político, criticando o caso como uma "barbaria e degradação" igual à que se praticava com a "modernização" de monumentos e quadros, destruindo a história íntima da cidade. Chamar hoje, ao antigo campo do "Ferreiro da Polé", "Praça Pedro II" é simples "lisonja de cortesão", já que Pedro II é apenas o filho do fundador do Império. Alfineta, assim, o Imperador ao diminui-lo face aos antepassados: porque "triste daquele a quem cinge uma coroa, se carecesse de uma esquina de rua para ir à posteridade!"(pp.149-150). Para além disso, mudar o nome às ruas é sintomático da extrapolação de poderes da câmara que, como em tantas matérias, esquece o povo para quem deve trabalhar, chegando mesmo a usurpar o direito dos homens às suas tradições.

Há, no entanto, momentos em que o narrador prescinde do primeiro plano de argumentador para deixar que os episódios falem por si, confiando no discernimento do leitor. Uma das cenas mais significativas de GA é a da escolha de bodes expiatórios para acalmar a fúria popular – o narrador concebe o decurso da história passada e presente como a penalização dos mais fracos. Os mais fortes aliam-se no

abuso do poder, por medo ou por conveniência, e na exploração dos que não se podem defender. É esta sociedade e este rumo da história que urge mudar, sob pena de a história se tornar no presente e no futuro a história dos poderosos, das manipulações e hipocrisias:

> *— Tenho aí dois moços que ainda não receberam a tonsura, mas destino-os também para clérigos, se forem aptos. Esses, vestindo-lhes o hábito, podiam servir para apaziguar a canalha, se Vossas Mercês interpuserem seu bom conselho.*
>
> *O primeiro impulso dos camaristas foi repelir essa mistificação, mas urgia um remédio qualquer, se não queriam ver desencadear-se a fúria popular, alagando a cidade de sangue.*
>
> *Vieram os tais moços, como os chamava o prelado. Eram um moleque e um caboclo, ambos cativos, os dois coitados, que iam servir de vítimas expiatórias das estrepolias dos minorenses.* (GA, p.147)

O uso do adjectivo "coitados", da responsabilidade do narrador, revela a sua posição, mas não comenta nem interfere de forma mais marcada na formação da opinião do leitor, confiado na eloquência da situação.

De facto, a formação dos leitores, como parte essencial do projecto de construção da nação, constitui, na obra alencariana, um dos objectivos primordiais[171]. Os comentários e argumentações pressupõem a presença de interlocutores para quem se dirige o valor retórico do discurso – interlocutores brasileiros contemporâneos. A palavra é, assim, assumida e reivindicada por um guia esclarecido[172], que assume uma

---

[171] Em GA, por exemplo, a sua preocupação é sempre esclarecer a opinião dos leitores no sentido de verificar que o sistema governativo actual penalizava uma grande faixa da sociedade, para mais a produtiva: "Abençoados e felizes da terra, são os 'vobis' para quem trabalhamos nós outros." (p.11)

[172] Sarah Mombert faz uso da noção de "guide éclairé" a propósito da posição de Vigny: "Le réseau serré des annonces met donc au jour le sens programmé par le narrateur et balise une lecture univoque, nécessairement conforme à la thèse défendue par le romancier. On le voit, Vigny prend en compte le public et ses attentes, mais se pose en guide éclairé, que l'on ne peut faire autrement que suivre. À cette condition seulement, le jugement du public acquiert une légitimité: 'La conscience publique est juge de tout. Il y a une puissance dans un peuple assemblé. Un public ignorant vaut un homme de génie.

função didáctica através da construção ou, como no caso de GA e GM, deformação da história, como instrumento numa retórica que é argumentativa e pragmática, na medida em que as palavras do narrador se revestem de um valor quase fático e de exortação – sugerir e ordenar para mudar.

A História da anedota – sátira, caricatura e crítica

Enquanto em MP se apresenta uma visão geralmente baseada na crença na história e no seu carácter progressista e linear, em GA e GM tem preponderância o cepticismo, expresso não só pelos caminhos sinuosos que percorre o processo histórico, explícito na "Advertência" de GM, como nas palavras de Carlos de Enéia, por muitos estudiosos tido como alter-ego de Alencar:

> *Não que eu creia nisso que se chama pomposamente a justiça da história; mas creio no sarcasmo retrospectivo do futuro; creio no desprezo póstumo pelas torpezas que já não aproveitam, e nessa gargalhada eterna que desde o princípio do mundo atravessa as idades fustigando com um látego todas as grandezas ridículas e grotescas.*(GM, p.166)

Pourquoi? Parce que l'homme de génie devine le secret de la conscience publique. La conscience, *savoir avec*, semble collective et appartient à tous.' [*Journal d'un Poète*,1829]", Sarah Mombert, "Le public, le romanesque et l'Histoire. Vigny et Mérimée explorateurs du roman historique", *in: Le Roman Historique – Récit et Histoire, op.cit.*, p.123.

A opção de Alencar em GA e GM é de afastar o seu olhar da história dos grandes eventos e das personagens importantes, e de desviá-lo para a recolha de anedotas pertencentes a uma pequena história pitoresca. Este afastamento da história com "H" maiúsculo, história que privilegia o sentido do desenrolar dos eventos[1], reveste-se de importância capital na obra alencariana.

Realizados no período final da produção literária do autor, em 1873, no que pode ser considerada a fase da maturidade, os dois textos são concebidos numa época em que a influência do Realismo começa a sentir-se de forma marcada no panorama artístico europeu e também americano. Não se confunda, no entanto, o realismo scottiano, com a fidelidade ao real e a procura da verosimilhança, a que se pode unir o realismo da paisagem de Maria Edgeworth (1767-1849), patente na maior parte da obra de Alencar de uma forma ou de outra, com o Realismo que, contrário às concepções românticas da arte, preconiza a objectividade na mimetização do real, abolindo a idealização da realidade a favor da observação científica isenta. O retrato fiel e objectivo do real, do Realismo, associa-se a uma faceta crítica da própria sociedade e a uma dimensão satírica, presente em toda a empresa realista.

De facto, o Realismo, como movimento literário, determina uma mudança da noção do que está "lá fora", como "representá-lo" e se a representação é possível ou se o que está "fora" é passível de ser conhecido, como explicou George Levine[2]. O Realismo – concebendo a arte como representação exacta da realidade através da observação minuciosa, desapaixonada e impessoal, coerente com o caminho para o qual, no fundo, já apontava a definição de E. Littré, no seu *Dictionnaire de Langue Française* (1863-73), de "réalisme" como reprodução da natureza sem idealizações – não se esgota, no entanto, de forma simplista nesta ideia, já que, como aponta Levine, a própria noção de realidade terá que ser revista e discutida, correspondendo a uma nova posição face ao real, aos indivíduos e a diferentes processos literários.

Ao esquema tradicional romântico, pautado pela conjunção dos efeitos de realismo com os efeitos da ironia, atingida a partir dos *topoï* do romance negro e

---

[1] A obra de Prosper Mérimée (1803-1870) caracteriza-se, igualmente, por este posicionamento face à História, como lembra Sarah Mombert: "Aux antipodes des choix narratifs de Vigny, Mérimée propose un roman centré sur des personnages fictifs, soucieux des détails de moeurs dévoilés par les mémorialistes et sensible à l'attrait anedoctique de l'Histoire. […] il 'n'aime dans l'Histoire que les anedoctes'" (*op.cit.*, p.128).

[2] *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp.5-8. Ver acerca das relações entre arte e realidade no realismo o

melodramático e da ironia à Cervantes, feita com base nas personagens e da sua apreensão romanesca da realidade[3], o Realismo propõe a sátira e a caricatura. O percurso da grande narrativa europeia caracteriza-se, precisamente, pela passagem da ironia de tons sentimentais, do riso com lágrimas, à escrita humorista moderna, com o uso da caricatura e da sátira de contornos agressivos. Desta forma, o retrato idealizado da sociedade e das personagens dá lugar a um retrato satírico, produto de uma visão crítica e desmistificadora do real.

São precisamente a caricatura e a sátira que o leitor encontra nos dois textos alencarianos, fruto das mudanças dos cânones e dos artifícios literários, da própria sociedade, da ciência e da filosofia, mas também de um caminho pessoal de amadurecimento da relação "eu-sociedade", em parte provocado pela activa participação na vida política e pelos dissabores que esta criou a Alencar como intelectual e homem público.

O seu percurso político, pautado por frequentes polémicas com os seus colegas de profissão, com os companheiros do governo que integrou e com o Imperador, e o seu percurso como escritor, sempre insatisfeito com o que considerava parco reconhecimento para os seus esforços, explicam, em certa medida, uma visão menos idealizada do mundo e um posicionamento mais amargo nos confrontos com o país e os seus habitantes. É uma amargura relativa, no entanto, que não significa desistência, mas que o coloca no caminho de uma reflexão crítica sobre a história e o presente da nação. Esta leva-o a descobrir novas soluções literárias e, nesse sentido, a aderir a um modo de ver mais realista do que romântico, procurando através da caricatura e da sátira fazer contas com o momento que vivia em termos pessoais, mas também, com o que pensava ser o momento histórico presente.

A sátira em Alencar integra-se no que Gilberto Freyre aponta precisamente como uma das características da literatura moderna do Brasil, constituída pela fidelidade essencial, e não formalista ou convencional, à actualidade viva do país e "ao passado colonial ou nacional que [escritores e poetas] conseguem reviver ou ressuscitar. Alguns dêles são também mestres em deformações de estilo à maneira de El Greco: gostam de deformar a realidade quando sentem a necessidade de fazer a

---

estudo de Massaud Moisés a propósito em *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XVIII e XIX*, vol.II, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

[3] V. a propósito Eléonore Roy-Reverzy, "Balzac et les modèles scottiens – L'exemple des *Chouans*", *in: Le Roman Historique – Récit et Histoire*, p.153.

realidade mais real ou mais brasileira do que aparenta ser." A sátira é vista, desta forma, como estabelecimento de uma ligação íntima com a realidade, traduzindo, segundo o autor, também um interesse pelos problemas sociais e a revolta contra os abusos políticos que "é velha característica da literatura brasileira."[4]

Desde as sátiras literárias e populares que impiedosamente castigaram personalidades da política colonial e da poesia popular[5] à obra satírica de Gregório de Matos, que o autor considera precursor no Brasil da literatura social, da arte social e da caricatura social ou política no Brasil, e ao trabalho artístico de o Aleijadinho, também ele mestre da caricatura social, Gilberto Freyre traça as linhas de uma tradição literária satírica e de caricatura no Brasil que considera seguida na modernidade por José Lins do Rego, Jorge Amado e Nélson Rodrigues. Os dois primeiros escritores são, justamente, designados pelo autor por "mestres da caricatura, em vez de realistas fotográficos"[6] o que os coloca na esteira das opções literárias de Manuel António de Almeida e José de Alencar com o seu realismo caricatural.

Esta tradição literária brasileira da sátira e da caricatura pode igualmente ser vista à luz da tradição literária portuguesa à qual pertencem as cantigas de escárnio e maldizer dos séculos XII-XIII, diversas composições do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, algumas das produções dramáticas de Gil Vicente e a poesia de Bocage, na qual a linguagem literária satírica é concebida como, também ela, jogo divertido, que constrói e destrói reputações, comportamentos, actuações sociais e políticas a partir, muitas vezes, de uma posição conservadora dos valores socialmente aceites por um determinado grupo, o que é responsável pela sátira, que põe em causa os desvios e tem como objectivo a reposição da ordem[7]. A indumentária, os hábitos, os vícios, os comportamentos tidos como desviantes, a igreja, os grupos sociais, as políticas e as próprias convenções literárias sofrem o castigo da pena numa tradição que se mantém,

---

[4] *Nôvo Mundo nos Trópicos*, 1ªed. aumentada e atualizada, trad. Olívio Montenegro e Luiz de Miranda Corrêa, revisão do autor, São Paulo, Companhia Editôra Nacional, Editôra da Universidade de São Paulo, 1971, pp.191-192.

[5] "O esfôrço dos poetas populares é antes para fazer claras, violenta e brutalmente claras, as características mais importantes de uma personalidade ou de um fato, do ponto de vista do leitor ou do auditório. Esta, também, é a técnica da caricatura. Daí poder considerar-se também caricaturesca essa espécie de poesia popular, tão generalizada no Brasil […]." (*Ibidem*, p.194.)

[6] *Ibidem*, p.196.

[7] Arthur Pollard define a sátira como um modo essencialmente social que actua através de um riso não raras vezes de desprezo em relação ao diverso. O modo satírico "is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be." (*Satire*, The Critical Idiom Series, London, Methuen, 1970, p.3.) O objectivo é o de denunciar para que se proceda à mudança – "Satire is

igualmente, na literatura portuguesa contemporânea e que, com toda a probabilidade, teve peso considerável na formação das características satíricas brasileiras.

José de Alencar, herdeiro, assim, de uma rica tradição literária ligada à sátira e à caricatura, e, para além disso, vivendo um momento da literatura brasileira em que o riso, com a sátira, a paródia e a chalaça[8], cultivados por autores como José Bonifácio, Bernardo Guimarães e Luís Gama, conhecido por Getulino, florescia na esteira dos poemas cómicos de Álvares de Azevedo, inspirados em Tolentino e Bocage[9], empreende em GA um caminho diferente do que tinha vindo a trilhar em MP ou G e I.

GA, cuja acção se desenrola em São Sebastião do Rio de Janeiro no início da segunda metade do século XVII, pode ser lido tendo em conta a sua pertença ao grupo de obras que correspondem à fase, no prefácio a *Sonhos D'Ouro*, de sedimentação de tradições que, longe de se anularem, coexistem na formação de tradições próprias e de uma cultura única, poliedro de culturas[10]. E deve ser igualmente lido sob a ideia de

---

born of the instinct to protest; it is protest become art", como explica Jack Pope em *Writers and Their Works* (London, Longmans, 1954, p.17.)

[8] Segundo Linda Hutcheon, a paródia está relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta deles: partilha "com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. […] o seu 'alvo' é sempre intramural […]." A confusão de paródia com sátira (que é extramural – social, moral – no seu objectivo aperfeiçoador pela ridicularização dos vícios e loucuras da Humanidade) deve-se ao facto de muitos teóricos terem considerado a paródia como uma forma de sátira (como Wayne Booth em *The Rhetoric of Irony*, 1974), atribuindo-lhe, erradamente, uma simples função social. Salienta a autora o estudo de Ziva Ben-Porat ("Method in madness: notes on the structure of parody", *in: Poetics Today*, 1, pp.245-272) que define paródia em termos semióticos como alegada representação, geralmente cómica, de um texto ou objecto artístico, expondo as convenções do modelo e os seus mecanismos através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem, e sátira como representação crítica, sempre cómica e muitas vezes caricatural dos objectos reais (míticos ou hipotéticos) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A "realidade" satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais ou preconceitos. (*Uma Teoria da Paródia – Ensinamento das Formas de Arte do Século XX*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70, (1985) 1989, pp.61-68)

[9] Como escreve Paulo Franchetti, ainda falta "mapear" de forma satisfatória a produção do "cancioneiro alegre" da época da segunda geração romântica: "Tais poemas formam um conjunto impressionante, quando cotejados com a obra "séria" produzida" por autores como Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrada e Silva, Laurindo Rabelo, Luís Gama, Bruno Seabra ou Franco de Sá. Azevedo, como explicita o autor, tinha percebido claramente a dupla face da musa da sua geração quando, no prefácio à Segunda Parte de *Lira dos Vinte Anos*, não só as explicitava, como as definia ("Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban"): "Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff […]." A obra de Azevedo teve um papel importante na consolidação da tendência a observar a vida de um ponto de vista burlesco, inspirando Luís da Gama (*Trovas Burlescas,* 1859) na crítica de costumes e das práticas políticas. (Cf. "O riso romântico – Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos", *in: Revista Remate de Males*, n.° 7, Depart.° Teoria Literária, IEL/UNICAMP, 1978, pp.7-10)

[10] Já nos anos trinta do século XX, Almachio Diniz explica que as tradições, concebidas como a memória que actualiza os sinais característicos do passado, são, sob certo aspecto, o que a biologia concebe como a "herança", "facto concreto de hereditariedade". As tradições têm, assim, nos fenómenos da colonização, o papel de eco das civilizações passadas, "influencias ancestraes para os povos sobreviventes a objectividade dos caracteres de estirpe", materializando-se em usos e costumes.

uma aproximação à realidade do brasileiro que se traduz na inexistência do afã da descrição de grandes quadros formados por elementos pitoresco-exóticos da natureza, optando pelo retrato do quotidiano dos homens de outrora, decifrando o seu âmago e o seu comportamento na busca da alma brasileira, sul americana, como preconizava Machado de Assis em "Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade", publicada no mesmo ano da edição de GA e GM.

Nessa perspectiva, GA oferece ao leitor o trabalho de dois caricaturistas, um que trabalha através das imagens, a personagem central, e outro fazendo uso das palavras[11], o próprio autor, para dar vida, no século XIX, ao Rio de Janeiro do passado século XVII. Todavia, tendo em consideração que o romance histórico para Alencar é, também, espelho do presente, lugar para onde se transportam frustrações, desilusões, esperanças e vontade de mudança do mundo contemporâneo do autor e dos leitores, a caricatura e a sátira inspiram-se, têm origem, na corte actual, do dia-a-dia do final do século. Como se a inevitável fracção entre passado e presente se pudesse ultrapassar levando a que um dos pressupostos do romance histórico, o do tempo irremediavelmente perdido que só a ficção pode recuperar para explicar os nossos dias, se inverta, isto é, como se fosse possível compreender o passado através do presente.

A caricatura em GA surpreende o quotidiano dos homens da capital, a justiça, a prática da religião, as relações que mantêm entre si e com a cidade. Tendo como ponto de partida o relato que Baltasar da Silva Lisboa, em *Anais do Rio de Janeiro* (1834-5), fez sobre "a revolução que esteve para ensanguentar a heróica, mas pacata, cidade de São Sebastião"[12] (p.25), estranho conflito entre os poderes eclesiástico e secular[13], no qual o cronista fluminense, segundo o autor, apenas tratou os

---

Para além disso, cruzam-se quando há mistura de raças e são os aspectos sobreviventes nas novas composições raciais. (*História Racial do Brasil – Os Aspectos Culturais do Português no Desenvolvimento Físico e Mental do Brasileiro*, São Paulo, Cultura Moderna – Sociedade Editora Limitada, 1934, p.275.)

[11] É interessante que, na rubrica "Às Quintas VI", Alencar fala do seu trabalho de escrita como "garatujar": "Que minha vida é e sempre foi vulgar, eu o sabia; tenho-a vivido tôda ou quase tôda a garatujar papel." (*Op.cit.*, p.179.)

[12] José de Alencar, *Alfarrábios. Crónicas dos Tempos Coloniais*, prefácio de Mário Casassanta, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1955.

[13] Machado de Assis, na advertência de *O Almada*, faz o resumo divertido do episódio: "O assunto deste poema é rigorosamente histórico. Em 1659, era prelado administrador do Rio de Janeiro o Dr. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de São Pedro. Um tabelião, por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia a casa. Queixando-se ao ouvidor geral Pedro de Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do procedimento do

acontecimentos "pela rama", Alencar cria personagens para os intervenientes, dos quais se sabe apenas os nomes, transformando em personagens ficcionais personagens referenciais, colorindo episódios factuais reais dos quais somente restou testemunho nas palavras do cronista.

Ao contrário de Machado de Assis, que de igual forma se inspirou no mesmo episódio histórico para compor o poema heróico-cómico *Almada*, apoiando-se em Boileau e Diniz, mas optando pelas personagens históricas para principais, o autor elege para personagem central Ivo, criação ficcional, permitindo-se uma liberdade que ao tratar uma personagem histórica lhe seria vedada.

Ivo da Palma, rapaz brincalhão e bem humorado, sem características heróicas ou dons excepcionais além do seu talento como garatuja, que Arthur Motta aproxima a Gavroche, de *Os Miseráveis*, ou Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*[14], é o herói médio de Lukács, médio pela idade, pela posição social, ideias e capacidades[15]. Trata-se do homem normal que se transforma em homem da situação por uma série de circunstâncias e de coincidências fortuitas. Nada de capitães cheios de valor de portentosos dotes físicos e morais, nada de jovens aristocratas à procura de grandes feitos, como em MP, mas simplesmente um rapaz que gostava de se divertir e que vivia de forma despreocupada a sua juventude[16].

---

ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador da cidade, Tomé de Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do Colégio, o dom Abade, o prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos unanimemente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei." ("Advertência", *in: O Almada*, *Obra Completa*, vol.III, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.) Segundo R. Magalhães Júnior, Alencar e Machado de Assis teriam, na rodinha da Garnier, ouvido comentários a propósito deste episódio, provavelmente na ocasião em que a "questão religiosa começava a sacudir a opinião pública. (*Op.cit.*, p.340.)

[14] V. Arthur Motta, *op.cit.* Uma das particularidades ligadas aos romances de Manuel António de Almeida e de José de Alencar é a entrada do retratar da infância na narrativa. As malandrices infantis do herói de *Memórias de um Sargento de Milícias*, Leonardo, ocupam grande parte da narrativa, anunciando o interesse que o mundo da criança vai despertar no final do século XIX, e que coincide com a descoberta de um novo tipo de leitor, as crianças. O menino Leonardo precede Pinóquio de cerca de trinta anos, mas demonstra já o gosto pelas patifarias, a despreocupada visão da vida e o gozo pela diversão típicas do boneco de Collodi.

[15] V. Georg Lukács, *The Historical Novel*, pp.33-35.

[16] Em GA e GM, encontram-se o que se pode designar, na esteira de Alexis, não-heróis ("nichtheld"). Esta "desheroicização", caracterizada pelos defeitos e fraquezas, aproxima a personagem do leitor, apesar da distância cronológica que os separa. Como afirma Alain Montandon, esta personagem "'médiocre', proche du lecteur, doit pouvoir se faire comprendre avec la psycologie et la culture de l'homme contemporain." *Op.cit.*, p.80.

Mais não pedia o episódio histórico escolhido, eleito pelo caricaturista, o autor, para mostrar de que matéria é feita a História da nação – Alencar não privilegia aqui os grandes factos históricos ligados ao Brasil, as lutas gloriosas e os impasses difíceis. Realça, pelo contrário, um momento que a cidade do Rio de Janeiro viveu, criado pela queixa de um tabelião ofendido com a brincadeira dos fâmulos do prelado. Daí se chega à excomunhão do ouvidor, à revolta do povo e à devolução do processo a El-Rei. Para que o leitor observe como a história nem sempre se desenrola de forma lógica e que o homem comum também pode ter papel decisivo nas revoluções.

Este episódio da história da cidade e do povo brasileiro é uma espécie de faceta mais grotesca e burlesca da História, faceta que se pode desenhar com contornos ainda mais deformados para mostrar, como afirma o autor em "Cavaco", que, como com a "questão do martelinho, que por pouco não perturbou a paz maçónica, da mesma forma que outrora o hissope na igreja d'Elvas", a História é como a vida do homem: "sempre menino até morrer de velhice; e que depois das criançadas do pirralho, vêm as travessuras do rapazola, e por último as estrepolias dos barbaças, as quais sã as piores" (p.25). A jovem nação brasileira também tem os seus momentos de travessuras, no século XVII, como no século XIX.

Esta concepção da história colide com a teoria hegeliana de progresso e perfeição, na medida em que, por vezes, no curso da história não há avanços, mas recuos, zizezagues, criançadas, travessuras e estrepolias. O autor parece pensar como Ludwig Tieck (1773-1853) que, em *Le Sabbat des Sorcières*, escreve: "Puisque ce malheur a pu arriver, qu'on ne vienne pas nous dire que nous sommes meilleurs et plus sages que nos ancêtres. Quelques personnes ont même la folie de s'imaginer que tous les peuples se perfectionnent peu à peu, et que l'humanité entière devient de plus en plus humaine."[17]

Só a partir desta concepção se compreendem as palavras de Carlos de Enéia, personagem porta-voz do autor em GM, e a escolha do autor por uma pequena história grotesca em detrimento da história das cadeias de causalidades com sentido, do determinismo, das causas e efeitos, das acções interactivas múltiplas pautadas pela lógica e com um fim determinado. Também só assim se justifica o afastamento em relação aos textos historiográficos de base, objecto, em parte, de deformação, – questão que será considerada a propósito de GM – e, como já foi referido, o recurso à

[17] *Le Sabbat des Sorcières. Chronique de 1459*, Marseille, Laffite Reprints, 1982, p.45.

paródia do próprio discurso historiográfico, realizada muitas vezes com fins humorísticos. A inexistência de uma atitude de cega submissão ao relato historiográfico permite ao autor a liberdade de manipulação de situações e personagens para as colocar no âmbito da paródia, da caricatura, da sátira e do humor, demonstrando que a história de "H" maiúsculo não deve ser considerada de forma séria, como no caso dos historiadores. Porque nem sempre a história é séria, mas sim feita de pequenas histórias ridículas que fazem rir o leitor. Independentemente do seu carácter cómico, estes episódios podem constituir o verdadeiro motor da história, como no caso das pernas peludas na origem da guerra dos mascates.

São os pequenos acasos e coincidências, os boatos e as anedotas que fazem avançar o curso da história, quando, como quer deixar claro o autor, o governo não assume os deveres da própria governação, tornando-se instrumento de distorção, sobretudo, quando não funciona. O espaço fica aberto para uma concepção da história não determinista, mas zizageante e inspiração para as gargalhadas eternas – a mais dura justiça que a memória histórica e literária pode impor.

O carácter essencial e determinante tanto em GM como em GA é precisamente a aplicação por parte do romancista de uma lente que na História procura e aumenta, exagerando e deformando, por vezes, causas, efeitos e personagens passíveis de serem tratadas de forma cómica. Considerando a diferença proposta por Aristóteles entre tragédia e comédia, a *mimesis* operada nesta última realiza-se através da representação de "homens inferiores" e dos seus vícios não torpes, mas no que possuem de "ridículo"[18], por oposição à primeira, representação artística de personagens nobres e moralmente superiores. Entre as duas formas delineia-se, assim, uma fronteira baseada em diversos níveis de comportamento moral e ético, apresentando ambas, todavia, como finalidade, segundo o filósofo, a evocação de prazer intelectual. Por isso, a comédia, como a tragédia, deve responder aos requisitos necessários em termos de lucidez e persuasão para permitir ao espectador atingir a experiência de aprendizagem exigida à *mimesis*, a *katharsis*, entendida como processo cognitivo.

Alencar povoa, indo de encontro à teoria aristoteliana, GA e GM de personagens "inferiores" a nível do seu comportamento moral e ético, atingindo o mais eficiente efeito cómico quando atribui a estas personagens posições sociais de

[18] No cap.V, Aristóteles explica que o "ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica, que, sendo feia e disforma, não tem [expressão de] dor." (parêntesis rectos da responsabilidade do tradutor e editor) *Op.cit.*, cap.V, p.109.

sucesso: licenciados, sacerdotes, militares, governantes. Situação que cria no leitor, para além da gargalhada, o sentimento que Aristóteles em *Retórica* designa por *nemesan*, "indignação merecida, razoável", sentimento de dor pela boa sorte imerecida das personagens[19].

Esta indignação é tanto maior quanto mais alta é a posição ocupada pela personagem e quanto maior a sua "baixeza" de comportamento e falta de adequação ao lugar que ocupa na sociedade. Na obra de Alencar, o leitor, precisamente ao constatar a inadequação de determinado tipo de personagens à imerecida "boa sorte" de uma posição elevada na justiça, na igreja, no governo, é convidado a indignar-se, a consciencializar-se do tipo de homens que guiam e dominam o seu mundo. É levado a participar em um processo de aprendizagem que lhe permita distinguir a verdadeira ordem por oposição a uma realidade, na qual os homens do poder não são dignos do trabalho que desenvolvem, podendo, desta forma, repor a ligação entre um comportamento social, moral e ético superior e a dignidade da posição.

A relação entre espectador/leitor e texto, criada através da comédia, privilegia o reconhecimento do "eu" e do seu mundo, no mundo representado, abrindo caminho justamente ao tipo de reflexão crítica que o autor pretende do seu destinatário. Como sintetiza Jean-Baptiste Dubos, a comédia apresenta aos leitores "nos amis et les personnes avec qui nous vivons tous les jours" sem "héros, ou des caractères qu'ils n'aïent jamais connus que par les idées vagues que leur imagination peut en avoir formée sur le rapport des historiens […]." As aventuras narradas são "aventures de nos égaux" e os retratos "don't nous voïons tous les jours les originaux. […] il fait monter le parterre même sur la scène." É esta aproximação ao mundo do leitor que permite a Dubos atribuir à comédia a intenção de correcção dos defeitos ou, pelo menos, o objectivo de ensinar como viver com os homens sujeitos a esses defeitos e

[19] Edward M. Cope e John Edwin Sandys escrevem a propósito do conceito de *nemesan*: "According to Aristotle's definition of nemesis 'a feeling of pain at undeserved good fortune' it represents the 'righteous indignation' arising from a sense of the claims of justice and desert, which is aroused in us by the contemplation of success without merit, and a consequent pleasure in the punishment of one who is thus undeservedly prosperous." *The 'Rhetoric' of Aristotle, with an adaptation of the 'Poetics' and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, vol.2, Cambridge, Cambridge University, (1877) 1988, p.108. V. também Leon Golden, "Aristotle on Comedy", *in: Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 42, ed. Philip Alperson, The American Society for Aesthetics, Madison: T.A.S.A., 1984.

"comment il faut s'y prendre pour éviter avec eux la dureté qui les irrite et la basse complaisance qui les flatte."[20]

A apresentação de homens com os quais o leitor não se quer parecer, ainda que Dubos apresente algumas reservas em relação à sua definitiva eficácia, sublinha a existência na comédia de uma função de tipo didáctico e construtivo. As personagens e situações ridículas provenientes do quotidiano, facilmente reconhecíveis nos seus comportamentos, vícios e virtudes, povoam a comédia não só para fazer rir de forma descontraída, mas também, como aponta Aristóteles e, mais tarde Dubos, como forma interventiva no homem e na própria sociedade.

Neste sentido, também Alencar faz uso das armas do cómico, da gargalhada, que na pena do artista diverte, mas, acima de tudo, apresentando o mundo do leitor no seu mais íntimo e no seu ridículo, ensina a dessacralizar as personagens e os, por vezes, mesquinhos episódios ligados aos diversos tipos de poder, abrindo caminho à mudança e à modernização de instituições e mentalidades.

Há, no entanto, a considerar que a união da paródia, do retrato do grotesco à novela, é permitida no século XIX pela transformação que os modelos clássicos vinham a sofrer desde os séculos XVI e XVII, com a *commedia dell'arte* e a teorização dramática de Lope de Vega (*Arte nuevo de hacer comedias*, 1609), na qual se apresenta formulada uma ideia de comédia diversa da desenvolvida na Antiguidade, caracterizada pela mistura do trágico e do cómico[21]. No século XIX, Victor Hugo defende a paródia como forma revolucionária, pois corresponde à fusão do grotesco e do sublime de que nasce o espírito da modernidade, intuindo as possibilidades da sua entrada em géneros mais complexos, como a novela[22].

É nesta conjuntura que o Brasil de MP é submetido, agora, em GA e GM, a uma visão irónica e humorística, indiciando não só a maturidade do escritor, mas também a maturidade da literatura enquanto espelho de um sentimento de nacionalidade progressivamente mais sólido e seguro que, na esteira de *Memórias de um Sargento de Milícias*, não hesita em afirmar-se através da auto-ironia sem mágoas ou complacências.

---

[20] *Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture*, documento electrónico, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française (http://gallica.bnf.fr/Fonds_Textes/T0088225.htm), pp.57-60.
[21] V. Antonio García Berrio e Javier Huerta Calvo, *op.cit.*, pp.116-120.
[22] V. sobre a concepção da mistura de géneros em Victor Hugo *"Préface" de Cromwell*, édition présentée, annotée par Évelyne Amon, Paris, Larousse, 2001, pp. 40-44.

Ao contrário do que afirma José Veríssimo ("a ironia, como o 'humor', mais ainda talvez que ele, é estranha à índole brasileira. […] A ironia é o insulto do civilizado. […] Por isso, as naturezas primitivas, ao invés do que se supõe commumente, são extraordinariamente sensíveis à ironia. Incapazes de lhe compreenderem os matizes, a sua sensibilidade exagera-lhes os intuitos e o alcance."[23]), Alencar reconhece na reflexão crítica e na expressão artística humorística, defendida por Victor Hugo, uma via privilegiada para espelho e tratamento da nação, da sua história, podendo constituir, também, um dos caminhos a enveredar na literatura brasileira.

Não conhecia de certo Sampaio Bruno, também ele da opinião que o Brasil como povo novo, na adolescência, "com toda a frescura primaveril (o ímpeto, a confiança, o orgulho)", "não suporta a ironia. Magoa-se, como duma grave injúria […]", comentando que na literatura aos brasileiros faltava autocrítica, empenhados somente em honrar a sua jovem nação[24], GA e G. Numa demonstração da sua atitude literária igualmente jovem, a totalidade da obra de Alencar demonstra precisamente o contrário. Considerando que Alencar "toda a vida, afagou a ideia de fazer, ele, enfim, a epopeia nacional. O orgulho nativista desvairava-o também"[25], não releva o facto de que o escritor cearense coloca em primeiro plano uma visão paralela sem vertentes idílicas, profundamente radicada no realismo e no humorismo que dessacraliza a história e a terra, colocando ambas em divertido jogo de espelhos e espaços temporais, demonstrando que nação e literatura não temem, na sua pena, o confronto amadurecido com o cómico e podem sobreviver ao riso, confirmando a sua maioridade.

Disso é exemplo as personagens que cria, figuras representativas do cómico social ou pelas quais destaca o que de risível existe na sociedade, como Ivo, o garatuja que desde cedo, "borrador impenitente e relapso" (p.53), armado de carvão, nas paredes do colégio e da cidade divertia o povo, tal como "hoje em dia nos pasmatórios da rua do Ouvidor" este "aprecia as caricaturas expostas nas vidraças"(p.53).

Ivo usa a **caricatura** como denúncia e como forma de intervenção directa no funcionamento da sociedade, ainda que, a maior parte das vezes, pelo gozo que um jovem pode tirar da situação e ao sabor da reacção do momento. A caricatura que lhe

---

[23] *In: Revista Brasileira apud: O Brasil Mental – Esboço Crítico*, Sampaio Bruno, *op.cit.*, p.53.
[24] *Op.cit.*, pp.52-53.
[25] *Op.cit.*, p.79.

vale a expulsão do colégio parte da observação atenta dos hábitos dos jesuítas, esquecidos dos ensinamentos de Inácio de Loiola e mais preocupados em angariar fundos para manter e alargar o seu poder temporal. A Companhia seguia de perto senhoras endinheiradas, como é o caso de D. Ana Carneiro em GA, para lhes herdar os bens, mas, por vezes, o acompanhamento espiritual não convencia a vítima.

De forma alegórica, primeiro recurso da expressão simbólica satírica, e recorrendo à metamorfose antropomórfica, Ivo denuncia a situação, fazendo uso do traço económico e rápido da caricatura[26]:

> *[…] pintara um bicho que se conhecia bem ser um carneiro, a correr com uma velha trepada nas costas, e a cauda a abanar. Atrás, mas logo atrás, enfiava uma pinha de narizes, de vários tamanhos e feitios, todos a farejarem com olfato de perdigueiro o objecto que lhes estava adiante. Cada qual desses vultos era um retrato; não havia mais do que uma roupeta e um nariz, porém tal expressão lhes dera em dois riscos o diabrete do rapaz, que ali estava a Companhia em peso representada pela fiel efígie de suas reverendíssimas ventas.* (p.55)

Mais adiante na narrativa é a sua caricatura que vai despoletar o movimento de revolta na cidade. O povo, amálgama poderosa, mas acéfala, que já se sentia descontente com o prelado e os abusos do poder eclesiástico, vai agora ser guiado por Ivo que faz romper "a revolução da gargalhada, a mais assoladora, e às vezes a mais cruel de todas as revoluções. O respeito de que seu carácter sacerdotal cingia o prelado, a força moral […] o ridículo a acabava de aluir com um sopro."(p.138) No alto do pelourinho, num retábulo armado, a tela mostra São Sebastião, com uma vergasta, a descer do céu em direcção ao morro do Castelo. Vítimas do chicote, uma "caterva de porcos", com tonsura e com a cara do prelado e de toda a fradaria que se tinham introduzido na cidade "a fossar-lhe os muros".

O povo compreende a alegoria e, do riso frouxo, nasce um riso enérgico que se transforma num movimento popular que exige justiça. Como escreve Henri Bergson, o riso dirige-se à "inteligência pura" que "deve permanecer em contacto com outras

[26] Flora Süssekind liga o trabalho das personagens-caricaturistas de Alencar (Ivo e Vilarzito, ainda que a faceta de caricaturista deste último se revestir apenas, e necessariamente, de importância relativa na intriga de MP, dado o registo do romance) ao realizado nos diários de viagens, uma espécie de "carteira do meu tio" pelo relato e desenho da paisagem citadina. (*O Brasil não é Longe Daqui – O Narrador; a Viagem*, 1ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, (1990) 2000, p.242.)

inteligências": o riso "exige um eco", é sempre "o riso de um grupo", dando respostas a "certas exigências da vida em comum", tendo, assim, uma "significação social"[27].

O poder da caricatura, no entanto, não pertence exactamente ao século do garatuja, mas ao século de Alencar, tendo a caricatura no Brasil aparecido no Segundo Reinado, com os primeiros desenhos do género a serem realizados por Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1837, ano que Herman Lima considera como o do aparecimento da caricatura e o da estabilização do termo em si, mas, só na década de quarenta, o artista vem a fundar e a dirigir a primeira revista ilustrada com caricaturas, *Lanterna Mágica* (1844-5), no seguimento da voga inglesa e francesa[28].

A capacidade interventiva da caricatura era de tal forma reconhecida nas últimas décadas do século XIX que James Parton em "History of Caricature" publicado em 1875 no *Harper's Magazine* escreve a propósito: "Caricature, powerless against an administration that is honest and competent, powerless against a public man who does his duty […] is nevertheless a most effective device against arrogance, double-dealing, corruption, cowardice, and iniquity."[29] "Instrumento de combate", como a definiria, em 1881, Ramalho Ortigão, a caricatura assume, através dos jornais e revistas, um importante papel social e político pela advertência que faz em relação ao funcionamento do poder e à posição adoptada pelos seus protagonistas[30]. Desde o início do seu cultivo no Brasil, a caricatura, no sentido de se prestigiar e estabilizar, adopta como base da própria existência as ideias de "utilidade, patriotismo, instrução, caráter exemplar"[31]

A facilidade com que o povo recebe e compreende a caricatura, apesar da sua forma alegórica, contrasta em GA com a dupla interpretação dos desenhos não cómicos de Ivo. Quando apaixonado, esboça uma miniatura, um Cupido "brincão e

---

[27] *O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cómico*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 1991, pp.16-17.

[28] V. a propósito da caricatura no Brasil: Herman Lima, *História da Caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963; Flora Süssekind, *op.cit.*.

[29] "History of Caricature", *in: Harper's Magazine*, New York, Feb.-Dec. 1875, p.796.

[30] A caricatura é entendida pelo autor português como tendo uma função social, já que "nas democracias modernas é a destruição das idolatrias, tão perigosas para a liberdade." A caricatura política e o ataque pela *charge* das grandes personalidade dominantes são o exemplo da "missão democrática da sátira pelo desenho humorístico." A propósito do caricaturista André Gill, crê que só pelo facto de a sua caricatura se ter apoderado de Gambetta em tempo oportuno, se libertou a França de uma ditadura gambettina. A eficiência da "faculdade do riso" é óbvia: "A espirituosa irreverência do lápis de Ortego e Gill contribui, tanto como meio século de propaganda filosófica, para destruir no espírito do povo em França e em Espanha a tradicional veneração feiticista da legenda monárquica naqueles dois países.", *op.cit.*, pp.266-7.

[31] Flora Süssekind, *op.cit.*, p.235.

gentil, armado em guerra, de arco e aljava" (p.63) que ao chegar às mãos da Sra. Romana Mência, senhora muito respeitável e religiosa, é confundido com o Menino Jesus, porque está "nuzinho, sem malícia nenhuma, o inocente! Nessas pinturas desavergonhadas, não vêem como eles escondem as patifarias, que nem parecem?" (p.69) A caricatura parece veicular de forma inequívoca o seu significado, enquanto o desenho sério confunde pela sua carga polissémica.

Usada na literatura satírica e burlesca, a caricatura, como retrato de uma personagem, procede através de uma técnica deformadora da sua prosopografia ou da sua etopeia, exagerando e ridicularizando defeitos psicológicos e morais, contrastando com a função mais comum do retrato, já que ao exacerbar traços, por um lado, diminui a credibilidade e, por outro, prepara, sobretudo, situações frequentemente irónicas ou cómicas.

O retrato – que, segundo a concepção de Jakobson, no Romantismo tendia mais para a poesia e no Realismo para a prosa, sendo recurso frequente da literatura realista e naturalista pelas potencialidades descritivas que as características somáticas, psicológicas e sociológicas das personagens apresentavam em termos de determinação das acções – constitui uma figura macroestrutural de segundo nível, funcionando como um "lugar", orientado para a ilustração da acção, sendo passível de diversos tratamentos e de combinações com outras figuras. Tendo como elemento constitutivo a etopeia, descrição moral e psicológica, e podendo ser também composto pela prosopografia, o retrato sofre com a caricatura a deformação, uma descrição pela negativa que amplia defeitos fìsicos e morais e comportamentos extravagantes.

Juan Ramón Jiménez dá como subtítulo a *Españoles de Tres Mundos* (1942) "Caricatura lírica", nomenclatura que Ricardo Gullón esclarece no prólogo: "El sustantivo indica la intención deformadora; el adjetivo subraya el aspecto personalísimo del comentario y también su tendencia poética […]; la deformación exagera certos rasgos, los más personales […] dejando en penumbra los menos importantes; el lirismo potencia lo entrañable de la figura, el retrato de la persona inaccessible por otro camino que el de la intuición desencadenante de la poesía." Alencar usa da mesma forma a caricatura – criando zonas de luz e penumbra para descobrir o mais recôndito das personagens. Com um humor de tipo sterniano e garrettiano, afável e reconfortante, não mesquinho e destruidor, recorre a várias técnicas da caricatura para fazer "explodir" o objecto do riso sem o destruir.

Uma das técnicas usadas em GA é o da metamorfose antropomórfica usada na caracterização de personagens secundárias, como é o caso do licenciado João Alves de Figueiredo, verdadeiro *portrait-charge* ("um velho seco e alto,[…] cujos movimentos articulados davam-lhe ares de um grande grilo em posição vertical, vestido de garnacha preta, com os competentes calções e meias da mesma cor."p.31), fornecendo através da comparação informações sobre a psicologia e comportamento das personagens.

Outra é o da deformação da prosopografia e da etopeia pela atenção desmesurada por determinada característica física ou comportamental[32] – a Sra. Pôncia da Encarnação, regateira de profissão, tinha uns "olhos tão pequenos que pareciam dois caroços de feijão preto embutidos na testa; as pestanas, as comera a sapiranga que lhe arroxeava as pálpebras", mas o que mais se notava era a língua, instrumento de profissão, numa boca "desdentada na frente, em falando, o que era o seu estado habitual, mostrava uma língua fina e ligeira, que espevitava os beiços delgados, como o ferrão de uma vespa devorando por dentro a casca de uma goiaba." – que por vezes generaliza a toda uma classe. Do frade mendicante João de Lemos diz "cheio de corpo, mas de uma obesidade balofa, que não sobressairia tanto, se não fosse a fradesca insolência com que ele se entulhava sobre si mesmo, metendo a cabeça pelos ombros e o ventre pelos quadris." (p.32); o ouvidor geral é caricatura de uma caricatura ("Era homem de boa fêvera, nédio e socado, com uma dessas gorduras maciças e rubicundas, verdadeira polpa fradesca, da que se cria ao grosso unto do refeitório, e na manga lassa do hábito.", p.116).

O retrato mais interessante talvez seja o de Sebastião Ferreira Freire, cuja concepção recorda os retratos de Sterne e dos seus veneráveis narizes e as personagens de Dickens, como, por exemplo, o velho Scrooge, de *Christmas Carol* (1843) – "No meio da banca, dentro da cava aberta para acomodar o corpo, surgia um busto de homem, coberto de tabaco e poeira, com um chinó tão escandalosamente ruivo, que já frisava o vermelho.": "Óculos de asas de estanho, trepados no respeitável cavalete"; olhinhos redondos, vivos, espertos "que pululavam das órbitas como a pupila do molusco"; queixo fino e agudo "à feição do gume de uma fouce revirada";

[32] Aponta Henri Bergson que por muito regular que seja uma fisionomia descortina-se sempre a indicação de um jeito que se anuncia, uma "deformação preferencial", sendo a arte do caricaturista a de supreender esse movimento através de desproporções e disformidades: a sua arte "tem qualquer coisa de diabólico, levanta do chão o demónio que o anjo derrubara." (*Op.cit.*, p.27)

faces "chatas e batidas, pareciam chanfradas em carão de pau, coberto de velho pergaminho."

> *Às orelhas que não invejariam as de um perdigueiro, no tamanho e nas ouças, servia-lhes de ornato duas penas de ganso, que lançando as longas ramas sobre as espáduas, espetavam-lhe na testa os bicos rombos e cobertos com espessa crosta de tinta.*
>
> *[…] a tal mão de tarracha só levantava-se da banca para virar a folha com um piparote, enxumbrado da saliva, […]. Nestas ocasiões o beiço em constante sinalefa, desabrochava da cesura, graciosamente estofado, como a fava de um chichá.* (pp.41-42)

Para se compreender os retratos de Alencar em GA, há igualmente que ter em conta o desenvolvimento no século XIX de ciências como a fisiologia social[33], a fisiognomia de Johann Caspar Lavater (1741-1801) e a caractereologia, que parte do pressuposto que os traços físicos denunciam características da personalidade e dos humores. Além disso, nota-se em Alencar o conhecimento das técnicas da caricatura que aparece nos jornais e nas revistas da época, inspirando-se nelas, da mesma forma que Collodi, como afirma Daniela Marcheschi, criou Mangiafoco a partir de uma caricatura de Daumier, o que permitiu à autora traçar uma tradição romanesca do cómico baseada em dois eixos: o sterniano e o do jornalismo humorístico e da caricatura[34].

É também através do retrato satírico de funcionalidade narrativa em GA que Alencar se afasta do retrato idealizado do Romantismo, apesar de a caracterização de Marta, a amada de Ivo, feita com recurso à metáfora, ainda obedecer aos cânones românticos:

> *Tinha a travêssa menina um rostinho de alfenim, com sobrancelhas de til, e lábios de pincel, como não era capaz de tirá-los sobre o marfim, em laivos de nácar, o mais delicado pintor. Embutia-se aquela figura angélica numa como redoma que lhe formavam as ondas bastas dos cabelos cendrados, a borbulharem em cachos dos bordos de uma pequena coifa de seda escarlate. (p.59)*

Há, todavia, na descrição da menina uma antítese que o narrador usa como índice de transgressão, e cuja confirmação ocorrerá no decorrer da intriga: "travessa" e "figura angélica". Produz-se, desta forma, um efeito de deformação do retrato

---

[33] Em *Senhora*, a propósito da personagem Lemos, Alencar faz referência directa à fisiologia social, ciência que estuda os carácteres ou tipos, usada, por exemplo, por Balzac.

[34] V. "Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura", *in: Opere*, Carlo Collodi, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, pp.XI-LXVII.

idealizado. A propensão para a travessura de Marta contrasta com a sua figura angélica, mas é neste jogo de claro-escuro que se evidencia com ênfase a sua faceta mais recôndita (a "travessura", "cendrados", "escarlates") colocada em confronto com a claridade ("marfim", "angélica").

O contraste antitéctico idealização/realidade na concepção do retrato de Marta é recuperado pelo narrador na descrição do efeito que a menina produz em Ivo. Através da focalização interna, descobre-se que o garatuja num primeiro momento cede aos *topoï* neo-clássicos ("surpreso da encantadora aparição, ia persegui-la com o pensamento já todo cheio de ninfas e dríades", p.60), para ser chamado bruscamente à realidade ("quando a voz grossa do tabelião espancou-lhe as doces ilusões, e arrojou-o da mitologia à realidade.", p.60)

Em seguida, Ivo, em vez de ir sonhar com a sua amada, como se esperaria de uma personagem romântica, prefere assustar a família de Marta com barulhos estrídulos que levam D. Miquelina e Sebastião Freire a pensar que são perseguidos pelo caipora[35]. Na descrição do tabelião temeroso retoma o narrador a veia cómica: "sarapantado e um tanto bambo das pernas, com os olhos gázeos a saltarem desta àquela banda do caminho, lá se foi de recuo, aos trancos"(p.60).

O retrato de Marta de GA difere, apesar do recurso aos cânones românticos, por exemplo, do retrato de Inês de MP pela sua funcionalidade narrativa, sendo mais preciso em elementos caractereológicos e fisionómicos – enquanto a descrição de Marta é indiciária, a de Inês de MP limita-se a uma pintura impregnada de idealização poética que parte da "ponta do escarpim de veludo que escondia um pé de menina" e da "mão afilada e transparente, que apenas tocou o veludo da manga, como se receasse magoar-se ao contato da macia pelúcia" para a descrição de cariz essencialmente enumerativa e comparativa do vulto, da cor e do brilho da face:

> *Logo assumou o vulto delicado de uma moça vestida com o faceiro e gracioso traje das andaluzas; vasquina de seda azul bastante curta para mostrar a nascente da perna divina, e véu bastante longo para ocultar o rosto e seio, deixando apenas ver a cor de leite e a luz de dois olhos, que brilhavam mais que os diamantes do colar.* (MP, p.37)

[35] Nesta passagem, o narrador repete o mesmo artifício usado no retrato de Marta na descrição da reacção da menina: "Apesar do seu modo bisonho e tímido, bispara ao passar o vulto do Ivo de espreita por trás de uma árvore; e atinou logo com a travessura, pela simples razão de que no lugar do rapaz, ela faria o mesmo."(p.60)

Já o retrato de Elvira apresenta características diversas – a descrição que oscila entre a pureza, a transparência, o fogo da paixão dos olhos pretos, o sorriso lânguido e o requebro gracioso, apresenta-se como funcional ao contar da história, ainda que exígua e apenas baseada na antítese pureza/paixão-lascívia, sendo evitados particulares narrativamente inúteis. Motivado e funcional, o retrato está associado a precisas articulações textuais, momentos em que a narrativa obrigue à apresentação das personagens, por isso, o autor adopta geralmente uma forma breve e sucinta. Além disso, falta ainda a ligação realista entre a personagem e o ambiente (objectos, mobiliário) que a cerca.

A tónica do retrato de Elvira é a revelação da sensualidade e da futura consciência da sua carnalidade ("a inocência e pureza d'alma vendavam ainda essas irradiações com a expressão modesta e ingénua", p.41), à mistura com uma inocência que nunca perde, em nítido contraste com a pureza imaculada de Inês. A personagem fica apresentada por esse confronto, não causando estranheza no desenrolar da intriga o percurso desta personagem que mantém sempre a dualidade verificada no retrato. Já de Inês, pouco se pode inferir do retrato realizado pelo narrador, para além da beleza e candura.

As personagens, no que toca à sua caracterização psicológica, apresentam-se pouco densas psicologicamente. As primeiras descrições fornecem-lhes os traços essenciais, indiciando comportamentos, formas de reagir e de se relacionar com os outros. A primeira impressão que o leitor tem da personagem é o de uma figura sem grandes complexidades psicológicas, raramente a sofrer modificações ao longo do texto, dada a constância dos traços iniciais[36].

Os dois retratos femininos diferem, assim, do de Marta, inserido num texto afastado em termos de registo e objectivos, no entanto, liga-os o gosto pela antítese e a exiguidade da descrição (sem apresentar preocupações marcadas a nível da etopeia,

[36] Trata-se, segundo Ana Luisa Baquero, de um herói de tipo passivo, "el personaje que queda configurado desde su nacimiento por las circunstancias que lo rodean. Esto es: lo que importa es la acción que pesa sobre el héroe y no la individualidad y personalidad del mismo." Ana Luisa Baquero Escudero, "Cervantes y la novela histórica romántica", *in: Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, p.181. Detendo-se na fisionomia das personagens, o narrador procura descobrir através dela o seu carácter, dando relevo não só à face, mas a todo o corpo. De facto, como se tem vindo a frisar, estes são os anos do desenvolvimento de ciências como a frenologia e a craneoscopia, e os autores, nas suas descrições, sublinham e demoram-se nos detalhes físicos, sendo cada particular significativo, já que a aparência exterior serve de caminho para a essência interior, no seguimento da teoria da fisiognomonia razoavelmente difundida entre os românticos europeus e americanos. Como afirma Pierluigi Pellini, a realidade é composta de detalhes que solicitam a reconstrução indiciária de um todo ordenado (*op.cit.*, pp.36-40). Descrever significa, assim, contar, fazendo a descrição corpo com a história.

da descrição dos carácteres humanos, do conjugar do espiritual e físico, da caracterização de linguagem e comportamento, família e roupa ou do observar minucioso que presta atenção até aos espaços habitados). O facto indicia que o autor ainda não tinha adoptado o retrato realista, de incursão psicológica detalhada, por vezes com o recurso à introspecção, recriação do ambiente sociológico das personagens e de explícita narratividade funcional.

Não se pode afirmar, no entanto, a propósito de Alencar, como fez Arthur Motta, que os "seus sentimentos estéticos repelem a realidade e extasiam-se no domínio do idealismo, desdenhando o método de observação e falseando, portanto, a psicologia das personagens"[37], posição que António Edmilson M. Rodrigues subscreve[38], dado que é visível um cuidado e uma vontade de aproximação ao real através da observação[39], e mesmo tentativas de incursão psicológica e sociológica, com toda a probabilidade ligadas aos ventos do Realismo. Para além disso, a caricatura e a sátira em si mesmas são intrinsecamente o contrário do idealismo e, consequentemente, da idealização do objecto observado: pessoas, lugares ou situações.

A caricatura de Alencar é mais amarga quando toca os vícios morais de personagens com poder sobre a cidade, lembrando Gregório de Matos, como o prelado, que "sob aquele bioco de alfenim" fazia dormir uma cólera fradesca e uma soberba da qual o clero abusava, como o ouvidor, que sob as roupagens de "magistrado integérrimo" consumava pequenas vinganças pessoais, esquecendo a imparcialidade da justiça, como os licenciados que mudavam de opinião consoante as pressões públicas, como o governador, que nada decidia.

Alastra-se, assim, a caricatura a uma justiça injusta (quem paga os pecados dos alunos do prelado são dois inocentes, um moleque e um caboclo, "vítimas expiatórias"), a um governo indeciso e sem força actuante que espera o desenrolar dos acontecimentos, a uma classe intelectual que não se entende pela ânsia de protagonismo, a um clero dominado pela gula e pela soberba, a beatas que acreditam em diabos à solta e maus espíritos. De todos, parece escapar o povo, para se afundar, também ele num certo carácter animalesco de vingança e descontrolo.

---

[37] *Op.cit*, p.118.
[38] V. *José de Alencar – O Poeta Armado do Século XIX*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001, p.57.
[39] Em 1875, na rubrica "Às Quintas VI", escreve desta forma Alencar sobre as personagens: "[…] eu copio ao vivo os heróis sérios e cómicos, de que preciso para os meus dramas." (*Op.cit.*, p.179.)

A comparação com o século XIX é inevitável e o narrador desenha de forma constante traços de continuidade entre o passado e o presente para lembrar ao leitor que esta é a cidade de hoje. Ou que é a cidade de ontem ainda sem os vícios da cidade de hoje. Nesta sociedade não há lugar para artistas e no final da obra, shakesperiano pelo final feliz[40] que deixa um gosto amargo no leitor, tal como o poeta Lizardo em GM que se torna caixeiro, Ivo renuncia aos rabiscos para casar com a amada. Torna-se escrevente. Há, no entanto, a considerar que ao contrário do artista romântico que 'morre', Ivo e Lizardo 'cedem' perante a escolha entre uma vida pautada pelo procura do ideal artístico e o amor juvenil. A arte, a poesia, a prosa e a pintura não conseguem reger o impacto com a vida, com a realidade quotidiana, com o realismo burguês. O tom com que a realidade é, assim, descrita não pode deixar de ser anti-romântico e segue na esteira precisamente da grande literatura humorística ocidental, sem dramas melodramáticos, sem artistas perseguidos por fatais destinos que não podem deixar de ser artistas, mas por artistas que optam, de forma voluntária, pelo viver burguês e quotidiano.

Tendo em conta as diferenças entre a crença e a descrença na História como determinista-progressista e a crença e a descrença na disciplina da história, Chiaromonte faz, precisamente, a diferença entre dois tipos de romance histórico, o da epopeia e o irónico e sarcástico (sem fim feliz)[41], podendo servir esta distinção para caracterizar, por um lado, no primeiro grupo, G, MP e I, por outro, no segundo, GA e GM.

A cidade das possibilidades é no século XIX madrasta de artistas e pensadores ("A leal cidade de São Sebastião perdera um artista, o primeiro talvez que nasceu em seu seio; mas nem se apercebeu disso, como não se apercebe ainda hoje dos talentos

---

[40] Hegel, em *Estética* (1835), considera o desenlace feliz como característica do cómico, entendido como género literário, já que este é visto como meio de resolução das contradições, por oposição ao trágico que apresenta a impossibilidade de solução dessas contradições. Centrada na vida quotidiana do povo a acção, segundo o teórico, termina com a imposição dos valores estabelecidos. Ora, são exactamente esses os valores com que Alencar entra em conflito pelo que apresentam como obstáculo, por exemplo, à livre expressão da arte e ao amor ("Mas esse beijo 'ob veniam paternam', e como sanção do contrato esponsalício, era desenxabido e não tinha o sainete daquele que o velho tão desastradamente perturbara." O fim de GA, como o desenlace das histórias amorosas de Nuno e Lisardo em GM, reconciliam todos, mas matam o sonho dos jovens, integrando-os numa vida adulta sem as glórias que a sua juventude imaginava: "Já compenetrado da realidade da vida, o Ivo esquecera os seus pincéis, para tornar-se um escrevente de cartório […]" (p.155); "—Quanto ao senhor – disse o mercador –, fica em minha loja no lugar de caixeiro […] se me servir bem e for regrado, trabalhador e económico, prometo-lhe a mão de minha filha Isabel aqui presente. […] – Nada de versos – tornou o Viana – Aprenda-me a fazer contas e a conhecer o valor dos algarismos. Com isso sabe-se tudo."(GM, p.308)

que a sua indiferença vai mirrando, e caem por aí esmagados sob a pata do charlatanismo insolente.", p.156) como o é no século de Alencar pelo império do realismo burguês. Trata-se, porém, de uma cidade que inspira e se sente viva no humor afectuoso de Alencar que não pode, no entanto, deixar de aplicar a sua lente crítica e dele fazer uso para a corrigir.

O autor como artista encarna em parte o papel da responsabilidade moral do escritor, por isso, associa à caricatura o comentário em nome próprio dos acontecimentos, das mentalidades, dos sistemas, das linguagens, elaborando reaproximações, pretendendo acordar o espírito crítico do leitor, por vezes mais historiador e comentador que romancista, mesmo pondo em perigo a ilusão diegética[42]. Da deformação e do exagero da cidade pretende Alencar a nitidez da visão, as linhas claras e puras, esperando que o riso liberte e crie clarividência sem confundir cupidos com o menino Jesus. E, como Garrett, espera que os leitores não se tornem barões, parte integrante dessa caricatura dos homens e da cidade/país que descreve: "[…] o começara a invadir uma sorte de embriaguez: era a carraspana dessa gerebita, que chamam popularidade, e à qual não resistiam os pacíficos tabeliães de outrora, como também não lhe escapam hoje os nédios e maciços barões."(p.141)

GM, cujo tema é o início do conflito entre os habitantes de Olinda e os moradores do Recife, apresenta particularidades assinaláveis ao nível da composição do romance histórico, visíveis logo a partir da "Advertência" intitulada "Indispensável contra enredeiros e maldizentes".

O início da advertência recorre ao artifício típico do género de atribuir a origem do texto a "uma papelada velha" descoberta pelo autor. Todavia, a advertência estende-se para narrar factos, ligados com a aventura dos papéis, e criar ligações que ultrapassam os *topoï* dos prefácios, notas ao leitor ou advertências da maioria dos romance históricos, preparando o leitor para um texto diferente. Da "Advertência", fica o receptor a saber que a vida política de hoje é feita de manipulações das pessoas, das situações, da verdade e da história. Governa-se para sobreviver no poder e não

---

[41] *Op.cit.*, p.31.

[42] Na opinião de I.R. Gordon, a sátira e a caricatura atacam, de um modo geral, as fraquezas e os vícios humanos a partir de uma posição moral consistente. Para o autor, são necessários três elementos distintos na concepção da sátira – o ataque, o riso e a moralidade – sendo a correcta utilização destes elementos que permite aferir da qualidade do texto. Se o autor insiste no ataque, este tende para a

para decidir o bem dos povos e, para isso, recorre-se a manobras de distorção e ocultação, a tráfico de cargos e ao conluio de uma imprensa a mando de determinados grupos. Nesta conjuntura, o sistema eleitoral, criador de desigualdades e não representativo, serve os propósitos da política de então, até pela facilidade com que se levam a cabo fraudes eleitorais.

O autor narra e comenta, na advertência, em tom cómico as desgraças de um sistema que, de facto, só pode ser combatido por um diagnóstico mordaz e destruidor que encontra, por exemplo, no **registo satírico** instrumento assaz eficaz, e que parece, mas só aparentemente, colidir com a voz do narrador que o leitor encontra no *incipit*[43].

A primeira parte de GM, de facto, inicia-se de forma quase despreocupada, a contrastar com o que tinha sido referido, ainda que humoristicamente, pelo autor, através de um capítulo intitulado significativamente "A janelinha rebuçada do sótão da casa nova do Perereca". É um início insólito para um romance histórico, cujo *incipit* geralmente revela preocupações no que toca à ambientação do leitor a um outro tempo, à organização topográfica do real, à ordenação funcional dos elementos da descrição obedecendo à utilidade narrativa e ideológica.

O conjunto dos artifícios caracterizadores do romance histórico é, de facto, visível no *incipit*, necessariamente diverso do discurso inaugural dos outros tipos de romance, pois a viagem no tempo e a evasão que são permitidas ao leitor – envolvendo-o e divertindo-o, o exotismo das paisagens, dos lugares, das personagens e dos costumes – criam preocupações novas no campo da ficção devidas ao afastamento nítido em relação ao ambiente familiar que o circunda. É, assim, exigido ao narrador o uso de estratégias destinadas a suprir a distância e sensação de estranhamento criadas pela recriação de um passado mais ou menos longínquo, porventura desconhecido do leitor, como o de ilustrar, de forma preliminar, o cenário, a datação dos eventos e a familiarização com o tempo histórico.

Segundo Pierluigi Pellini, é com Walter Scott que a descrição incipitaria se transforma num verdadeiro instituto retórico, dado que, anteriormente, no romance

---

invectiva, se se concentra no riso, o texto é puramente cómico, e se o eixo é moral, aproxima-se da homilia. (Cf. *A Preface to Pope*, London, Longman, 1976.)

[43] Segundo Fernando Cristóvão, *incipit* e *explicit* podem determinar e resumir a matéria de um texto, orientando o destinatário/leitor na sua recepção e leitura. (Cf. "O *incipit* e o *explicit* nos diários e relações de viagem", *in: A Vertigem do Oriente – Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*,

setecentista, o cenário era traçado de forma sumária, breve e resumida, quando o era, condenado à subalternidade porque tido de importância escassa para o leitor[44]. A atitude dos autores sofre modificações relevantes em relação ao posicionamento do século anterior e de um lugar de importância menor, a descrição de ambientes, paisagens e personagens que abre o romance ganha uma funcionalidade reconhecida, preocupando-se os autores oitocentistas com o delinear do panorama no qual decorrem as acções principais do romance.

O romance histórico, em particular, exige o desenho preambular do cenário, uma moldura para as acções que irão ser contadas, a introdução de pequenos resumos, explicações e descrições que permitam facilitar a ambientação do leitor. Um leitor cujo conhecimento do passado histórico é, na generalidade, reduzido[45]. Este factor faz da descrição incipitaria do romance histórico um lugar de importância vital para situar o leitor espacial e temporalmente na narração[46].

Ao *incipit* do romance histórico reserva-se o delinear do universo da diegese, insistindo em traços diferenciais e sublinhando traços indiciários "quasi cancellate dal tempo […] [che] garantiscono una continuità e, al tempo stesso, segnano una frattura incolmabile"[47], demorando-se o narrador nas características etnográficas, arquitectónicas, paisagísticas, orográficas e hidrográficas do espaço. Se este for sobejamente conhecido do leitor, a função preponderante é de tipo realístico-

---

org. Ana Paula Laborinho, Maria Alzira Seixo e Maria José Meira, Lisboa – Macau, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p.18.)

[44] Cf. *op.cit.*, pp.45-46.

[45] A. Pozzi, citado por Carlos Mata Induraín no seu estudo sobre o romance histórico espanhol da época romântica, afirma que a maior parte dos leitores da época tinham poucos conhecimentos históricos, obrigando o autor a incursões frequentes na história e costumes da época: "Sus conocimientos – determinados de manera explícita por el texto – se reducen a una familiaridad superficial con la vida cotidiana del siglo XIX; ignora por completo cualquier aspecto histórico o cultural del siglo XV. Es, además, un lector corto de memoria y de exigua capacidad inferencial. El narrador le proporciona todo lo necesario para la construcción de la imagen que abarca la obra; en cierto sentido, le entrega una imagen ya digerida e interpretada: le recuerda datos; marca con explicitez los acontecimientos significativos; y comenta su importancia dentro de la trama. El lector añade poco de su parte, queda 'sobrecodificado' […]." (A. Pozzi, "El lector en la novela histórica: El Doncel", *in: Discurso y Lector en la Novela del Siglo XIX*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, p.43.)

[46] O autor escocês, consciente desta exigência, no *incipit* da sua obra *Ivanhoe* (1819) delineia o cenário, procede à reconstrução histórica, insiste em traços diferenciais e semelhanças entre passado e presente, transforma o longínquo em próximo, preparando um confortável caminho ao leitor numa viagem que se pretende de prazer. No início do segundo parágrafo, ao comunicar directamente com o leitor, justifica a estratégia usada, considerando que o seu objectivo, senão dever, de situá-lo na história foi cumprido e, por isso, pode avançar com a narração: "Tal sendo a nossa cena principal, a data da nossa história…"

[47] *Op.cit.*, pp.46-47.

ambiental[48], mas, se é longínquo, pitoresco, exótico, a função que prevalece é a da evasão para paragens fantásticas.

Encontram-se nos autores portugueses e brasileiros da novelística histórica preocupações e respostas semelhantes aos demais autores europeus, tendo, no entanto, que ter em conta diferentes concepções de género que se possam verificar. De facto, escolhas ideológicas e literárias influem na construção do *incipit*, verificando-se traços distintivos entre o início de um romance histórico empenhado política e socialmente com um presente que, face a um passado glorioso e exemplar, se pretende que proceda a uma via de reflexão e transformação progressista inspirada pelo exemplo das gerações vencedoras – como é, geralmente, o caso dos romances de Herculano e Garrett[49] – e o *incipit* de um texto cuja preocupação principal é a reflexão sobre a contemporaneidade a partir da constatação de analogias e atritos com o passado. Pode o *incipit* ter igualmente como objectivo principal a evasão para um tempo e um espaço que faça o leitor esquecer o presente. No romance histórico brasileiro, a preocupação pode ainda ser outra – a construção mítica de um passado que funcione como o questionar das origens e como concentração das forças mentais colectivas, como acontece em G e I.

Início da comunicação com o leitor, o *incipit* do romance histórico, considerado desta forma, institui-se não só como espaço de sedução e convite à leitura e mediação entre um mundo que se deixa – o presente – e um mundo a que se chega – o do passado –, mas também como forma de transmissão e afirmação de uma determinada postura ideológica. No *incipit*, de facto, estão patentes as escolhas de posicionamento do autor face ao género que revelam, simultaneamente, a sua atitude

---

[48] A propósito desta questão, explica Pierluigi Pellini que "L'insistenza sull'identico esclude ogni evasione […] tutto sembra immutato nel tempo; al lettore è richiesta l'immersione in un presente doloroso, non la fuga verso un passato gratificante. […] le differenze fra il brano dei *Promessi Sposi* e quello di *Ivanhoe* indicano lo scarto fra due concezioni del genere. 'Quel ramo del lago di Como' si configura come una poetica implicita: *I Promessi Sposi* sono un romanzo storico impegnato, che rifiuta ogni regressione passatista. Un programa contraddittorio: rendere *engagé* un genere che, anche oltre le intenzioni di Scott, si revelava sempre più tendenzialmente di evasione." (*Ibidem*, pp.48-49.)

[49] Veja-se o caso de *O Arco de Sant'Ana*, em que o paralelo entre o *antes* e o *agora* ("Falta-te, é verdade, ó nobre e histórica Rua de Sant'Ana, falta-te já aquele teu respeitável e devoto arco, precioso monumento da religião de nossos antepassados […]") consente uma reflexão empenhada, analítica e valorativa do presente: "Caíste pois tu, oh arco de Sant'Ana, como em nossos tristes e minguados dias, vai caindo quanto aí há de nobre e antigo às mãos de inovadores plebeus, para quem nobiliarquias são quimeras, e os veneráveis caracteres heráldicos de rei-d'armas-Portugal língua morta e esquecida que nossa ignorância despreza, hieroglíficos da terra dos Faraós antes de descoberta a inscrição de Damieta!"

ideológica e literária, reconhecível pela posição que assume face ao que descreve, do ponto de vista que adopta e da relação que estabelece entre o presente e o passado.

O leitor, também ele parte de um específico sistema social, histórico e literário, toma consciência, de forma crítica, do tipo de relação que o autor tem com a História, como esta estrutura o romance que tem em mãos, se é sujeito, objecto ou cenário, e posiciona-se, a partir daí, face ao que vai ser contado.

Diferentes posturas, diferentes exigências de autores e receptores diversos, fruto de realidades distintas, caracterizam a partir do *incipit* e do *explicit* a particularidade de cada romance, a maior parte das vezes chave privilegiada para o esclarecimento da essência de cada texto.

À semelhança da lição do *incipit* de *Ivanhoe*, o *incipit* da maior parte das novelas históricas portuguesas e brasileiras apresentam o delinear de um universo diegético, caracterizando espaços e procedendo à localização temporal da história[50], resumindo factos, fornecendo conhecimentos de ordem etnográfica e sociológica e recriando lugares e ambientes perdidos, sem minúcias redundantes, caracterizando-se pela economia e rapidez, o que, geralmente, se traduz na inexistência do supérfluo.

É, por isso, difícil encontrar particulares descritivos narrativamente inúteis, optando o narrador, ainda talvez influenciado pelas ideias de subalternidade da descrição em relação ao que é contado do preceito classicista, por descrições narrativamente funcionais, que servem um objectivo concreto, o de precisar o ambiente que define as cenas da acção, de preparar cenas, relacionar ambiente com personagens e história, insinuar sentidos dominantes. Faz-se apenas uso dos pormenores quando o narrador considera importante a sua potencialidade de representação.

Assim José de Alencar faz em G. Obedecendo ao título do capítulo "Cenário", descreve a orografia do Paquequer, delineando cuidadosamente o cenário natural, como em Scott ou Cooper. A preocupação com a exactidão leva-o a juntar uma nota

---

[50] A caracterização de personagens é praticamente inexistente, excepto quando há necessidade de explicar os factos históricos à luz das acções de personagens que tenham sido determinadas pelos traços distintivos da própria personalidade, como acontece com o romance *O Bobo* (1843) de Alexandre Herculano, ou quando a situação diagnosticada é explicada pela personalidade colectiva de um povo como em *Eurico, O Presbítero* com a descrição dos Visigodos: "Costumado a considerar a audácia, o valor militar e a paixão da guerra como o principal dote de um príncipe, e privado do único filho varão que tivera, o infante D. Sancho, morto em tenros anos na batalha de Uclés, Afonso VI alongara os olhos pelas províncias do império, buscando um homem temido nos combates e assaz enérgico para que a fronte lhe não vergasse sob o peso da férrea coroa da Espanha cristã." (*O Bobo*, introd. Ernesto Rodrigues, Editora Ulisseia, 1992, p.41.)

de rodapé, atestando a verdade das suas palavras pelo uso de fonte historiográfica autorizada, fazendo do *incipit* um verdadeiro palimpsesto.

Para construir o cenário da sua história, o narrador insiste, tal como Scott, na diferenciação entre o presente e o tempo em que se desenvolve a acção. O autor, instituindo-se como narrador omnisciente, situado fora da história e do tempo da narração, num momento que é o presente do autor e dos leitores contemporâneos, fala do passado, marcando de forma explícita a distância entre o momento narrado e o presente do emissor e destinatários.[51] José de Alencar usa em G precisamente artifícios descritivos e narrativos que aliam as referências geográficas à mudança de tempos verbais do presente para o passado, acentuada pelo uso de "outrora":

> *De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.*
> *[…] A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio[...].*
> *Tudo era grande e pomposo[...]. (pp.29/30)*

A nota de rodapé, garante da verdade, é testemunha da fractura temporal ("Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos") – o "Hoje" do autor e do leitor é inevitavelmente diferente do mundo retratado pelo romance.

Também em MP a abertura é feita a partir da referência ao ano em que se situa a história ("Raiava o ano de 1609"), alertando o leitor para o facto de se encontrar a partir do *incipit* face ao "soberbo panorama da *antiga* capital do Brasil"[52]. Isto é, se o espaço presente ainda mantém vestígios de continuidade com o passado, facilitando de certa forma a comunicação com o leitor, já que permite fazer a ligação com o passado a partir de um presente conhecido e familiar, reconhecendo o leitor de hoje nos traços da cidade de ontem a paisagem de "hoje", como o atesta o uso do presente ("o cabeços dos montes que cingem a linda Bahia do Salvador"), a cidade pela qual é

[51] Como afirma I. Bergquist, o autor do século XIX não viajava no tempo para se colocar na mesma época das personagens, mas mantinha-se sempre na sua própria época e observava os séculos anteriores dessa posição, distanciando-se, e distanciando o leitor, do relato. (Cf. *El Narrador en la Novela Histórica Española de la Época Romántica*, *op.cit.*, p.29.)
[52] Itálico da responsabilidade do autor do estudo.

levado pela mão do autor é "outra" como indica o uso de "antiga" e "então": "era *então* […] a rainha do império selvagem"[53].

Se a passagem do tempo é, assim, geralmente facilitada ao leitor, em GM, em vez de este encontrar uma suave viagem até ao passado, é para ele violentamente transportado: "A tarde do dia 1 de Outubro de 1710 não teve coisa de maior."(p.15). Nua enunciação de um dado temporal. O título do capítulo não o informara do espaço ou tempo histórico, desconfortando-o. Descobre agora quanto viajou no tempo. O narrador resolve, então, sossegá-lo, dizendo-lhe que esta é "uma tarde como todas as tardes", que o leitor pode facilmente imaginar, porque uma tarde "em fazendo bom tempo" é uma tarde "como qualquer", o "sol tinha a cara dos mais dias" e "as árvores tinham o verde do costume".

O leitor não sente a diferença entre passado e presente, sendo convidado a aceitar a continuidade e perenidade do tempo. O que não sabe do passado é de fácil reconstrução: "Também deviam de cantar pelos arredores alguns passarinhos, não falando nas flores que sem dúvida estrelavam o campo."(pp.15/16) Surpreende-se o narrador numa tentativa de representar uma linha de continuidade no tempo (as tardes belas são sempre iguais em todos os tempos, o amor é sempre igual, as maquinações políticas também) e da mesma forma providenciar um ponto de entrada no passado para o leitor. Se os homens, sentimentos e comportamentos são iguais, falar de "ontem" é falar de "hoje", podendo o retrato do passado fornecer, assim, importantes referências e termos de análise com o presente.

O que o leitor encontra no *incipit* de GM não é precisamente a mais comum das opções, como se o texto se tratasse de um romance sentimental ambientado no passado, *preparando-se* uma atmosfera romântica através de índices que criam um universo ligado ao despertar do amor (pela fresta da janela "se mostrou a medo a

[53] Itálico da responsabilidade do autor do estudo. A demarcação de tempos é essencial e é realizada através das passagens rápidas do presente para o passado e do passado para o presente (por vezes até de forma brusca, como em MP, que se inicia pela curta e simples oração "Raiava o ano de 1609."), não raras vezes usando o artifício de situar o leitor no presente, num espaço conhecido, por exemplo, o Rio de Janeiro ou a Bahia, para o contrastar com um espaço irremediavelmente perdido, adicionando à diferença de tempos verbais a ênfase causada pelo uso de advérbios de tempo que sublinham o intervalo dos tempos. Porque se situa no presente e fala de uma situação passada, o narrador assinala com frequência a distância que existe entre os "nossos" dias e o tempo passado, "outrora", "naqueles tempos", "então" ("Era Olinda então a princesa daqueles mares.",GM, p.88), e a continuidade e perenidade reconfortante de algumas coisas como ruas, casas, referências topográficas e geográficas ("Ao meio da rua principal que se prolonga pelo dorso da montanha, e então como hoje se chamava São Bento, do mosteiro situado em frente, sobressaíam as outras casas nobres, da melhor aparência daquele tempo.",GM, p.91), mostrando as coincidências e diferenças com o passado.

ponta arrebitada do mais lindo narizinho retorcido"), parecendo, assim, o *incipit* apontar para um uso da História como fonte de energia dramática que dará vida e será cenário de uma história ficcional de tipo amoroso e aventuroso.

O único indício de romance histórico encontra-se mais à frente em "não sei eu: que não o diz a crónica" como testemunho da fidelidade aos documentos e, por isso, à verdade histórica. Mas, as preocupações de historiador são traídas porque o que não sabe, "que não o diz a crónica", deixa à imaginação do leitor, a quem compete "fantasiar", aconselhando-o a assumir a posição de um leitor de história de carochinha – "Foi um dia..." – o "Era uma vez..." que abre a quem lê o mundo do fantástico, por isso, do não verdadeiro, do não histórico. "Pois era uma tarde..." – as reticências equivalem ao momento de sonho do leitor que constrói o cenário da história. Só mais tarde o narrador o informa sobre o espaço, depois de se deter primeiro na janela e no nariz que se mostra a medo.

O facto é estranho, numa obra que prometia na "Advertência" ser fiel a um documento que retratava a verdade dos factos ("[...] que o público aí fica munido do documento preciso para julgar da autenticidade desta verídica história.", p.14), posicionando-se o narrador ora como um narrador típico do romance histórico, de quem se espera credibilidade e verdade na recriação do passado ou, pelo menos, a ilusão dessa verdade, ora como um narrador que se afasta dessas preocupações, deixando ao leitor o inventar, como se o texto ficasse puramente a cargo da sua imaginação.

Ironia romântica à Garrett, em que o narrador se, por um lado, afirma a não interferência nos factos narrados, aparte "uns cozidos ou remendos de tipo moderno", por outro lado, ergue-se omnisciente, inventor da história, situando-a no domínio do fantasioso, piscando um olho ao leitor, a quem também só aparentemente deixa dominar a história que conta[54]. Se o leitor é avisado, teria, no entanto, de desconfiar

[54] V. a propósito da ironia romântica Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. O narrador do romance histórico deixa, aliás, ao leitor pouca participação activa, controlando todos os momentos e aspectos da narração, apesar de entrar com frequência em comunicação com os seus discretos leitores, ou amigas leitoras, dando-lhes a ilusão de que os acompanha na descoberta de personagens ou situações. É o que acontece em GM, em que o narrador, íntimo do leitor, finge descobrir com ele as personagens, para, no fundo, controlar todos os julgamentos sobre elas: "Aqui para nós, leitor, o reverendo preparava-se para representar o papel de tribuno, que é o apostolado político; e por isso não perdia ensejo de pôr os pontos à sua eloquência."(p.78); "Era…Adivinhem!… Era o narizinho retorcido, que no meio daquelas gentis feições, parecia um anjo traquinas dentro de um berço de boninas."(p.23) Em relação à ironia, Linda Hutcheon afirma que esta pode ser simultaneamente inclusão e exclusão, cumplicidade e

deste inocente início de romance. De facto, na "Advertência Indispensável contra enredeiros e maldizentes" tinha já lido: "Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crónica inventada à feição dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco, não quanto à trama de acção, que versa de amores, mas no tocante às coisas da governança da capitania."(p.14)

Uma característica significativa do *incipit* do romance histórico, segundo Alain Montandon, é a ancoragem do romance numa paisagem dominada por fenómenos metereológicos, já que frequentemente o *incipit* do romance "plonge le lecteur dans un lieu bien déterminé géographiquement et soumis à des phénomènes climatiques notés précisément." Segundo o autor, poder-se-ia dizer que esta é uma característica do romance moderno, com o seu sentido de contingência. No romance histórico o fenómeno mergulha o leitor em *medias res* de uma temporalidade exercendo um determinismo mais ou menos aleatório, mais ou menos simbólico[55].

Ora, precisamente, GM começa, rompendo o cânone, com uma despreocupada descrição do estado do tempo, dos fenómenos metereológicos, como se o autor pachorrentamente tivesse preguiça em usar os clichés e ditames do próprio género, rompendo também com os ditames das orientações românticas de pintura das condições climatéricas e da paisagem: "O Sol tinha a cara dos mais dias [….]. O céu estava azul mais ou menos; o mar pelo mesmo teor; levantava-se a viração, e as árvores tinham o verde do costume […]. Também deviam cantar pelos arredores alguns passarinhos; não falando das flores que sem dúvida estrelavam o campo." O olhar irónico, que o aproxima de Garrett, propõe a contra-imagem romântica

> *Agora, se era de cetim o manto do firmamento, e de safira a redoma do oceano, se as auras suspiravam amores nos seios das boninas, e arrulhavam saudades as rolas melancólicas, enquanto as açucenas abriam as suas caçoulas cheias de perfumes, não sei eu: que não o diz a crónica.*

O remédio para as queixas de leitores defraudados dá-o o autor: tome cada um "de sedas, predarias, e fragrâncias, quanta porção queira, e vá enfeitando e arrebicando a minha descrição a seu gosto. Eu cá prefiro a simplicidade, que é o mais cómodo de todos os estilos […]." O tom realista e anti-romântico da descrição, que recusa metáforas e comparações estabelecidas e pertencentes aos cânone, prepara o

---

distância, já que ao exigir códigos comuns para a compreensão, pode ser uma estratégia "tão exclusiva como o ridículo." (*Op.cit*, p.87)

[55] *Op.cit.*, p.79.

leitor para o impacto com a vida de GM, uma vida em que a poesia não sobrevive e cede ao impacto com uma realidade comandada por interesses económicos e políticos de cariz burguês, em que os floreados dão lugar ao dia a dia do quotidiano.

Prova dessa mudança na sociedade, como na literatura, é a descrição humorística do sol que, de "carapuça de algodão" que as nuvens lhe tinham "encasquetado na cabeça" para evitar as constipações "com o relento", no passado ("então") seria chamado por poetas e namorados Febo, para, no "agora" da história, mas, principalmente no "agora" dos leitores, só eles conhecedores da figura do rei constitucional, faz "figura de um Xerxes trajado à moda de rei constitucional, de casaca e chapéu redondo." Do sol romântico ao sol descrito de forma divertida, do deus-sol, rei-sol ao sol-rei constitucional, não é difícil identificar D. Pedro, o rei constitucional que queria ser rei-sol.

O *incipit* introduz o leitor num mundo em que o parece pode não ser, porque a normalidade, aparentemente descontraída, do "não teve coisa de maior" e de "Foi uma tarde como qualquer" esconde a convocação do leitor para a analogia da contemporaneidade da sua experiência histórica pessoal com o momento histórico de ontem.

Imaginar o dia "à sua feição", à feição do conhecimento que cada um tem dos dias, é colocar o início da história na "história – hoje" do leitor, soma de "histórias de ontem" da experiência pessoal de cada indivíduo. O momento é o "aqui" e "agora" do autor que não conta o que não sabe, porque o não diz a crónica, como se estivesse, de facto, a comportar-se como um historiador escrupuloso, e do leitor que fica encarregado de fazer a ponte para o passado através da sua contemporaneidade.

Dá-se, assim, ao presente a função de actualizar um passado a partir de um espaço e tempo determinados, o do "aqui" e "agora". Desta forma, o autor cria uma distância móvel com os acontecimentos que vai narrar e com as personagens que descreve e coloca em acção: aproximação e afastamento que lhe permitem ser satírico e agressivo quando as circunstâncias o exigirem e que, acima de tudo, lhe dão a possibilidade de fazer um paralelo analógico entre o passado e o presente, visível nos tempos gramaticais usados que oscilam entre o passado (indicativo ou condicional) e imperfeito (os tempos narrativos de Weinrich, referentes ao mundo contado) e o presente (tempo comentador, do mundo comentado[56]).

---

[56] *Le Temps*, *op.cit.*, p.21.

De facto, como escreve Claudie Bernard, o passado gramatical não existe senão em função do presente do sujeito que fala e toda a referência a um passado cronológico engaja o presente do sujeito existencial. Se no romance histórico, o imperfeito e o pretérito perfeito se referem ao que "poderia ter acontecido" do romance, são-no também ao "foi" da História, a um passado indefinido ou não-acabado, sempre ligado à actualidade. Fica, desta forma, o tempo submetido sempre ao tempo presente contingente, do qual se exibem traços, cedendo o "como era" ou "como se passou" à pressão da actualidade[57].

GM, no *incipit*, anuncia precisamente a contingência e urgência de um "agora" que estará presente ao longo do texto, imbuída que estará a História-passado da História-contemporânea, de forma implícita e explícita, apontando para uma História-futuro feita de uma aprendizagem e reflexão sobre História-passado/História-presente. História-presente que já não vê Febo, mas Xerxes trajado como rei constitucional e que, por isso, exige uma autoconsciência e autoavaliação no plano teórico-histórico a partir dos caminhos da História.

O *incipit* de GM, para além disso, mergulha o leitor na dialéctica História – Não-História. Se a referência ao ano ("1710") e ao espaço ("Recife") levam o leitor para um momento preciso na História, já a proposta do autor em fazer deste princípio da narração uma história da carochinha coloca o leitor na dimensão da fábula, de um tempo indefinido pautado pelo domínio da imaginação: "*—Foi um dia…*E cada um que imagine o tal dia à sua feição, de Inverno ou de Verão, de Outono ou Primavera, como lhe saiba melhor." Falsa liberdade esta a do leitor a quem lhe tinha sido já dito que se estava na "tarde do dia 1 de Outubro", obrigado desde o *incipit* a reelaborar continuamente o seu horizonte de expectativas.

Na realidade, o primeiro sinal de identificação e de reconhecimento que garante a legibilidade de um texto literário é a memória do género, como salienta Marina Polacco, já que se lê cada obra com referência, ainda que de forma implícita, a um modelo[58]. Ora, o que se apresenta no *incipit* de GM é uma mistura de géneros, uma espécie de desconcerto do que deveria ser o início de um romance histórico, usando a ruptura com o cânone para criar um desconforto que o autor quer que o leitor

---

[57] Cf. *op.cit.*, pp.84-85. Claudie Bernard dá como exemplo a obra de Flaubert *Salammbô* (1862) que figurando Cartago foca simultaneamente problemas semelhantes da contemporaneidade, ressalvando que na França a História contemporânea emergirá explicitamente no texto só no século XX (p.88).
[58] *L'Intertestualitá*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p.31.

experimente em relação às conclusões analógicas a que chega na viagem passado-presente da História do Brasil que lhe propõe, e não um confortável caminho para o passado, típico do romance deste género.

Existe, todavia, uma historicidade da fábula para a qual o leitor é convocado, uma dimensão histórica à mistura com a imaginação que faz de GM o ponto de confluência entre historicidade e fantasia que mais facilmente permitirá ao leitor criar paralelos e ver na história de ontem as personagens de hoje. Recife não é, assim, só o lugar a ver, centro topográfico e histórico, mas o lugar "de onde" ver, "para" ver, caminho para a observação e análise.

É no *explicit*, dominado por tempos narrativos, mas com um verdadeiro poder comentador, que se desfazem dúvidas sobre o carácter de GM. Abandonaram-se os narizinhos atrevidos e as peculiaridades decorativas das casas dos mercadores para se assistir à antecipação dos sucessos que se seguem ao "primeiro e efémero triunfo dos Mascates, e […] instalação da vila do Recife.": a partida de Sebastião Castro Caldas. Perdera-se, no entretanto, o tom divertido da história para dar lugar à seriedade da História, propondo-se o texto como reflexão do tempo de ontem e do tempo de hoje e lançando uma mensagem sobre a totalidade do desenrolar temporal e histórico.

Presente e futuro para o qual também aponta o *explicit* de GA, cujo *happy ending*, desconsoladamente triste para o leitor avisado porque representa a morte artística do pequeno garatuja, é contrariado pelo parágrafo final que, como em GM, deixa para segundo plano o romance de Ivo, o contar das peripécias amorosas, para evocar, através da analogia, um passado que os homens têm perpetuado num presente "de sempre": "A leal cidade de São Sebastião perdera um artista, o primeiro talvez que nasceu em seu seio; mas nem se apercebeu disso, como não se apercebe ainda hoje dos talentos que a sua indiferença vai mirrando, e caem por aí esmagados sob a pata do charlatanismo insolente."

A referência e alusão ao real contemporâneo do escritor, que possibilitam a crítica, colocam de maneira artificiosa a questão do futuro como produto das mudanças que se podem operar no presente. Alencar aproximar-se-ia, assim, não como poderia fazer crer o *incipit*, com índices do campo do romance histórico em que a História é mero cenário de aventuras, de um bem mais sério Alexandre Herculano ou de um irónico Garrett, numa clara preocupação com o presente, analisando e

expressando mascaradamente os problemas políticos da época[59] e aliando às preocupações com a construção de um juízo histórico sobre o passado, visíveis pela fusão da verdade histórica com a ficção narrativa típica do romance histórico romântico, uma preocupação com a realidade histórica presente, contemporânea.

De facto, pode-se distinguir e enquadrar GM e GA, tendo em consideração o *incipit* e o *explicit*, a partir da presença activa de um determinado conceito de história como força definidora e que, segundo a proposta de divisão de Harry Shaw, situaria estes textos como tendencialmente de tipo pastoral (écran ideológico no qual as preocupações do presente podem ser projectadas para a sua clarificação e solução).

De facto, a ligação entre o presente e o passado serve os objectivos do narrador que, como o autor da "Advertência", concebe a história como a repetição das situações porque os homens são sempre os mesmos, como os homens do poder são sempre iguais:

> *Se os tempos volvem como as vistas de uma marmota, e as figurinhas cá do presépio da terra entram para saírem com os mesmos engonços e geringonças, embora metidas em trajes diferentes, disso não tem culpa o cronista. Lá se avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos.* (p.14)

O uso do presente é testemunho da eternização de situações. Parte, desta forma, o narrador para uma legítima parodização de comportamentos e pessoas que pertencem à contemporaneidade do leitor.

O conflito entre os representantes da aristocracia pernambucana, senhores de engenho, apelidados de *pés rapados*, e os negociantes lusitanos, os *mascates*, inspira Alencar na criação de personagens que parecem parodizar personalidades da sociedade do romancista. O autor insiste, todavia, na independência dos modelos ("não são mais do que manequins da crônica, semelhantes às figuras de pau e cera em que os alfaiates e cabeleireiros põem à mostra na vidraça roupas e penteados"), espécie de personagens de caracterização "ideológica", que Philippe Hamon considera como parte do procedimento fundamental dos géneros epidíticos, da sátira em

[59] O paralelo da situação entre a condição difícil dos Visigodos e o estado do Portugal actual que Alexandre pretende fazer em *Eurico, o Presbítero*, e de que o leitor modelo se apercebe, tem como objectivo criticar o presente e promover, desta maneira, a auto-consciência e auto-reflexão dos contemporâneos. Estes reconhecem "o *mesmo* no *outro*: outra gente, outro valor […] no mesmo espaço, na mesma terra – e é isto que conduz a uma concepção da narrativa como tendo um óbvio *tom exemplar*", como explicita Helena Carvalhão Buescu (*A Lua, a Literatura e o Mundo, op.cit.*, p.126). À posição analítica associa-se, assim, uma função didáctica, tanto no caso de Alexandre Herculano, como no caso de Almeida Garrett.

particular, e na mera coincidência, se esta existir, convidando, exactamente pela insistência, o leitor a "enfiar carapuças" como se pode ler na "Nota" final ao primeiro volume:

> *Se o leitor malicioso quiser divertir-se experimentando carapuças, o autor desde já protesta contra semelhante abuso e pelos prejuízos, perdas e danos que daí possam provir a seu livro, o mais inocente de quantos já foram postos em letra de forma […].*

Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Mário de Alencar, Hélio Viana, R. Magalhães Júnior e Afrânio Peixoto[60] são unânimes em encontrar correspondência entre as personagens e os homens da época de Alencar, o Imperador[61] e adversários políticos que o autor quis ridicularizar, talvez consumando, como aponta Afrânio Peixoto, uma vingança inocente. Esta é também uma espécie de radiografia da nação, políptico de um conjunto de personalidades e estruturas que, na opinião do político, mas também do romancista, não permitem uma verdadeira modernização da nação.

Na opinião de Araripe Júnior, o autor "transformou este romance em um panfleto político" ao olhar para "os cronistas, […] para os indivíduos que o cercam, para os que o fazem rir ou que o aborrecem. Em todo o caso prevalece a preocupação maligna do presente. Há ali retratos, cuja semelhança é mais do que irrecusável. […] São do próprio autor estas palavras: 'Copiando o vulto histórico (Sebastião de Castro e Caldas), além de vingar a sua memória contra a injustiça e o aleive dos coevos, erigi em vera efígie, para exemplo dos pósteros, a estátua dessa política *sôrna*, *tíbia*, *sorrateira* e *esconsa*, que à maneira da carcoma rói e corrompe a alma do povo.' Em

---

[60] V. Araripe Júnior, *José de Alencar* incluído *in: Obra Crítica de Araripe Júnior*, prefácio de Thiers Martins Moreira, introd. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958 (ed. original *José de Alencar*, Rio de Janeiro, Tip. da Escola Serafim José Alves, 1882); Capistrano de Abreu, *Ensaios e Estudos*, 1ª e 3ª séries, Rio de Janeiro, Sociedade Capistrano de Abreu, (1875 e 1880) 1931 e 1938; Mário de Alencar, *op.cit.*; Hélio Viana, "A *Guerra dos Mascates* – vingança literária de Alencar", "D. Pedro II na *Guerra dos Mascates* de Alencar", "Personagens reais da *Guerra dos Mascates* de Alencar", "*Guerra dos Mascates*, romance 'de chave' de Alencar", *in: Jornal do Comércio*, 14-2-64, 28-2-64, 6-3-64, 13-3-64; Afrânio Peixoto, "Conferência", *in: Revista da Academia Brasileira de Letras – Centenário do Nascimento de Alencar*, 1929.

[61] D. Pedro II foi, segundo Gilberto Freyre, vítima, como o seu avô, da ridicularização através da caricatura, mas, tal como o seu familiar, aceitou de forma tolerante as anedotas verdadeiras ou falsas que corriam: "[…] livremente criticado e caricaturado pela imprensa do Brasil por causa do seu entusiasmo pela astronomia e pelo hebraico, entusiasmo que o fazia às vêzes esquecer tantos dos problemas sociais e tantas das necessidades imediatas do seu povo; por causa também da sua feminina suavidade frente a problemas prementes para cuja solução, segundo alguns críticos, era preciso o chefe de Estado agisse com mão de ferro. […] era chamado por muitos dos seus súditos 'Pedro Banana' […]." Com o tempo, aponta o autor, o imperador tornou-se figura querida e tratada com simpatia, independentemente, ou mesmo até pela caricatura. *Op.cit.*, p.196.

lugar do governador coloque-se o imperador, e ter-se-á a época em que se desenvolve essa política […]."[62]

Também Mário de Alencar corrobora a opinião do estudioso, considerando GM "um mero pretexto para adaptar à comédia a situação política atualidade do autor. Nos dois grupos antagonistas, mascates e nobres, representam-se os dois partidos, conservador e liberal. […] [As figuras do tempo] elas aí estão, quase em retrato físico e moral, como apareciam ao romancista; e seria fácil a um contemporâneo identificá-las […]."[63]

Para Afrânio Peixoto a chave das personagens é a seguinte: *Sebastião de Castro Caldas* – D. Pedro II; *Barbosa de Lima* – Visconde do Rio Branco; *Simão Ribas* –José António Pimenta Bueno, Visconde e Marquês de São Vicente; *Capitão Ajudante Negreiros* – Saião Lobato; *Padre João da Costa* – Monsenhor Pinto de Campos[64]; *Carlos de Enéia* – José de Alencar, em anagrama. Hélio Viana identifica também: *Domingos da Costa Araújo* – Francisco de Sales Torres Homem; *Filipe Uchôa* – Paulino José Soares de Sousa. Independentemente da veracidade ou não destas ligações, o facto é que em GM se pretende fazer o retrato da situação política do presente, parodiando, irónica e burlescamente, as condutas e os homens que faziam o século XIX. Através da deformação da caricatura, do tratamento satírico, algumas vezes agressivo, e desmistificador dos comportamentos, nomeadamente aqueles ligados à política, Alencar consegue um efeito cómico[65] que, segundo Araripe Júnior, muitas vezes é "uma risada à força", e um "*humour*" que "a custo esconde o estado desagradável em que se acha o autor. Tudo se mascara, e cada personagem é uma

[62] *Op.cit.* transcrito em Raimundo de Menezes, *op.cit.*, p.347.
[63] *Op.cit.*, p.35.
[64] Raimundo de Menezes comenta que R. Magalhães Júnior comparou a caricatura de Alencar com a que saiu na *Vida Fluminense*, mostrando Pinto de Campos na tribuna, reconhecendo que, quanto ao físico, a semelhança é perfeita. (*Op.cit*, p.348.)
[65] José Murilo de Carvalho, ao analisar a política imperial do Brasil, aplica a metáfora teatral como modo de explicação histórica, à semelhança do que Hayden White tinha já proposto. Se Ferreira Vianna tinha falado de comédia ou farsa, fazendo do Imperador uma espécie de caricatura de César, Murilo de Carvalho propõe a comédia como género que mais corresponderia ao sistema imperial: "La comédie admet le conflit, elle est tissée autour de lui, mais elle permet la réconciliation finale, fût-elle partielle, des hommes entre eux et avec le contexte […]."(*Op.cit.*, p.176) Também José de Alencar vê o sistema através da comédia, por vezes mesmo através de uma sátira mais penalizadora, como estratégia de convivência crítica, mas também de tentar gerir conflitos e encontrar caminhos de transformação. Assim, antes da ideia da aplicação da metáfora teatral à política, já Alencar tinha encontrado uma via para caracterizar o estado das coisas.

caricatura, que se deforma, a mais e mais, preparando a pose para a farsa, em que só resplandece a sanha do crítico."[66]

O imerecido prestígio de condutas, crenças e valores, que se pautam pela falta de autenticidade, sofrem na escrita de Alencar uma deformação, através da caricatura e da sátira, ao destruir a unidade de caracteres que o leitor conhece de uma pessoa ou instituição por meio da sua substituição por pessoas, manifestações, problemas e sistemas mais "baixos"[67]. É o caso da própria governação, que em princípio se deve ocupar de assuntos de elevado teor de seriedade, mas que, em GM, faz irrupção na narrativa, com governador, secretário do governo, primeiro-ajudante-de-ordens, alferes de cavalaria, criados em libré de seda amarela, para se ocupar do que o malandro do Nuno andava a fazer à mistura com a Marta e com um ninho de carriça no telhado do Perereca:

> *Em verdade era grave o caso: assassinato em massa e invasão na propriedade alheia. Se um rei ou um governador se lembrasse disso para distrair-se, inventando uma guerra ou algum monopólio que dizimasse o povo na vida e na bolsa, avisaria o nosso ajudante a excelência da medida; pois qual é o fim da república senão divertir aos príncipes? Mas quando era um galopim que ousava atacar as telhas e os ninhos!…Oh!… protérvia!…(p.36)*

Que o próprio Castro Caldas preste atenção a tamanha pequenez de acontecimento, ridiculariza todo o sistema governativo. Esta ridicularização é acentuada pelo reconhecimento por parte do leitor ao longo da intriga que o governador teme a tomada de decisões e opta só raramente pela acção quando o assunto, de facto, mereceria o seu interesse. Contudo, é precisamente nesta cena que se descobre o método de agir do capitão-general de Pernambuco, mantendo-se discretamente por detrás dos seus secretários e ajudantes que comanda e manipula de forma firme como um titereiro[68]: uma maneira fácil de se desresponsabilizar dos actos da governação.

---

[66] *Op.cit. apud* Raimundo de Menezes, p. 350. Também M. Cavalcanti Proença aponta o carácter de desencanto do autor que, sob disfarce da ironia, vai até ao sarcasmo. Segundo o crítico, a diferença que o separa de Machado de Assis consiste precisamente no facto de Alencar, ao contrário do autor de *Dom Casmurro*, ao nunca se ausentar verdadeiramente dos livros, ir para além da ironia que, contida a princípio, acaba aquecida pela revolta e ressentimento, explodindo em sarcasmo. ("Introdução", *in: Senhora*, José de Alencar, Rio de Janeiro, Ediouro, p.6)

[67] V. "Cómico (lo)", *in* Demetrio Estébanez Calderón, *op.cit.*, pp.187-191.

[68] "Ao ver o intruso, a posição em que se achava, e a casta de gente que era, carregou-se-lhe o sobrolho; e por uma leve depressão do lábio superior, dir-se-ia que mordera um fio do bigode. Todavia não se alterou em geral a calma de porte; e a ligeira perturbação passou despercebida para todos, com excepção dos oficiais que ladeavam o governador. Foi então que o capitão Negreiros, justamente

A descrição da actividade política de Sebastião de Castro Caldas, construída no texto no propósito de comparação com a do Imperador, que Carlos de Enéia realiza não surpreende o leitor que, assim, desde o início se habituou à dupla face do governador: "*Ex ungula leonem*; pela trama conheço a aranha que teceu a rede. Ele deu o fio e o teu bom amigo o urdiu com a sua consumada perícia."(p.195)

Sofrem as figuras ligadas ao governo da capitania a deformação caricatural, acentuando traços físicos insólitos, destacando particulares que poderiam passar inadvertidos, quando parte da totalidade. Não é mais que uma exageração para deformar fisicamente o sujeito da política, mas também os contornos morais e sociais do grupo em que se insere. Como afirma o narrador, não "será fora de propósito esboçar aquelas figuras de ministros coloniais; até mesmo porque podem servir para o paralelo com as ilustres cariátides modernas, que aí andam em quadros de apoteoses."(p.70)

O capitão Barbosa de Lima, a "cavalo, as pernas mais compridas do que exigia a justa proporção do corpo dariam a outro postura ingrata, senão ridícula; mas o secretário com tal jeito conduzia esse trambolho, e tamanha sedução crescia em torno de si, que lhe esqueciam a prorrogação das gâmbias"(p.70) e o ajudante Negreiros de "fosca e sombria carranca", apresentava de entre a barba hirsuta um carácter animalesco (conseguido com os uso de vocabulário ligado ao porco: "grossos lábios"; "balofa carnosidade"; "couro adiposo"; "gesto suíno"; "grunhir"):

> *grossos lábios de uma boca flácida e lorpa que estava debuxando na balofa carnosidade a gula insaciável", de "pêlo híspido e couro adiposo, ressumbrava certa expressão e gesto suíno, que cegava algumas vezes até o grunhir. O tronco parecia Diógenes puro, mas lardeado de D.Quixote, e trufado com Aretino. O todo afogado em grosso unto de Tartufo, mas com rija côdea de Catão, que formava os folhos do grande pastelão de carne e osso.* (p.71)

Estava dada a receita culinária para a receita descritiva ("Se há nos traços fisionómicos uma expressão […]", p.71): a procura do traço passível de ser individuado e tratado como revelador do estado do homem, dos homens e das coisas. Mas, nem só os homens políticos entram no universo romanesco à mistura com porcos, também a própria política anda metida com mulheres e produtos da horta:

---

irritado contra o temerário que ousara cair no desagrado do poderoso governador […]." (p.36); "Afastara-se o governador e entretinha-se à parte com o prazenteiro secretário, parecendo de todo alheio à cena que ali se passava. Mas quem o observasse atento, perceberia o olhar rápido que a furto relanceava à janela do sótão […]."(p.37)

> *Era a Sra. Rufina um politicão de primeira força; basta que, não tendo de nada de bonita, antes sendo sofrivelmente feia, conseguia meter o seu gadanho na governança do marido. Assim no tráfego da sua quitanda entravam, com os coentros e repolhos da horta, uns oficiozinhos de justiça ou fazenda, e patentes das ordenanças.* (p.239)

Assim enxovalhada, ainda sofre por parte do narrador mais uma humilhação – o governador espalha pela cidade "alvissareiros"(p.262) que lhe vêm contar os mexericos da cidade (tal como o Imperador, que queria sempre saber tudo de todos e cansava o ministro José de Alencar com constantes pedidos de esclarecimento[69]). A política baseia-se em ditos, em cochichos, em informadores. E quem tudo quer governar, como diz Carlos de Enéia, acaba por desgovernar (p.165).

A política é, também, pompa e circunstância, oficiais de sala, criados de libré, boa comida, apesar de o governador ser parco nas suas refeições (o que para o Padre João da Costa prova que Castro Caldas não é bom político – "porque em sua opinião um homem que não comia bem, e não digeria melhor, não podia conduzir convenientemente a nau do Estado."p.263), e cortesias. Era democracia por fora, monarquia por dentro – "Césares modernos que se deixam vencer pelos ministros quando lhes convém enfeitar-se de suas lantejoulas democráticas […]. 'Sou seu amigo, mas lembre-se que também sou rei constitucional.'"(pp.160-1) Alencar coloca a mesma questão que Eça coloca nas suas *Farpas*.

Depara-se o leitor com um mundo distante no tempo, tão próximo na permanência das situações, que o faz rir pelas deficiências, mas que, no fundo, o alerta para as circunstâncias do presente. A sátira de Alencar, ao deformar e destruir, tem um propósito de colocar em discussão, alertar e conquistar uma postura ética para a política, ao mesmo tempo que coloca em primeiro plano a exigência de uma mudança nos comportamentos políticos que em vez de acompanharem a modernidade decalcam, perpetuamente, modelos, valores, vícios e defeitos dos séculos anteriores.

Há, no fundo, que ser presente a olhar para o futuro e não presente como cópia do passado. Convinha renovar a partir das heranças e não se limitar a ser mera herança: "Dignos filhos daqueles pais somos nós brasileiros que nascemos, uns para

[69] Uma das tarefas do ministério, que José de Alencar decidiu abolir, era o de recortar notícias dos jornais do dia para serem lidos pelo Imperador. Alencar considerou o facto fora da alçada das competências do ministério, incorrendo no desagrado de D. Pedro II.

trapaceiros e outros para cangueiros. Ainda hoje […].”(p.155) De facto, o problema está no “ainda hoje”.

GM não foca somente a situação política, parodizando também os valores que a modernidade já não comporta. Na sátira, tudo se reduz ao pequeno, tudo se redimensiona e se nivela pelo quotidiano – por isso, os grandes ideais guerreiros esvaziam-se e até as janelas deixam de fazer entrever doces Joaninhas garretianas para esconder narizes arrebitados ou, quem sabe, “uma velha encarquilhada, descobrindo-se afinal que o nosso narizinho retorcido não passava da ponta fungada do cavalete septuagenário de um respeitável par de óculos de tartaruga.”(p.21)

Através da paródia[70] velada da parte do texto de *Viagens na minha Terra* que roda à volta da janela, também o narrador fantasia à volta da janela do sótão do Perereca, rodeando-a não de rouxinóis e flora portuguesa, mas de bogarins, goivos, bagos da pimenta, juritis, aproveitando para tecer comentários sobre as mulheres. Desde logo, todavia, sabe o narrador que a janela é uma “sonsa de janelinha” e que os romantismos são de outros tempos e lugares, como se já não tivessem razão hoje na sociedade, nem na literatura. “Tudo pode ser.” – como termina o capítulo – num mundo em que a doçura de Joaninha é substituída pela “ponta retorcida do gentil narizinho”, uma “cabecinha cheia de papelotes”, “bolsos do avental cheios de gomos de cana” (p.22). O quotidiano irrompe no texto com a graça do desalinho.

Também o ímpeto guerreiro à maneira medieval, recuperado pelos românticos, não tem lugar no mundo do dia-a-dia de GM. D. Severa e o seu escudeiro Nuno, tal qual D.Quixote e Sancho Pança, desafiam Sebastião de Castro Caldas a combater. Ninguém lhes liga, por pouco não passam despercebidos. Contudo, o que é interessante é que se trata de uma mulher e de um mascate quem tenta recuperar um ideal que os verdadeiros guerreiros perderam. Este ideal não tem sentido numa sociedade dominada pela política. Só pode ser grotesco e fazer rir: “o Negreiros ao ver a cara bem sua conhecida de D. Severa, disparou às gargalhadas […]” (p.268).

[70] Como escreve Linda Hutcheon, a paródia tem uma determinação bitextual mais forte do que a citação simples e até do que a alusão, na medida em que partilha tanto o código de um texto particular a ser parodiado, como o código paródico genérico em geral. A alusão é, para a autora, diferente da paródia porque se situa no campo da correspondência e não da diferença. Todavia, ressalva a alusão irónica, mais próxima da paródia, “embora a alusão, em geral, se mantenha uma forma menos constrangida ou ‘predeterminada’” (*op.cit.*, p.61)

Da distorção dos textos historiográficos

Não se limita o narrador a deformar o mundo romanesco, aplicando também a sua lente de **distorção ao textos historiográficos** no propósito de, ao nível do discurso particular do romance histórico, demonstrar que história e sociedade padecem do burlesco, opondo-se à ideia evolutiva da história para a criação de uma sociedade sempre melhor ao reduzi-la a uma teoria que, no embate com a realidade, pode a história não passar de uma "velha encarquilhada".

Muitos tinham sido os historiadores a relatar o conflito entre Recife e Olinda, entre os quais Rocha Pita, Robert Southey, Varnhagen e Joaquim Dias Martins, a quem se deve o texto *Os Mártires Pernambucanos – Vítimas da Liberdade nas Duas Revoluções Ensaidas (1710 e 1817)*, publicado em 1853, composto de biografias dos envolvidos nos dois episódios da história do Brasil. Todavia, Alencar optou por usar como obra de consulta de base o texto de José Bernardo Fernandes da Gama, membro honorário do Instituto Histórico, *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (1844-1848), ainda que nunca o afirme expressamente.

O "cronista", autor do manuscrito encontrado com os outros estranhos objectos e que o autor revela poder ser Carlos de Enéia, seria, assim, de facto, o autor das *Memórias*, mas Alencar prefere manter quase uma espécie de atitude de menosprezo pelo historiador, patrocinado pelo Instituto Histórico, que o autor cearense não veria com bons olhos. Também Valéria De Marco alertou para a situação peculiar do uso das fontes em GM, diferente do resto da obra alencariana de inspiração historiográfica, já que para além de o autor não reconhecer a origem do relato, "tomou Fernandes Gama como exemplar perfeito para ser alvo de sua ira. O autor das *Memórias* … era membro honorário do Instituto Histórico, ganhara a Ordem de Cristo, começara a publicar sua obra no sistema de subscrições e, como ainda assim não conseguia editar os três últimos tomos, solicitara, e fora atendido, o financiamento da Assembleia de sua província. Sobre tais honrarias e procedimentos Alencar derrama fel no decorrer do romance."[71]

Há, no entanto, a considerar que Alencar não trata muito melhor Silva Lisboa, em GA, como se teve a oportunidade de verificar anteriormente, assim como nos romances indianistas critica a visão preconceituosa de alguns historiadores. Pode-se,

[71] *Op.cit.*, p.170.

então, incluir GM no conjunto de obras em que a relação historiador/romancista nem sempre é pacífica, mas existem duas diferenças substanciais a ter em atenção: o facto de não atribuir a *Memórias* o estatuto de fonte privilegiada e o uso peculiar que faz da informação obtida na obra.

Numa nota ao texto de 1873, Alencar explica a não inserção de referências às fontes pela falta de paciência e pelo facto de a atitude de desprezo da crítica se manter independentemente do cuidado com as notas. Também na polémica que mantém com Joaquim Nabuco, Alencar queixa-se de os leitores não prestarem atenção às notas, podendo considerar o afã de nomeação das obras consultadas e apensos comentários tempo perdido. De facto, do grupo de romances não-indianistas só MP apresenta notas, e apenas nos quinze primeiros capítulos. Em GM, parece não se preocupar com o aspecto mais erudito do ofício de romancista histórico e sonega ao leitor o verdadeiro nome do "cronista", tido como desconhecido, para mais envolvendo o texto, na "Advertência", numa história grotesca e pouco digna.

Na generalidade dos casos, Alencar é fiel às fontes, salvo, como se terá a oportunidade de verificar, algumas vezes em que, para criar uma imagem mais favorável do índio, modifica alguns dados, e, como um historiador, refere as dívidas da sua obra aos textos de carácter historiográfico, antropológico, etc.. Em GM, o romancista opta por uma posição diversa.

Tendo em consideração o texto de Fernandes Gama, apresentado no apêndice 1, e o relato de Alencar, apêndice 2, verifica-se que muito se inspirou Alencar no relato historiográfico. A questão mesma dos barris encontra-se também na obra do cronista no mesmo tomo, mas no livro VIII (v. apêndice 3). No entanto, como já apontou Valéria De Marco, nem o caso da ponte nem o problema dos barris têm no discurso de Gama a importância que lhes dá Alencar no conflito entre as duas cidades.

A ponte do Varadouro aparece nas *Memórias* desvinculada do episódio dos barris e a questão da represa é ligada ao governador Félix José Machado, sucessor de Sebastião de Castro Caldas que, de facto, a mandou inutilizar em1713, ao contrário de Castro Caldas, que tinha aconselhado a reconstrução da ponte em 1710. Alencar não considera este contributo de Castro Caldas, responsabilizando o poder da metrópole e dando realce à epidemia pela sua inclusão no relato, sublinhando a sua importância pela enumeração e relato das análises dos especialistas.

O mesmo tipo de alargamento sofre a questão do direito à pesca do marisco, concedendo ao episódio o capítulo XIII, "No qual se desembrulha o emaranhado e

profundíssimo caso do marisco". Os textos historiográficos referem-se apenas ao facto de os habitantes de Recife terem pescado marisco para comer durante os meses do cerco da cidade, mas Alencar, mais uma vez, destacando-a reduz o conflito a esta questão. Também em relação ao episódio do atentado sofrido pelo governador, Alencar parece ater-se no início com fidelidade ao texto de referência, para, no entanto, criar sujeitos para a acção e pormenores que não aparecem no texto. Mandantes (D. Rufina e companheiras), atirador (o Tunda-Cumbe) e o composto das balas (mero sal) são inclusões da responsabilidade do autor.

O romancista procede, assim, por condensações, inclusões e alargamentos (o que é secundário, para Gama, sofre um processo de alargamento, iluminando, desenvolvendo detalhes e episódios menos importantes, sendo o que é principal produto de uma condensação de intentos diminuidores, reduzindo o destaque dado pelo cronista a determinados pontos a meras referências) que rompem com a relação de fidelidade hierárquica com o texto de referência e que distorcem o relato historiográfico. O artifício da inclusão cria, igualmente, conexões e nexos causais inexistentes no texto usado e a exclusão de informações origina a realização de uma nova lógica no decorrer dos eventos. Lógica que Alencar quer fazer parecer ilógica.

De facto, o romancista opta por procedimentos narrativos que têm em vista criar a ideia de uma incompetência generalizada, enredada nas malhas da indecisão e de uma estrutura em que governantes, conselheiros e especialistas em nada contribuem para a boa administração da capitania. Para além disso, a inclusão de pormenores como as balas de sal no atentado contra Sebastião de Castro Caldas, em conjunto com o envolvimento das mulheres no conflito, serve para diminuir a importância do conflito, reduzindo-a a dimensões quase grotescas.

Ao substituir, desta forma, as verdadeiras causas e motivantes por outros que se poderiam considerar menos dignos, Alencar envia uma mensagem clara ao leitor que reconhece, nas palavras de Valéria De Marco, "na manobra da narração a estratégia implementada […] para tudo reduzir. […] Artes romanescas de Alencar que podem fazer a guerra dos mascastes mudar-se em um conflito soez entre um sofá e um estrado decidido por cochichos e cochilos, tão eficientes que podem levar os lados em disputa a tramarem o mesmo atentado."[72] São mesquinhas as causas e os motivos,

[72] *Op.cit.*, p.199. Valéria De Marco baseia-se em parte neste "tudo reduzir" de Alencar para, através da análise de um percurso que se inicia em G, passa por MP e termina em GM, considerar que o romance histórico alencariano reflecte uma perda das ilusões e que Alencar concebe a "História como processo

como são grotescas as acções e as consequências – a guerra dos mascates é reduzida a questões de barris e marisco, mulheres a querer agir como políticos e soldados, tiros de sal e governadores incapazes.

Neste mundo, não há lugares para actos heróicos individuais ou colectivos, apesar de Vidal Rabelo se envolver num verdadeiro episódio de capa e espada para reaver a mulher – único acto verdadeiramente heróico da também única personagem, aparte Carlos de Enéia, que detém qualidades reconhecidas pelo narrador. No entanto, o seu é um acto heróico que não tem por fim a pátria, um grande ideal, a defesa da terra, mas brota da emocionalidade e afectividade (e o amor, em GM, nunca é posto em causa, salvando-se entre o grotesco da existência).

Da elevação heróica de MP[73] e dos romances indianistas, da expressão dos valores absolutos, da nítida dicotomia entre bem e mal, GM, pela sua falta de fiel submissão aos textos historiográficos, pela sua manipulação e deformação, conduz, em conjunto com a paródia do discurso historiográfico e com a sátira, a história para a pequenez, o cómico e uma perda da distinção entre bons e maus, a maior parte deles envolvidos numa estratégia de sobrevivência, num mundo em que acomodar-se à situação é a única forma de manter a própria posição. Nem sempre, no entanto, esta estratégia compensa, como demonstra o percurso de Sebastião de Castro Caldas, cujo regresso forçado à Bahia, destituído do governo, vítima do sistema que ajudou a alimentar, o narrador acompanha no final de GM.

É, aliás, o *explicit*[74], em ligação contrastiva com o *incipit* despreocupado, que permite encontrar a verdadeira dimensão da obra. O romance termina com o

---

contínuo de decadência" (*op.cit.*, p.228). A propósito de GM, chega mesmo a considerar que tudo "minguou e nada mais resta como semente para um eventual movimento de construção. A desilusão puxa seu olhar até o chão […]." (*ibidem*, p.231) Não crer numa história pautada por um constante caminho de progresso não é o mesmo, todavia, que ter do processo histórico uma visão de decadência, muito menos tratando-se do processo histórico brasileiro.

[73] Araripe Júnior verifica a nítida cisão entre MP e GM pelo uso da sátira e da parodização de figuras do presente – "a tarântula das alusões sufoca inteiramente aquele sentimento das belezas coloniais, que resplende nas páginas encantadas de MP."*Op.cit.*

[74] Daniel Couégnas aponta, precisamente, para a importância da análise do explicit no romance histórico (cuja especificidade já tinha também sido assinalada por Claudie Bernard – "À moins d'être lu comme pure fiction, un roman historique ne se termine pas comme n'importe quel roman: quand les héros meurent, et le récit, l'Histoire continue." *Le Chouan Romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, PUF, 1989, p.198) para a compreensão das escolhas dos autores e das soluções pessoais "par lesquelles ils prennent en compte les contraintes de l'Histoire. On verra aussi à quel point les modulations intimes, culturelles et esthétiques pèsent dans cette étape de 'finition' de l'oeuvre' où le rideau va tomber sur les contradictions et les formes de conciliation de l'Histoire et de la fiction." O explicit dá, assim, conta de modulações estéticas, culturais e da própria fundamentação da obra. ("*Ivanhoe* e *Les Chouans*: Lecture des dénouements de deux romans historiques", *in: Le Roman Historique*, *op.cit.*, p.156.

reconhecimento por parte do governador de Carlos de Enéia, único estranho ao governo que se tinha vindo despedir. A narrativa fecha com um facto histórico – a partida de Sebastião de Castro Caldas – reclamando o romance para a esfera da História. Essencialmente, o último parágrafo inscreve GM, pela importância atribuída à relação afectiva entre os dois homens, numa determinada ideologia da história, feita de indivíduos e escolhas individuais, mas também de estruturas que, por vezes, não deixam os homens livres para fazer essas escolhas. Revela-se, igualmente, o envolvimento emotivo do próprio autor, para quem a história do passado espelha uma situação política do presente que o vê participante activo e observador analítico-crítico.

Carlos de Enéia parece assumir a posição do romancista-intelectual que alerta para o caminho das coisas, que compreende o estado da governação de forma nítida, que não é ouvido, mas que, no momento em que se prova que tem razão, compreende os mecanismos da adversidade.

> *Sebastião de Castro Caldas reconheceu Carlos de Enéia, seu antigo secretário, e compreendeu que o trazia ali o desejo de render a homenagem de seu respeito à adversidade, já que não lhe era dado conjurá-la.* (p.311)

José de Alencar que vê partir o Imperador, consciente agora dos efeitos da desgovernação[75]? Reclama, assim, para o romancista a posição do secretário, talvez, como insinua, o verdadeiro autor da crónica, que quis fazer reflectir o leitor, através do relato do passado, sobre coisas muito sérias, apesar do ar inocente e cómico do romance. Já, de facto, tinha respondido o narrador a esta questão anteriormente:

> *Demais, tenho para mim que no alfarrábio donde se vai extraindo esta crónica anda metida muita alegoria, com que o letrado Carlos de Enéia, seu apócrifo autor, quis significar certos enredos do governo por contos de amor, figurando talvez interessado na sorte das damas quem somente se movia pela vaidade das honras e ambição do mando.(p.185)*

Começa, de facto, a obra com o enredo amoroso, mas, como vinha a fazer sentir o narrador, esse é só um propósito para desenvolver uma outra faceta – aquela

[75] Mário de Alencar adopta esta posição face ao *explicit* de GM: " […] o próprio autor, na figura de Carlos de Enéia, cujo nome é um anagrama de José de Alencar. Os trechos escolhidos apontam particularmente à antinomia do caráter dos últimos e ao procedimento que teria Alencar, se vivesse até assistir ao exílio de D. Pedro II, ocorrido tal qual fôra contado o de Castro Caldas, e consequente ao seu feitio caprichoso e frouxo, predisposto a agradar a uns e outros, e de uns e outros, salvo alguns amigos, abandonado no seu infortúnio."

com a qual termina: a derrota da acção governativa, o início da guerra e a clarividência do literato que tenta prevenir repetições de erros e futuras consequências negativas.

Brasil – mescla de culturas e de raças

Nos romances de Alencar, misturam-se as raças como se misturam os sabores da cozinha, a decoração, a arquitectura, o vestuário, num espelho reflector que capta o colorido e o diverso da sociedade e cultura brasileiras.

É no detalhe de cor local, ou, como propõe Isabelle Durand-Le Guern, de cor temporal[76], que o autor encontra um veículo privilegiado para a construção da ideia de um Brasil como conjunção de variados elementos que não se eliminam, mas que se sobrepõem e se conjugam na formação de novas realidades, novos prismas e figuras. Alencar vê a nação brasileira – povo e cultura – como a efervescência em progresso e é essa efervescência que o fascina: variedade de gentes e culturas, entendidas estas como sujeito de tradições dinâmicas, que formam uma nova gente e uma nova cultura pautada por uma essencial afirmação da diferença, mas também pela abertura, permeabilidade e capacidade de mudança, que é, também, espírito de adaptação.

Através do romance histórico, de MP a GM, o autor substitui o contar compacto unitário, fundado numa estrutura limitada ao essencial e caracterizada pelo lírico, por um contar que integra digressões, dilatações e descrições no sentido de apresentar um amplo cenário histórico-social, onde vivem personagens de psicologias diversas e elementos variados[77].

Esta vistosa perspectiva histórica e social, acentuada de forma particular em MP, onde a lente do escritor capta vários planos e ambientes históricos, sociais e humanos, serve não só propósitos retratistas e expositivos, mas empenha o autor, em várias situações, numa atitude explicativa e analítica de procura de causas determinantes e/ou concomitantes da criação do mundo descrito e narrado. Assume, assim, o romancista não só o dever do historiador mas também, e de forma determinante, o de cronista oficial da cidade e do seu mundo, por isso, nos seus

[76] Cf. "Le Moyen âge dans le roman historique romantique", *in: Le Roman Historique*, p.83.
[77] Também Manzoni e Balzac aspiram a compor uma espécie de fresco para representar a humanidade. V. a propósito da concepção manzoniana do romance como espelho da "civiltà intera" *Mitografia del Personaggio*, Salvatore Battaglia, Napoli, Liguori Editore, 1991, pp.296-306.

romances, dá espaço privilegiado à sociedade entendida no seu todo. Vê tudo, sabe tudo, dos acontecimentos históricos aos segredos privados das famílias e dos homens. Como escreve Salvatore Battaglia a propósito da literatura oitocentista, "il mondo e la storia sono le nuove miniere dello scrittore."[78]

Por isso, como em Manzoni, que se pode definir como um romancista histórico-social, e como nos casos, mais tarde, de Eugène Sue, Vítor Hugo e Balzac, o romance histórico abarca em Alencar mundos plurímes e heterogéneos desde os torneios às festas, dos mosteiros às tavernas, da cidade à selva, da aristocracia aos mais desfavorecidos, dos brancos aos índios, dos portugueses aos holandeses, das nobres damas às sensuais mulatinhas, dos cristãos aos judeus, num amplo caleidoscópio do Brasil. É uma espécie de praça nacional, espelho dos leitores que reflecte historicamente passado, presente e futuro. E se Balzac aspirava captar a infinita multiplicidade do humano, Alencar parecia querer abarcar a extrema variedade do mundo americano na sua faceta humana, social, histórica mas também, como hoje se diria, antropológica, cultural, natural e biológica, no sentido de criar uma espécie de epopeia nacional, celebrando como um rapsodo a epopeia das gentes, do seu longo fazer-se individual e único[79].

Neste universo romanesco o detalhe e a construção das personagens revelam-se de importância fundamental, já que é através deles que se conta a História e se reconstitui o mundo. É por isso que Alencar se demora por vezes a descrever roupa, pormenores arquitecturais, comidas, elementos de decoração, que, pela sua diversidade de proveniências, formas e sabores revelam, manifestam e afirmam a variedade brasileira. O detalhe serve, assim, precisamente, os propósitos de "revelar" e "manifestar", verbos pelos quais se rege a sintaxe descritiva do autor[80].

---

[78] *Op.cit.*, p.328.

[79] Balzac considerava precisamente o romance como fazendo parte da esfera da épica, porque era a única forma literária a poder juntar drama, diálogo, retrato, paisagem, descrição, maravilhoso e verdadeiro.

[80] A propósito da descrição Roland Barthes escreve precisamente: "Les 'descriptions' du roman sont nécessaires et par la même ingrates; ce sont des 'services' ou mieux encore des servitudes; l'anedocte oblige l'auteur à livrer des informations sur les lieux et les personnages; communicant un statut, ce sont des sortes d'arrêts […]. […] Dans une description romanesque, si elle n'est pas trop mauvaise, l'histoire pénètre de loin tous les détails, les faisant concourir à un sens général (la pauvreté d'une demeure, l'austérité d'un personnage); le désir rend de même ici la description 'profonde' ou, si l'on préfère, *aliénée*; le désir devient *ratio*, *logos* […]." ("F.B.", *in: Oeuvres Complètes*, Tome I, *op.cit.*, pp.1440-1441)

Veja-se, a título de exemplo, a mesa da ceia na casa de João Cavalcanti[81]: "Estendida sobre o charão uma colcha de damasco de seda franjada, pois o capitão-mor não admitia, como já era uso, comer sobre roupas de linho ou algodão, cobriu-se a mesa da fina louça de porcelana, com ramagens verdes e tarjas douradas. No serviço, "todo ele de prata lavrada, com o brasão da casa"[82] é servida a lauta ceia. Era composta a parte "suculenta da refeição", verdadeira "armação do edifício culinário", pelos assados de vitela, peixes e aves, peças de caças "do monte e volataria", "caravonadas de carneiro e galinhas", "chacinas de porco" e por uma "grande torta de mariscos", indiciando a importância e a formalidade da ocasião os assados e a riqueza e variedade das carnes e peixes, coroada pelos mariscos.

Para "debicar-se nos intervalos" e preparar o estômago "para novo assalto", apresentam-se "outras gulosinas naquele tempo inventadas pela arte cibária para regalo dos glutões": morcelas de Arouca, enchovas, pastelinhos de cabidela, caril, azeitonas e alcaparras.

Depois de descrever este verdadeiro banquete de "iguarias da cozinha portuguesa", onde se nota a influência oriental no caril, o narrador passa a descrever "os novos quitutes brasileiros, primícias da nacionalidade que já despontava nesse tão importante mister da vida, como em tudo o mais.":

> *Viam-se ali os covilhetes de paçoca e inhames, as muquecas enfolhadas, os bolos de cará, acepipes ensinados pelos Índios, sem falar das corbelhas de filigrana de prata cheias das mais saborosas frutas do país, ananases, pinhas, mangas e bananas.*
>
> *Também a par dos bons vinhos das Canárias e do Reino, figurava o mosto do genipapo e a garapa; assim como não se desmerecia entre os pães de várias formas e receitas, quais o mimoso, o sovado e o comum, a nossa farinha-*

---

[81] O interesse pela descrição de particularidades gastronómicas, pratos e vinhos, mesas postas e elementos constituintes de menus entra na literatura a par com a obra de Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826) *La Physiologie du Gout* (1825) que, ao defender que o homem é aquilo que come, podendo, consequentemente, conhecê-lo através dos seus pratos preferidos, estava a fundar o que se designa hoje por "gastronomia política". Para o autor, cada terra e região têm um carácter próprio espelhado nas suas escolhas gastronómicas, influindo, para além disso, estas escolhas no destino das nações, já que a personalidade de cada nação depende da forma como se alimenta. Baudelaire, um dos seus atentos leitores, e autor de *Fanfarlô*, texto no qual se destacam várias referências e descrições gastronómicas, contesta na obra a pouca importância atribuída ao vinho, recusando-lhe, assim, o estatuto de obra prima que adquiriu desde o momento da sua publicação. Apesar desta falta, o livro de Brillat-Savarin teve o mérito de sensibilizar os escritores para a validade da interpretação dos homens e dos povos pela comida, num século em que sabores, cheiros e variedades regionais e nacionais invadem as páginas dos livros. Não se pode saber se Alencar teria lido *La Physiologie du Gout* ou *Fanfarlô*, mas o autor dá em GM espaço fundamental à comida, tanto como espelho da personalidade dos Cavalcanti quanto como manifestação das características do povo brasileiro, inserindo-se na visão da "gastronomia política".

[82] Todas as citações pertencem às páginas 113-114.

d'água, e as alvas tapiocas, em lindas cestas de palha matizada, trabalho dos caboclos.(GM, pp.113-114)

A mesa posta é símbolo da simbiose das comidas, bebidas e decoração portuguesas com as brasileiras. Esta cria uma cozinha particular, cruzamento de sabores, cheiros, cores das "iguarias" portuguesas com os "novos quitutes" brasileiros. De natureza enumerativa, a descrição, a partir do quarto parágrafo, estrutura-se com base na diferença do que é "nosso", as frutas, as receitas, os ingredientes, a apresentação das comidas, como afirmação das "primícias da nacionalidade" e de valorização da entrada de elementos indígenas, próprios da terra, na cultura do Brasil[83]. Há, todavia, a considerar que a parte mais formal da refeição, os assados, ainda se ligam à herança portuguesa.

As sobremesas, que o narrador descreve num momento posterior, apresentadas em tigelas de cristal e numa pirâmide de prata lavrada, apresentam também confecções brasileiras na mesma mesa das trouxas-de-ovos e das queijadas: as castanhas de caju, a cocada, as geleias de araçá e pitanga.

Se em MP, Vaz Caminha se deliciava com a comida portuguesa, mas já sucumbira também ao que o Brasil oferecia, como as bananas fritas, em GM, Alencar apresenta um mundo em que os elementos se fundem de forma pacífica na imaginação e criação de novas formas de comer e estar: os indícios das "primícias" da nova nacionalidade.

O elenco de características culinárias serve, assim, ao autor para ir reconstruindo uma época histórica pautada pelo contacto entre povos, porque a História e a história estão escritas nas coisas e nas gentes. Por isso, como na descrição da reunião em casa de Simão Ribas, ambiciona construir uma verdadeira "galeria reinícola" à mistura com "os tipos da terra" fazendo partilhar do mesmo espaço várias personagens de proveniências diversas (o "casquilho alfacinha", o "folgazão" minhoto, o "arrevesado galego", o sertanejo e o matuto) como na mesa faz figurar as várias comidas.

A descrição da sala de João Cavalcanti, mistura de objectos de diferentes paragens, dita "casa do sofá", faz também corpo com a história, na medida em que

[83] É interessante verificar que, à distância de mais de um século, Jorge Amado, em entrevista concedida ao canal de televisão italiano Rai Uno nos anos noventa, e retransmitida no dia do seu falecimento, considere a importância da cozinha brasileira como representativa da mistura de sangues e elementos culturais. A mescla dos sabores seria, assim, simbolicamente, o símbolo da mestiçagem do povo.

mantém com a acção e a personagem uma relação de tipo metonímico[84]: cada detalhe apresenta dentro de si uma história, é o efeito de uma determinada causa. Além disso, as partes reenviam ao todo, como o todo às partes.

> *Ocupava dois terços da frente a peça principal, a casa do sofá, larga sala em quadro, com as paredes revestidas no terço inferior de almofadas de brasilete e o resto de colgaduras de pano de rás.*
>
> *De meia volta em abóbada, era o tecto pintado a fresco, com tarjas douradas que cercavam os vários painéis ovais dispostos em simetria pela precinta e representando episódios guerreiros da descoberta de Olinda, ou frutos e aves de Pernambuco. (GM, p. 106)*

Dos quatro ângulos da sala desciam, até ao meio da parede, "troféus com lambéis volantes, em cuja apiciadura ressaltavam suspensos à cornija quatro escudos em metal com os brasões de aliança que D. João tinha o direito de trazer e eram os dos Barros, Sousas e Bezerras." A mobília era de pau-brasil e jacarandá preto, trabalhada, e apresentando nas cadeiras o escudo de armas do capitão-mor esculpido. Escudo que se repetia na face exterior de um cúpula suspensa, formada por "uma esparavel de brocado azul, que se elevava" presa por um "florão de bronze", numa redundância que demonstrava o orgulho na ascendência familiar dos Cavalcanti. A riqueza dos tecidos – veludo e brocado – aliava-se às cores da nobreza – o escarlate e o azul – aos materiais – o couro, as madeiras ricas, a prata – e à decoração – as madeiras são talhadas e esculpidas, o couro da camilha é "rendado de arabescos e flores". Do conjunto destaca-se "um bufete coberto por cima de charão da Índia com embutidos ou marchetarias, e fechado dos três lados de fora por bambolins de couro de Moscóvia com iluminação de prata. À volta do bufete, algumas cadeiras e tamboretes rasos ofereciam assentos aos poucos admitidos nesse lugar de honra."

Se tudo fala da personagem e da classe a que pertencia de forma explícita e implícita, a relação dos elementos descritivos da sala com a caracterização da personagem e da situação histórica não raras vezes é esclarecida pela intervenção explicativa do narrador, como no caso do sofá.

---

[84] Segundo Renée Wellek, a descrição pode ser considerada como experiência metonímica ou metafórica de uma personagem. (Wellek e Warren, *La Théorie Littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p.309) Philippe Hamon afirma que certo número de marcas, de procedimentos estilísticos podem tornar-se um *leitmotiv* retórico que favorece a "circulação" e coesão semântica entre espaço e habitante, entre humano e não-humano. ("Qu'est-ce qu'une description?", *in: Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°12, Ano III, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.484)

> *Não era qualquer sofá o da casa do capitão-mor, nem se parecia em nada com o móvel tão conhecido e corriqueiro […].*
>
> *Naquele tempo esse requinte de luxo oriental, que os portugueses trouxeram de seu comércio das Índias, poucos se animavam a gozá-lo e não tanto pelo custo das alfaias, como pela espécie de pompa real, que tal uso comunicava ao aposento. Nas colónias, porém, nunca as pragmáticas foram tomadas a sério; os ricos moradores ou fidalgos das capitanias zombavam dos ciúmes da majestade e de suas leis sumptuárias.* (GM, pp.106-107)

Trata-se esta descrição de uma reconstituição histórica da casa de um nobre de séculos passados, caracterizando-se, assim, por uma dimensão temporal, mas também da construção indiciária e, por vezes, explicativa, da personagem, do seu modo de vida. Poder-se-á, contudo, alargar a descrição aos nobres de Olinda, ou do Brasil que viviam no luxo e na ostensiva manifestação da sua riqueza, no orgulho de pertença às grandes famílias portuguesas e europeias, adoptando comportamentos que se aproximavam aos das relações entre os nobres e os seus vassalos. A par da ostentação da prestigiosa ascendência portuguesa, nos troféus, nos escudos, brasões e armas de prata, que o narrador descreve minuciosamente, fazendo corresponder a importância do elenco de pormenores ao relevo que esses particulares distintivos da aristocracia tinham no mundo recriado, salienta a enraizamento da nobreza na própria região.

Enraizamento que passa pelos feitos guerreiros perpetrados na nova terra, exemplos, nas palavras do licenciado José de Holanda, de "uma constância e heroísmo que não têm inveja aos mais decantados das antigas eras" (p.117), e pela sua profunda ligação à terra – por isso, o narrador, no tecto pintado, apresenta ao leitor, no meio de tarjas douradas, "episódios guerreiros da descoberta de Olinda" e "frutos e aves de Pernambuco". São estes elementos decorativos, a par da madeira (jacarandá e pau-brasil) e do uso que se faz dos móveis, que marcam a clara e inevitável diferença com uma casa nobre em Portugal. De facto, tudo se mistura: o requinte oriental, que os portugueses introduziram por via dos contactos comerciais com as Índias, os brocados e veludos europeus e as madeiras e elementos de decoração inspirados pela história e natureza brasileira.

Nesse espaço, habitam homens que são o fruto desse confluir de mundos e tradições, como João Cavalcanti, que se comporta como um aristocrata ciente da sua linhagem portuguesa e europeia[85], mas que se reconhece diverso, um *mazombo*, termo

[85] Gilberto Freyre aponta para o facto de existir no século XIX uma classe formada por grandes plantadores latifundiários, descendentes de prestigiosas famílias portuguesas, cujo poder de tipo patriarcal era quase feudal e não restrito pelas leis civis. "From Recife to the river Una there were, by 1855, some three hundred large sugar-plantations. The owners of those estates lived in a sort of

que, segundo o narrador, no início, ligar-se-ia ao facto de os mercadores considerarem os nobres cabecilhas de negros, mas teria sido logo adoptado pelos pernambucanos, especialmente pelos de cor, como insigne e distinto. Como a percepção do autor define a casa do capitão-mor, com os objectos que aí se encontram, como portadores de uma inequívoca relação de sentido com o sujeito, não causa espanto ao leitor que à conjunção de elementos diversos na decoração da casa do capitão-mor se siga a descrição da personagem como, também ela, mistura de elementos rácicos e culturais:

> *[…] achava-se recostado na camilha, com o corpo derreado sobre a almofada de couro, um velho de sessenta anos, alto, magro, de feições descarnadas, olhos vivos e cintilantes, cabelos grisalhos, e tez acobreada que denunciavam o sangue americano.(GM, p.110)*

Para além disso, também a posição em que é surpreendido a receber os convidados não causa admiração no leitor. Os ares de grande senhor, quase majestáticos, o fausto da circunstância, explica o autor, integram-se na "falta de pragmática" das colónias, na específica maneira de ser que a sua particular história criou[86].

Alencar detém-se igualmente na descrição dos trajes para distinguir profissão, estatuto social, maneiras de ser e de agir, fiel ao "uso do tempo e de sua condição"(GM, p.26). Há momentos em que se serve de uma descrição de tipo enumerativo para criar a ideia de sobreposição de elementos de diversas proveniências, como no caso das roupas que as personagens em MP apresentam na cena de abertura, que corresponde ao início dos festejos pela chegada do novo

---

baronial style […]. With them the aristocratic manner and manners went back for generations. They were descended from some of the best blood of Portugal and it was through their ancestors that the vague thing we call culture first reached Portuguese America." (*Social Life in Brazil in the Middle of the Nineteenth Century*, reprinted from *The Hispanic American Historical Review*, vol.V, n° 4, Nov., 1992, p.602.) Também Sérgio Buarque de Holanda aponta para a fixação de uma população cosmopolita, urbana no Recife, estimulando "a divisão clássica entre o engenho e a cidade, entre o senhor rural e o mascate, divisão que encheria, mais tarde, quase toda a história pernambucana."(*ibidem*, p.63) É precisamente esta classe que Alencar retrata em João Cavalcanti e na sua família. O presente explica o passado, espelhando, assim, a continuidade histórica. Como afirma Pedro Dantas, muitas vezes em Alencar, as personagens "qualquer que seja a época em que se situam, todas elas trazem a marca iniludível do século XIX brasileiro." (*Op.cit.*, p.79.)

[86] Já em MP Alencar fazia referência, apoiado numa citação de Gabriel Soares, à riqueza e pomposidade dos colonos: "A Bahia não passava então de uma pequena cidade habitada por cêrca de mil e quinhentas almas; mas seus vizinhos eram abastados e gostavam do luxo; havia muitos colonos ricos de fazendas de raiz, peças de prata e ouro, jaezes de cavalos e alfaias de casa; alguns tinham o melhor de cinco mil cruzados de renda, e diz Gabriel Soares, 'tratavam suas pessoas mui honradamente com muitos cavalos, criados e escravos'. […] o gênio natural da população inclinada ao fausto e prodigalidade alimentavam na Bahia e Pernambuco um luxo superior ao de Lisboa, e entretinham o gôsto pelas festas e divertimentos."(MP, pp.31-32)

governador. As velhas beatas vestem “longas mantilhas de rebuço”(p.32), o que as faz parecer “trouxas negras ou pardas de sêda e burel, que nem longes tinham de vulto humano”; os meninos de coro apresentam-se em “sacos de lã vermelha”; Cristóvão veste “gibão de gorgorão cor de pérola guarnecido na orla por delgado fio de ouro”(p.33), “calção de veludo turqui”, “boné de veludo azul”(p.34), “meia-côr de pinhão” numa profusão de cores e bordados como se usava “naquele tempo”; dois negros vestem “à mourisca, com aljubas de lã escarlate”; Inês apresenta-se com o traje das andaluzas, “vasquina de sêda azul […] e véu bastante longo”(p.37); D. Fernando de Ataíde tem “gibão e as calças de tufos […] golpeados sobre veludo prêto”(p.39) e uma capa negra com as armas de Portugal bordadas.

Um caleidoscópio de cores, gentes e vestimentas que representam não só as diferenças sociais (a lã e o burel contrasta com o veludo, os fios de ouro e a seda colorida), mas também as proveniências diversas de descendentes de portugueses e espanhóis, num romance onde se incluem índios, negros, mestiços, judeus, nobres portugueses e castelhanos, jesuítas e padres de outras ordens, soldados, holandeses, gente do povo, um taberneiro e um cortador de reses, beatas, um mestre-capela, criadas, escravas, um capitão-do-mato, uma bruxa à mistura com banda de música e personagens históricas como Cervantes. Neste afã de retratar o novo mundo, pleno de gentes diferentes e culturas diversas, Alencar aproxima-se de Manuel António de Almeida que, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, capta o ritmo do viver do Brasil, escolhendo personagens típicas, retratando um mundo que se transforma entre a saudade do português, as modinhas brasileiras, as baianas e os feiticeiros africanos.

Em Alencar, como anteriormente em *Memórias*, em que o herói, figura do herói-malandro, herdeiro dos heróis picarescos, de Lazarillo de Tormes a Moll Flandres, de Daniel Defoe, com as suas aventuras infantis e juvenis, dá a conhecer o Rio de Janeiro do “tempo do rei” – os seus costumes, as personagens e os grupos étnicos que povoavam a cidade, o ambiente político, religioso e social que se vivia – apresenta-se a vontade de fidelidade ao real histórico no retrato do quotidiano dos homens, das ninharias do decorrer normal da vida.

Na obra de Manuel António de Almeida, as festas dos ciganos, o fado que se toca e se dança em casa dos amigos e familiares, as procissões que abrem com a ala das baianas, os sermões e as beatas, personagens tão queridas ao autor, quanto a Alencar, o mestre de escola e o mestre de reza, são parte de um visão caleidoscópica do momento histórico que permite compreender e reconhecer o Brasil

contemporâneo[87]. É uma sociedade que espelha a heterogeneidade rácica brasileira – portugueses recém-chegados de origens diversas (Lisboa, zona saloia de Colares, ilha Terceira, Porto, etc.), descendentes de colonos, ciganos, mulatos, italianos, escravos africanos – e a heterogeneidade cultural, mas não o hibridismo que supõe perda das características originais.

Também em Alencar os elementos culturais se sobrepõem numa convivência pacífica, mas podem, por vezes, sofrer substituição, como no caso da ornamentação das casas em GA onde os moldes e desenhos provenientes de Lisboa dão lugar a "festões de flores graciosas, e trechos de boscagens que pareciam copiados das florestas da Carioca e Tijuca." (GA, p.57)[88] Descrever é, assim, explicitar sentidos, instaurando uma forma de comunicação com o leitor pela qual se dá a conhecer personagens, situações integradas na cor temporal do momento histórico em que situa a acção.

Se as culturas se conjugam e entram em tensão nos objectos e na sua produção, também nos homens a exposição a diferentes *input* criam uma nova forma de estar e de relacionar-se com o mundo e consigo próprios. É precisamente o caso de Cecília em G de quem o autor opta por descrever o espaço íntimo do quarto e dos objectos que o povoam, antes mesmo de apresentar a personagem. O quarto, espaço íntimo, mantém uma relação metonímica esclarecedora com a menina – a casa, "topografia do ser íntimo"[89], como sugere Bachelard, pelo habitante, representando,

---

[87] Nas palavras de Alfredo Bosi, "As *Memórias* nos dão […] um corte sincrónico da vida familiar brasileira nos meios urbanos em uma fase em que já se esboçava uma estrutura não mais puramente colonial, mas ainda longe do quadro industrial-burguês." *Op.cit.*, p.148.

[88] Os séculos XVII e XVIII no Brasil, do ponto de vista arquitectónico e da decoração dos espaços interiores, podem ser considerados, segundo Sergio Bonamico e Carlos A. Cacciavillani, séculos de experimentação e de variedade de soluções arquitectónicas. Os pintores Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1665), ambos convidados pelo príncipe de Nassau, começam a pintar as paisagens brasileiras e cenas da vida no território, os indígenas e naturezas mortas com flores e frutas locais, mas as construções civis na maior parte do Brasil mantêm-se no século XVII fiéis à cultura e tradição portuguesa fundida com elementos indígenas. A maior parte das casas é realizada com taipa e as mais ricas com pedra, a espelhar não só a tradição portuguesa, mas também a das colónias portuguesas do oriente, com varandas, balcões, pórticos e rica decoração feita em pedra-sabão. Os balaustres eram em ferro batido e entalhava-se a madeira seguindo a tradição árabe ("musharabie") filtrada por modelos ibéricos, apresentando as casas ricas, para além disso, janelas com vitragens e, por vezes, telhas de inspiração oriental. A decoração dos espaços interiores obedecia ao estilo do barroco italiano, entendido segundo os moldes portugueses e espanhóis. No entanto, como apontam os autores, longe da Europa muitos elementos surgem a partir da improvisação, abrindo caminho a um carácter próprio que, no século posterior, a partir até de um sentimento de consciência da diferença, e até de vontade de concorrência, em relação aos portugueses e aos europeus, propõe novas formas artísticas diversas das dos europeus. (*Op.cit.*, p.18; pp.85-93.)

[89] *A Poética do Espaço*, trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado, s.d, p.18. Segundo Bachelard, a casa tece "a tela forte da intimidade": "Toda grande

indirectamente, a personagem feminina principal. A minúcia descritiva, que indica a importância da própria personagem num texto que se pauta pela exiguidade e escassez de passos descritivos referentes ao mundo de Cecília ou Isabel, talvez influência da herança clássica que reservava à descrição um papel secundário, sublinha a construção de um universo feito de dois mundos diversos, o dos portugueses e o da selva.

A descrição do quarto é organizada com base na diversidade, mutabilidade e comunhão dos seus elementos constitutivos – na alcova, os brocatéis de seda confundem-se com as penas das aves; o leito repousa sob um tapete de peles de animais selvagens; uma guitarra espanhola sobre a cómoda ao lado de uma colecção de minerais; uma garça-real empalhada segura a cortina de tafetá azul. Os elementos da civilização europeia entram em simbiose com os objectos da selva brasileira criando uma ambiência particular que, se pode parecer caótica, está subordinada à lógica da combinação de influências sofridas por Cecília.

Os dois mundos que a habitam espelham-se na "confusão" do quarto, onde se respira "o suave aroma de benjoim, que se tinha impregnado nos objectos com o seu perfume habitual" (p.32). Considerando a modicidade da descrição, o cuidado que o narrador presta a um dos objectos presentes, numa particularização que o reveste de importante carga semântica, é relevante. Trata-se do "traste que à primeira vista não se podia definir" (p.32). O sofá, cuja descrição é impossível de ser realizada em termos precisos, produto da civilização, transforma-se com os materiais usados e os materiais acomodam-se a uma nova função: novo tipo de objectos, nova gente, que, como afirma o narrador, "à primeira vista não se podia definir".

A selecção, autonomização e o devido investimento de que é objecto transformam-no num símbolo que mantém com Cecília uma relação de sentido determinante – este objecto nasce no coração do deserto brasileiro como um novo espécimen, fruto da mutabilidade sofrida pelos objectos e pessoas que agora habitam a nova terra. O "traste" mantém com Cecília uma relação metonímica, implícita, não exigindo explicações redundantes, já que apresenta, de forma expressiva, a menina como, também ela, mistura de culturas.

---

imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é 'um estado de alma'. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade." (*Ibidem*, p.65)

O vocabulário do campo da ciência da fisiognomia de que o narrador faz uso (como "anunciava", "demonstrava")[90] evidencia essa relação, procurando o narrador a essência da personagem nos mínimos detalhes. A personagem, neste momento da acção, ainda não tinha reconhecido o influxo preponderante da paisagem brasileira, com os valores a ela inerentes, na sua personalidade, atingindo somente a consciência da pertença ao novo mundo no final de um longo caminho. A sua mudança vai sendo preparada habilmente pelo narrador que através da percepção da personagem dos objectos e paisagem que a rodeiam cria o caminho para o lógico desenrolar final.

Sensivelmente a meio do romance, no quarto, Cecília, sujeito do "olhar", observa os objectos em torno de si. A descrição que faz rege-se por uma ordem e escolha subjectiva, seleccionando e investindo em elementos, de forma consciente ou inconsciente, ligados ao índio Peri, consequentemente, da selva, subordinando-os à lógica da oração introdutória "Tudo nesta recâmara lhe falava dele"(p.61): as aves, as penas, as peles dos animais, o perfume.

Do aroma que impregnava os objectos, da primeira descrição, avança-se para o perfume de benjoim que Cecília afirma respirar, numa clara ligação objecto-sujeito, que anuncia a ideia final do reconhecimento de si própria como filha dos campos do Brasil. Não só indiciária, mas também expressiva em relação à personagem é a comparação que faz do quarto a "um pequeno templo dos primores da natureza brasileira". Nada que não pudesse já adivinhar-se na descrição inicial.

---

[90] A influência da fisiognomia de Casper Lavater, da frenologia e dos inícios da caractereologia de Franz Joseph Gall (1758-1828) no retrato das personagens é nítida e facilmente perceptível principalmente nos romances históricos da última fase da produção literária de Alencar. Tome-se como exemplo a descrição de Sebastião Castro Caldas: "De perfil, porém, acentuava-se a projecção do queixo, bem como a proeminência da fronte, que se distinguia sob a aba do chapéu de castor, guarnecido a cairel de ouro. Nessas duas saliências da fisionomia estava, como em relevo, desenhado um carácter. A pertinácia, não a da perseverança como a praticam os ânimos robustos que sabem querer, e sim a da obstinação própria de naturezas tímidas, que se aferram ao pretexto; a resistência da dúvida, alimentada pela índole da contradição – o molde posterior do rosto o estava retratando. Anunciava inteligência a fronte aberta; e todavia a testa bombeada acusava nesse contorno arredondado do crânio um traço feminino."(GM, p.33)
Alencar tinha lido, também, o romance de um dos seus escritores preferidos Frederick Marryat, *Mr. Midshipman Easy*, no qual a divertida personagem Nicodemus Easy se dedica à frenologia, a nova doutrina pseudocientífica que defendia a possibilidade de conhecer a personalidade das pessoas através da forma dos seus crânios. Tinha, assim, um amplo conhecimento das novas teorias ligadas à análise da personalidade e da sua revelação, fazendo delas uso para a caracterização das suas personagens.

A existência de um caminho no desenvolvimento desta personagem[91] é, efectivamente, preparado pelas descrições dos espaços que habita, já que, como afirma Helena Carvalhão Buescu, a propósito da descrição romântica, as mudanças só têm lugar na narração, mas os passos descritivos manifestam essas mudanças, antecedendo-as e dando-lhes sentido[92]. Não cria, de facto, um efeito de estranheza a descrição que Cecília faz do círculo de protecção no meio do deserto, no qual a deixou Peri, quase no fim do romance.

Os passos descritivos tinham vindo a preparar o leitor para a transfiguração da selva em palácio de rainha: a relva serve de alcatifa, as folhas de dossel, as grinaldas em flores são cortinas, os sabiás a orquestra, as águas o espelho e o raio de sol arabescos dourados. Neste palácio no deserto, só pode reinar Cecília que compreende a beleza da selva porque dela faz parte e, porque, nela, como num espelho, Cecília encontra a sua imagem[93], como se anunciava desde o início. Os elementos da civilização europeia são definitivamente substituídos pelos da paisagem brasileira. Como escreve Helena Buescu, "cada paisagem é um elemento *singular*, *único*, comporta sempre uma forma de sentido de que o sujeito toma consciência, quer recusando-a […], quer assumindo-a […]."[94]

O percurso descritivo do espaço habitado por Cecília, ao longo da narrativa, é do interior para o exterior – da casa, feita à imagem de um solar português[95], para o deserto. Se se considerar, como Emile Benveniste[96], o binómio técnico e conceptual que indica oposição e, simultaneamente, complementaridade entre duas porções do

---

[91] Geralmente, no romance histórico romântico as personagens não sofrem mudanças relevantes em relação à primeira descrição que delas é realizada pelo narrador, não sofrem processos de crescimento, nem se transformam. Há, no entanto, excepções, como a figura de Cecília, que sofre um processo de maturação, ainda que anunciado pelos índices fornecidos pela sua descrição e pela dos espaços que habita que deixam adivinhar o seu percurso futuro, que a acompanha de criança inconsciente a mulher, de filha de nobres portugueses, mimada pelos confortos da sua casa e da sua família, à consciência da sua pertença à natureza selvagem brasileira.

[92] Cf. Helena Carvalhão Buescu, Incidências do Olhar: Percepção e Representação – Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra), Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp.208. V. sobre a articulação entre descrição e narração todo o capítulo intitulado "Natureza e descrição".

[93] Através da focalização interna, o leitor é informado da mudança operada em Cecília, antes mesmo que esta seja verbalizada pela personagem: "Mas qual era o laço que a prendia ao mundo civilizado? Não era uma filha desses campos, criada com o seu ar puro e livre, com as suas águas cristalinas? […] Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas singelas da natureza, do que às festas e galas da arte e da civilização."(G, p.309)

[94] *Op.cit.*, p.210.

[95] O aspecto de solar da casa toma também o aspecto de fortificação pelo fosso que em parte a protege. A casa é, assim, também, abrigo do exterior.

[96] *Vocabolario delle Istituzioni Indoeuropee*, trad.italiana, Torino, Einaudi, 1976, p.241.

espaço, *domi* / *foris*, o dentro e o fora, verifica-se que o funcionamento do modelo *domi* / *foris* em G ilustra as relações e os percursos que as personagens mantêm consigo próprias e com a própria cultura. De facto, interior e exterior, *aqui* e *lá*, entendidos como em Bachelard, formam uma "dialéctica da dissecação", na qual "tudo se desenha, mesmo o infinito"[97]: porque o "ser é, alternativamente, condensação que se dispersa explodindo e dispersão que retorna até um centro. O "no exterior" e "no interior" são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades."[98]

Enquanto a mãe de Cecília e D. António pertencem, no fundo, ao *domus*, como espaço de manutenção e afirmação dos valores nobres portugueses, lugar onde escolhem, de modo significativo, morrer, e Peri pertence a *foris*, à porta, no sentido daquele que está fora em relação à casa, Cecília simboliza o movimento voluntário *domis* → *foris*. Um percurso físico que é também percurso interior de Cecília: da menina infantil, cheia de caprichos, de maneiras cortesãs, ligada a um espaço onde se respiram os antigos valores portugueses, para a mulher que se identifica com a paisagem selvagem que rodeia a habitação, com a terra onde foi criada.

Aliás, Cecília nunca pertence totalmente à casa, porque, como realça o narrador, a menina, no quarto, passa muito do seu tempo à janela, que é também porta de entrada para Peri, e a porta, como sugere Bachelard é "todo um cosmos do Entreaberto"[99], elemento que gera, em torno de si, vários passos descritivos. A atenção prestada à janela não se prende com a sua configuração ou pormenores decorativos, mas com o que se pode ver através dela, revelando-se, como afirma o teórico, "a *força do olhar*"[100]. A janela, lugar e, simultaneamente, um não-lugar, coloca em relação e, ao mesmo tempo, separa, o interior do exterior. Se torna possível a visão, também a limita. O narrador usa-a como conector temático e demarcador textual: a acção inicia quando a personagem abre a janela ou olha através dela e acaba quando se afasta ou corre a cortina ("As cortinas da janela cerraram-se; Cecília tinha-se deitado."p.66). Permite igualmente a revelação e o trair dos sentimentos das personagens, para além de permitir a comunicação e o conhecimento do exterior: é

---

[97] *Op.cit.*, pp. 157-158.
[98] *Ibidem*, p.161.
[99] *Op.cit.*, p.164. A porta, segundo o autor, é "uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes." Esquematizando duas possibilidades fortes, a porta ou está fechada ou está escancarada ao exterior. (*Ibidem*, p.164)

pela janela que pela primeira vez Cecília vê o índio e é através dela que Peri vigia e cuida da menina. A intimidade de Cecília, o lugar mais privado, o seu quarto, só é acessível de fora a Peri, que, do outro lado do rochedo, é o único a ter uma visão privilegiada através da janela.

Se o olhar de Peri é do exterior para o interior, o de Cecília é o oposto: também os seus olhos necessitam de ter a certeza da presença do índio. No início, a primeira reacção tinha sido de medo, "fugira insensivelmente da janela" (p.121), para depois, a partir da janela, expressar a aceitação da sua presença, instituindo aquele espaço como um meio de comunicação: "Chegou à janela; fez com a mão alva e graciosa um gesto dizendo a Peri que se aproximasse."(p.121) É o ponto de partida também de um percurso de aceitação do índio na *domus*. A janela permite, assim, o contacto entre dois mundos: o da casa, da menina, e o mundo de fora, da selva e do índio[101]: é um momento de comunicação que indicia a fusão final entre os dois universos.

Do lado de fora da janela, o autor desenha um precipício à maneira de fosso de um castelo medieval que protege as suas muralhas e a sua donzela desejada, Cecília. De gosto romântico, a descrição é feita para gerar pavor e demonstrar a inacessibilidade da janela: um valado profundo, coberto de trepadeiras e cipós, escuro e húmido, povoado por répteis de mil formas. Separados da janela por esse abismo, a determinado ponto da narrativa, de noite, três homens, ao mesmo tempo, prendem seus olhos na "vaga e mortiça" (p.68) luz do interior do quarto de Cecília, que, misteriosa, desenha os seus contornos. Luz que é, expressivamente, também Cecília, a quem, Loredano deseja ardentemente, a quem Álvaro, o cavalheiro cortês, pensa amar, e que Peri adora. O fosso protege a menina, enquanto a janela, protecção e convite, representa a possibilidade de comunicação e, simultaneamente, a distância e a impossibilidade, que domina os três homens, e que só pode ser ultrapassada pelo índio.

É com a ajuda de Peri que Cecília abandona definitivamente a casa, mas só depois de este ter sido admitido "dentro" de um conjunto de valores que a casa representa – os valores guerreiros portugueses, com os pressupostos cavaleirescos que

---

[100] *Ibidem*, p.52.

[101] O índio constrói diante da janela da menina uma cabana, que, segundo Bachelard, é a "planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir", "uma solidão centrada",

lhe são inerentes, e a religião cristã. No entanto, só com a destruição da casa, e com ela a dos "seres protectores", a "maternidade da casa", segundo Bachelard[102], é que Cecília é livre de optar e de reconhecer que, de facto, o seu mundo é o exterior, a selva, com os valores e códigos comportamentais que a esta pertencem. A nova ordem só se pode instituir com a morte do velho mundo e com a instituição de uma outra casa: a do palácio da selva que Cecília descreve. "Fora" cria-se através das escolhas de Cecília um outro "dentro" (escreve Bachelard: "O exterior […] chama? O exterior não é uma antiga intimidade perdida na sombra da memória?"[103]), simbolicamente o espaço de um novo povo que povoará a terra depois do fogo destruidor da casa portuguesa e da água que lava o mundo e o prepara para um outro recomeçar.

A descrição dos espaços substitui, desta forma, dissertações ou comentários, ao criar entre ambientes e personagens uma ligação estreita de causa e efeito, poupando ao autor a necessidade de intervenções explicativas, esclarecedoras do fenómeno colectivo histórico-social que deu origem a uma nova nacionalidade, porque esta se depara ao leitor na comunhão de diferentes objectos, decorações, comidas e no efeito que essa diversidade tem na forma como homens e mulheres se olham a si próprios, se entendem e se reconhecem nos componentes do seu mundo.

A ideia é a de que as culturas entram em tensão profícua para construir o "nosso", pronome possessivo que o narrador usa com frequência para distinguir elementos e objectos nas várias descrições, numa nítida comunhão entre autor-leitor que se reconhecem e identificam na pertença e na diferença em relação ao "outro". A comunhão com o leitor patente em "nosso", é, também, exclusão, instituição de uma distância com o leitor do outro lado do oceano, denunciando a impossibilidade da existência de uma relação de tipo afectivo com a História e a história, reservada, aqui, a um grupo específico: "nós", os brasileiros.

Para além desta ideia, Alencar fornece nos seus romances a perspectiva histórica de várias raças em contacto. Nas notas para um ensaio sobre a literatura brasileira, o autor sublinhara a importância da amálgama de três raças em progresso no Brasil, em "ebulição", e na sua relevância em termos de tratamento literário.

"símbolo do homem em vigília" (*op.cit.*, pp.40-41): precisamente, Peri vigia de forma incansável Ceci e não abandona, mesmo de noite, a luz da lâmpada do interior do quarto.

[102] *Op.cit.*, p.24. A casa como um verdadeiro cosmos, primeiro universo do homem, protecção do "eu", nas palavras de Bachelard (*ibidem*, p.22), deve ser destruída em G para dar lugar a um outro universo, um outro cosmos.

[103] *Op.cit.*, p.169.

Considerara, aliás, o aproveitamento estético deste fenómeno uma das vias possíveis para a nacionalização da literatura: "Identidade de raça, mas o solo, o clima, e a natureza é outro. Três elementos: americano, europeu, africano; país novo que mais atrai. Influência, amálgama, ainda a fusão não se fez, está em ebulição. Os que estudam a literatura pátria em vez de se enterrar nas antiguidades da literatura portuguesa, examinam esses elementos."[104] De facto, Alencar parte da ideia de que existiria no Brasil um dinamismo social intrínseco a uma sociedade multi-racial, fazendo aqui uso da expressão concebida, já nos tempos modernos, por Thales de Azevedo para descrever a sociedade brasileira[105].

A subscrição da imagem do Brasil como produto de três raças, considerada por Luiz Fernando Valente como uma "compensatory strategy devised by the elites against the evidence of a society divided along racial lines"[106], inscreve Alencar no centro das preocupações e soluções da sociedade oitocentista brasileira. Caracterizada por ambiguidades e incertezas em relação à determinação das origens, a sociedade da segunda metade do século XIX vivia também ela a ambiguidade do presente, como sublinha o autor: sendo independente e democrático, o Brasil ainda vivia sob o jugo de uma família real portuguesa. Possuía uma massa considerável de escravos, sendo controlado por elites cujos interesses e educação estavam ligados a Inglaterra e Portugal[107]. Esta incapacidade de se libertar completamente da herança colonial e da manutenção de um sistema esclavagista, que negava os princípios democráticos defendidos pela nação, colocava a sociedade num impasse e numa crise de identidade.

Em termos do estabelecimento das origens, se por um lado não se podia negar a herança portuguesa, por outro havia necessidade de estabelecer diferenças nítidas com a potência até então dominante[108]. A questão colocava-se precisamente no campo

---

[104] *Obra Completa*, vol.IV, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p.10.
[105] Cf. Mestiçagem e Status no Brasil, separata de Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, vol.I, Coimbra, Universidade de Coimbra, p.6.
[106] "Alencar's flawed blueprints", *in: Homenagem a Alexandrino Azevedo: Essays on the Portuguese Speaking World*, ed. Margo Milleret e Marshall C. Eakin, Austin – Texas, Host Publications, 1993, p.149.
[107] *Ibidem*, p.155.
[108] Segundo Almachio Diniz, era natural que um forte espírito de nacionalidade desabrochasse hipervalorizando, e, pode-se acrescentar, estetizando, a imagem do mestiço como diferença em relação à ascendência rácica e cultural do português para fortalecer a ideia de emancipação. A concepção de que a raça brasileira é produto da mestiçagem , considerada dentro do nacionalismo brasileiro, segundo o teórico, como "antes de ser uma revolta geral contra o estrangeiro, ahi incluindo o Português, já distanciado anthroposociologicamente do produto ethnico, que foi o seu mestiço com outras raças, foi uma proveitosa reacção do individuo, producto de cruzamentos, contra a supremacia exclusiva, ou simplesmente maior, de um dos factores cruzados. O que assim se exprime biologicamente,

étnico – havia que estabelecer a diversidade do Brasil em relação à Europa, mas, ao mesmo tempo, existia por parte da sociedade certa relutância em identificar completamente o povo brasileiro com o povo indígena. A solução foi apresentá-lo como fusão entre o nativo, o africano e o europeu, a "fable of the three races" de que fala Luiz Fernando Valente[109], miscigenação étnica que representaria o Brasil. Alencar subscreve esta teoria étnica, para além de considerar que o processo de fusão passa por uma ambiguidade cultural até chegar a uma identidade[110], mas, se dá relevo de forma clara à fusão entre o índio e o português, recorrendo à forma mítica, em I e G, e à valorização mítica do índio antes de os portugueses chegarem em U, no caso da união entre o europeu e o negro a sua obra, limita-se a alguns parcos exemplos.

A explicação liga-se de forma óbvia à condição escravizada do negro e à quase inexistência de estatuto das pessoas de cor na sociedade do século XIX[111]. Não era prestigiante ser um povo descendente de escravos e se os leitores estavam preparados para aceitar o romance entre Cecília e Peri, ainda que só possível pelo desaparecimento dos pais e da sua casa, não seria fácil propor o romance entre uma europeia e um negro ou *vice-versa*. De facto, as personagens masculinas negras, em

---

HOFFDING, como si tivesse aos olhos o quadro da nacionalização brasileira, quando se ergueu, logicamente, o Brasil na grande patria, que hoje é, embora *melting pot* de varias raças não de todo caldeadas, em varias regiões, menciona abstractamente […]: 'O sentimento nacional só se torna claro, […], chocando-se contra os extrangeiros. Uma ley psychologica quer que seja necessario um contraste mais ou menos forte para dar a um estado de consciencia o seu caracter nitidamente acentuado […].'" (*Op.cit*,cf.p.269;pp.274-275)

Interessava, por isso, segundo o autor, acentuar a mestiçagem em termos de contribuições étnicas equitativas, já que importava diminuir o contributo mais significativo para sublinhar a diferença em relação à raça considerada o "pai". É nessa diferença que a nova nação cresce e assume uma imagem de si própria como independente. O mesmo se passa em termos culturais.

[109] *Ibidem*, p.155.

[110] A ideia da "amálgama" ainda em "ebulição" liga-se, efectivamente, a conceitos como ambiguidade cultural quando ainda não há uma definição nítida do "eu" colectivo e afirmação da identidade baseada principalmente na alteridade, conceito que Spinosa desenvolveu.

[111] Escreve assim Heron de Alencar: " […] o negro, no caso, não se prestava ao papel de valorizador da nacionalidade; não só porque representava o trabalho, numa sociedade em que o trabalho era motivo de desclassificação social, mas porque não era filho da terra, para aqui tinha vindo escravizado e aviltado." (*Op.cit.*, p.259.) Também Nelson Werneck Sodré refere que dos "três grupos humanos que haviam colaborado na obra da colonização, entretanto, excluído o português, contra o qual se voltava […] extremado nativismo, só o índio servia como fundamento para uma temática rica e agressiva. Não podia servir o outro elemento, o negro, em virtude mesmo das condições da estrutura econômica brasileira, herança da fase colonial, ainda com extraordinária fôrça que o colocara na mais baixa camada, a do trabalho puramente servil.

A valorização do negro, realmente, nunca chegou a merecer a atenção dos nossos escritores – e com muito mais forte razão não poderia impressionar um homem dos meados do século XIX […]. Pertencendo a uma classe que condicionava a posição do negro a uma inferioridade irremissível, os escritores do tempo não podiam fazer dêle o suporte natural de um movimento nativista no plano literário." Já o índio, segundo o autor, nada tinha a ver com o trabalho e era uma criatura livre: "[…] tinha, além de tudo, para a ânsia nativista, um traço de valorização histórica a mais: fôra êle o adversário do português colonizador […]." (*A Ideologia do Colonialismo*, *op.cit.*, pp.56-57.)

MP, relacionam-se com as personagens femininas de duas formas: ou pela fidelidade absoluta, canina, caso de Lucas em relação a Dulce, ou através da violação brutal, caso do negro que agride a mãe de D. Fernando de Ataíde a mando do pai deste.

Já tinha Alencar, nos dramas *Demónio Familiar* (1857) e *Mãe* (1859, levada à cena em 1860), optado por focar o problema da escravidão[112], respectivamente por uma comédia que coloca em cena Pedro, o moleque escravo que intriga de forma divertida dentro de uma típica família brasileira e a quem é oferecida a liberdade[113], e através de uma história de contornos melodramáticos na qual a personagem principal descobre que a escrava dedicada que vendera se tratava afinal da sua mãe. Esta envenena-se com receio de criar problemas ao filho num acto de sacrifício extremo de amor maternal. Este drama inspira o seguinte comentário a Machado de Assis:

> *Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativeiro, cremos que a representação do novo drama do sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que 'Mãe' seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte.*[114]

O autor de Dom Casmurro vê nas duas obras dramáticas o "protesto" da arte contra a "instituição do cativeiro" e o próprio Alencar considera estas obras os "únicos escritos sobre o tema da escravidão"[115]. De facto, é com elas que se defende

---

[112] Tanto a literatura inglesa quanto a norte-americana, e mesmo a francesa, tinham visto já incluídas nas suas obras figuras de negros como personagens. Como escreve Raymond Sayers, na Inglaterra e na França tipos de negros como o escravo sofredor e o escravo fiel já se haviam tornado "caracteres padrões no século XVIII" (*Op.cit.*, p.138).

Aparte *Uncle Tom's Cabin* (1951) de Harriet Stowe, há igualmente a considerar o romance de Frederick Marryat, *Mr. Midshipman Easy*, um dos favoritos de Alencar, que apresenta Mesty, um príncipe africano vendido como escravo aos Estados Unidos e que consegue fugir e entrar para a marinha inglesa. Mesty não corresponde ao estereótipo do "selvagem", segundo Tim Fulford, nem é "the passive and imploring figure of much antislavery literature", mas livre da escravatura torna-se criado de Jack, "He is, that is to say, reduced to subservience for fear of disturbing racial and social hierarchies." ("Introduction", *in: Mr. Midshipman Easy*, Frederick Marryat, New York, Signet Classics, Penguin Books, 2001, pp. XII- XIII)

[113] "Artur Azevedo, na sua coluna de *O País*, de 26 de Junho de 1902, diz que, na estréia da comédia,lá estão D. Pedro II e Teresa Cristina, e o Imperador não perdoa a Alencar que tenha dado o nome de *Pedro* ao diabrete, pois, cada vez que o proferem no palco, olhares maliciosos e risonhos para ele se voltam… Segundo o teatrólogo, daí se origina (dessa picuinha involuntária, e não da polémica de 1856) a prevenção que devota ao novelista." (Raimundo de Menezes, *op.cit.*, p.155.) Contudo, Raimundo de Menezes transcreve uma carta do Visconde de Sapucaí, datada do mês anterior à estreia, em que este transmite a Alencar a aprovação da Imperatriz em relação à comédia e a sua autorização para que lhe seja dedicada.(p.155)

[114] Machado de Assis, "O teatro de José de Alencar", *in: Crítica Teatral*, p. 228 e segs. *apud* Raimundo de Menezes, *op.cit.*, p.171.

[115] Como salienta Raymond S. Sayers, se os poetas românticos introduzem a personagem do escravo (Castro Alves) e o das mulatinhas (revista *Marmota*), no teatro, só em 1849 é que Joaquim Manuel de

quando é acusado por Joaquim Nabuco de ser favorável à manutenção da escravatura ("[…] a história registrará o tentamen de um escritor, que, a exemplo de Aristófanes, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quanto lho permitiam seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social! […] é a esse escritor, a esse homem que desde 1857, quando o Sr. Nabuco ainda ía à colégio, de pajem à cola, trabalhava em pró da grande causa da emancipação espontânea; é ao autor de Demónio Familiar, e de Mãe, que uns vinte e seis anos, ainda quase inúteis para este país, lembram-se de acusar da degradação do teatro brasileiro, pelo fato de ter exposto em cena os horrores da escravidão!…"[116]) e é por elas que afirma ter sido dos primeiros a travar a luta para a "reabilitação da sociedade brasileira"[117].

Concebendo a literatura, como E. Littré, como o encerrar do que pertence ao lugar e ao tempo, apesar de a grande literatura conter sempre uma parte destinada a todos os lugares e todos os tempos, considera que os dois dramas são o retrato dos costumes criados pela escravidão, "elemento local e contemporâneo", combinados

---

Macedo, em *O Cego*, introduz a figura do escravo fiel, sendo, de facto, a Alencar que se deve "o primeiro drama social genuíno em que ocorre um caráter negro." (*Op.cit.*, p.275) Fernando Cristóvão aponta, no entanto, o português José Agostinho de Macedo como precursor do teatro abolicionista com a peça *O Preto Sensível* (publ. Póstuma, 1836). A cruzada abolicionista, que no Brasil dava os primeiros passos e que em Portugal se desenvolveria a partir da década de 40, encontra nesta obra uma contribuição de peso pela posição pioneira, em relação a Portugal e ao Brasil, de "ataque frontal ao tráfico esclavagista, e profunda simpatia pelo homem negro."(p.399) ("Teatro popular abolicionista: J. Agostinho de Macedo, precursor", *in: Cruzeiro do Sul, a Norte – Estudos Luso-Brasileiros*, *op.cit.*, pp.397-409)

Nos romances do grupo romântico, Raymond S. Sayers considera que o negro entrou na ficção histórica por via do nacionalismo, já que as substâncias e os temas nacionais exigiam a sua caracterização. Sob a influência de *Uncle Tom's Cabin*, traduzido para português em 1853, João Francisco Lisboa preparou um esboço de romance antiescravista e Bernardo Guimarães escreveu *A Escrava Isaura*. O negro começa, assim, a conquistar o seu lugar como personagem literária, do romance histórico, ao de cor local e ao de teor abolicionista, observando-se, posteriormente, com o romance naturalista, a análise da sua existência e o multiplicar dos seus retratos. (*Op.cit.*, pp.314-317)

[116] "Às Quintas IV", *in op.cit.*, pp.120-121.

[117] Ainda em 1906, João Ribeiro e Sílvio Romero constatavam as reticências dos intelectuais e artistas em tratar o negro: "Entre nós, alguns espíritos inteligentes, honestos e desabusados têm já estudado os nossos índios sob vários aspectos. Dos negros é que ninguém se quis jamais ocupar, cometendo-se, assim, a mais censurável ingratidão de toda a nossa história." (*Compêndio de História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Alves, 1906, p.XLI.) Afirma, no entanto, Raymond S. Sayers que já no correr do século XVIII os ataque à escravidão se faziam sentir pelo menos nos escritos de importantes moralistas, provavelmente influenciados por sentimentos antiesclavagistas provenientes da Europa. (*Op.cit.*, p.95) Fernando Cristóvão aponta, igualmente, contribuições anteriores, como, por exemplo, as dos padres Miguel Garcia e Gonçalo Leite ainda no século XVI. (Cf. "O Padre António Vieira e a escravatura dos negros", *in op.cit.*, p.393) Data do século XVIII, segundo Sayers, a primeira figura de negro nobre a incorporar a literatura brasileira, Henrique Dias, que Santa Rita Durão trata em *Caramuru*, seguida de Quitúbia da pena de José Basílio da Gama. (cf. *op.cit.*, p.111) Também Tomás António Gonzaga, em *Cartas Chilenas*, refere de forma simpática negros e mulatos, referindo o drama da venda das escravas velhas para pagamento de dívidas dos senhores (tema de *Mãe* de Alencar).

com a vontade de regeneração da família e da sociedade – arquivo e monumento da "fisionomia de um povo e de uma idade". Não pretende, no entanto, que seja este o único filão do teatro e da literatura nacional, já que mais há a fazer para retratar a sociedade[118].

É interessante como a reflexão de Alencar na resposta a Nabuco passa por um discurso de responsabilização da sociedade contemporânea pela instituição da escravidão. Todos são cúmplices e ninguém tem o direito de culpar as gerações passadas dos erros cometidos. O presente deve assumir o passado e não negá-lo por uma crítica consoladora e desculpabilizadora dos males presentes: "Exprobrar a seus predecessores o atraso de que eles não têm culpa; de trair o passado para avolumar a sua individualidade; fazer da memória dos progenitores e da dignidade do país, troféu para o seu ídolo caricato; é procedimento, que espero em Deus, não fará exemplo do Brasil."[119]

A reflexão pode ser alargada a toda a história da nação – o passado deve ser assumido, e nunca negado, como herança que é, como parte inegável do presente e do que hoje constitui, efectivamente, o seu povo. Esta atitude explica em grande parte a posição analítica e crítica, mas nunca de crítica gratuita ou desculpabilizadora dos contemporâneos, que Alencar adopta no romance histórico face aos factos da história. O filho deve compreender o pai, melhorar o que está mal, e não virar-se contra ele, num comportamento que acaba por ser negação de si próprio e da sua mais profunda identidade. O discurso aplica-se no caso da escravatura como também é válido para outras facetas importantes da história e cultura brasileira.

Neste contexto, a Nabuco lembra que nasceu em país de escravos, no seio de uma respeitável família servida por escravos, talvez com ama escrava, que deve o seu

---

O sentimento antiescravista do século XVIII será desenvolvido no século seguinte com vários escritos a favor do abolicionismo, mas, como afirma o autor, na literatura, salvo para o negro nobre, o negro continuava "uma figura apagada até meados do século XIX." (*Ibidem*, p.138)

[118] Joaquim Nabuco acusa Alencar de ter limitado o teatro a "uma linha negra e nacionalizado pela escravidão" pelo que, como brasileiro, se sente humilhado ("Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro"). V. "Aos Domingos III", *op.cit.* Diz Roberto Schwarz da posição de Nabuco em relação ao realismo de Alencar: "O realismo de Alencar inspirava a Nabuco dupla aversão: uma por não guardar as aparências, e outra por não desrespeitá-las com, digamos, a devassidão escolada e apresentável da literatura francesa. […] Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso da realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro." (*Op.cit.*, p.39-40.)

De facto, Nabuco agia como, como explica Raymond S. Sayers, a maior parte dos oradores e estadistas que apelavam ao fim do tráfico de escravos mas não estavam interessados "no negro como assunto poético", apesar de forma gradual o negro, sob influência do Romantismo, começar a ser motivo de interesse literário. (*Op.cit.*, pp.139-142)

bem estar ao café, ao algodão e à cana plantados por cativos, ao contrário do próprio Alencar, e que pertence ao grupo dos que, depois da lei de 1871, feita por emancipadores, que tinham sido esclavagistas dois ou três anos antes, deixaram subsistir, no fundo, a instituição da desigualdade. Pelo contrário, segundo o autor, que considera que jamais defendeu a escravatura, a sua extinção deveria acontecer de forma natural, resultado de uma revolução de costumes e não por falsos pressupostos e interesses políticos imediatos.

Contudo, em MP as personagens negras pouco têm a ver com os perfis dos dramas de Alencar pelo seu carácter animal e pelo seu comportamento quase bestial. Lucas é caracterizado recorrendo aos traços que o narrador considera típicos da raça africana:

> *Um deles era um negro, moço e robusto, cuja tez escura refletia os raios da luz, como o lustro do jacarandá polido. Tinha a feição comprimida peculiar à sua raça: o olhar pesado e tôrvo; nos lábios grossos, o sorriso carnal da animalidade africana.(vol.I, p.86)*

À robustez física aliam-se a animalidade e o olhar pouco inteligente o que prepara a caracterização comportamental, assim como o percurso da personagem, como um ser dedicado, mas brutal, violento, quando deve defender a ama, detentor de parco discernimento. Vaz Caminha, a propósito dos escravos, faz o retrato de Lucas: os escravos quando são bons possuem a "fidelidade do cão", descobrem o dono "farejando-lhe o rastro" e denunciam a sua presença "ladrando para festejá-lo"(vol.II, p.352)[120]. A aproximação ao mundo animal é evidente. Também o negro que viola a mãe de D. Fernando apresenta o mesmo tipo de características:

> *Escolheu o mais boçal; disforme arremedo de gente, imundo, comido da lepra e infeccionado da cruel enfermidade do escorbuto, que trazem de África. […]*
>
> *[…] O negro arregaçou os lábios mostrando os dentes, num sorriso que parecia grunhir. Seguiu com o trote miúdo do cão o fidalgo que estugava o passo; […].*
>
> *Chegados à porta da recâmara, o fidalgo empurrou o monstro e fechou a porta. […] A dama estava inanimada sobre o tapete; o cadáver estendido do outro lado; e o negro acocorado a um canto como um cão de guarda.*(vol.II, pp.533-534)

---

[119] *Op.cit.*, p.119.

[120] A ideia de domesticação do negro a um estado de fidelidade canina aparece, por exemplo, no relato de Santos Marrocos: "O terror é muito necessário para esta canalha; aliás está tudo perdido. O meu

A "bestialidade feroz" do negro, os traços e comportamento que o afastam do humano são, no entanto, aproveitados e instigados pelo fidalgo para se vingar da mulher adúltera. Canino, o escravo faz o que lhe ordena o dono, por isso, ainda que o narrador nunca aplique a "bestialidade feroz" ao fidalgo, apesar de usar verbos ligados ao mundo animal como "rugiu" e expressões como "requinte da crueldade", o facto é que o negro age a seu mando sendo, no fim, enterrado vivo com o cadáver do amante num acto de violência extrema praticada pelo amo.

O narrador, na apresentação da variedade de cores e feições dos meninos que estão à espera para ver o torneio, distingue, pelos traços animalescos, o africano:

> *[...] galopins de tôdas as côres, começando no mais retinto focinho africano ou no vermelho acobreado do caboclo, e acabando no branco ruivo do pequeno ilhéu do Faial.* (p.113)

Há a considerar, no entanto, que em MP não é só o negro a ser comparado a um animal, também os índios de João Fogaça, reduzidos aos sentidos ("três sentidos de sobressalente") – visão, "único orgão inteligente nessa natureza bruta"(p.260), audição, olfacto (pelo qual o índio conseguia distinguir até a raça de um homem, "européia, africana ou brasileira", p.269) – sofrem uma caracterização que os animaliza. Apresentados como "figuras de quadrúmanos"(p.261), também eles têm a "meiguice do rafeiro"(p.703). Gil, de igual forma, considera o caboclinho Martim um "cão favorito"(p.705), o que condiz com a forma como tinha sido descrito pelo narrador: "excessiva fealdade"; "desconcêntro completo de fisionomia humana"; "os olhos, como os do caranguejo" (p.113).

Apesar desta caracterização do negro, Alencar parece oscilar entre um sentimento ditado pela piedade e pela repulsa em relação à escravidão e a concepção da inferioridade da raça africana quando inclui na narração principal uma analepse para contar a história de Lucas. Da dignidade na dor do príncipe africano roubado à sua terra e à sua liberdade ("O ódio entranhado que votara à raça cruel, por tê-lo arrancado às suas plagas africanas […] reduzindo-o a escravo", p.843), que prefere morrer a aceitar a sua nova condição, dor que o humaniza e aproxima dos leitores, às características animalescas vão poucas linhas ou mesmo poucas palavras ("obstinação de jumento"; "afeição humilde e sincera de um cão"; "o animal inquieta-se, rosna,

---

preto é muito manso e tem-me respeito e mais ainda meu cozinheiro, a quem dei liberdade de o castigar, quando fosse preciso."(*Op.cit.*, p.2.)

aproxima-se […] vos enche de carícias. Castigai-o embora, esse mesmo castigo o contenta; é uma relação entre vós e ele, é um sinal"; "cérebro obtuso", pp.842-844), revelando a ambiguidade que vivia a própria sociedade ao tempo da escrita.

Aproveita Alencar este momento para inserir um comentário sobre os sentimentos de compaixão a ter pelos negros e sobre como à luz do sofrimento não há senhores nem escravos. Dulce trata de Lucas numa reprodução das cenas "tocante[s] e evangélica[s]" a que se assistem nos "lares brasileiros", onde "filhas de Santa Isabel" repetem os gestos de consolação da rainha. O país, no entanto, insulta a própria herança de piedade quando a considera "caridade estrangeira", defendendo o narrador, como acima foi mencionado, a ideia de que o passado deve ser aceite na sua totalidade e não negado num caminho em que se renegam e perdem as origens numa ânsia de diferença com o povo até então dominador: "Tristes tempos são estes em que precisa o povo importar com as mercadorias as virtudes!"(p.843)

Se o africano e até, em certa medida, o índio sofre uma caracterização depreciativa, o produto da mistura dos sangues, o que designa por brasileiro, aparece retratado muito positivamente. Joaninha, a filha nascida da acção brutal do negro, é

> *uma mulatinha de dezoito anos.*
> *Era um tipo brasileiro, cruzamento de três raças; americano nas formas, africano no sangue, europeu na gentileza. O moreno suave das faces, os grandes olhos negros e rasgados, os dentes alvos engastados no sorriso lascivo, o requêbro lânguido e sensual do porte sedutor […].*
> *[…] brilho dos olhos e o carmim dos lábios; […] uma perna bem torneada […].* (p.146)

A "feiticeira mulatinha", que cantava com sorriso malicioso uma trova de Gil Vicente "em compasso de lundu"(p.169), numa clara sobreposição das tradições culturais, representa para o autor o tipo feminino brasileiro, construído à semelhança de Vidinha de *Memórias de um Sargento de Milícias*[121], caracterizado pela mistura de sangues que o torna um carácter único pela sensualidade, faceirice e consciência da

[121] Manuel António de Almeida faz desta forma a descrição de Vidinha: "mulatinha de dezoito a vinte anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; […] olhos pretos e muito vivos […] lábios grosso e húmidos […] risada prolongada e sonora […]."(pp.94-95); "movediça e leve"(p.103). As semelhanças que ligam o retrato de Alencar com o de Manuel António de Almeida são muitas, desde a cor dos olhos à idade, ao porte e à sensualidade patente nos lábios, olhos, corpo e sorriso. Raymond S. Sayers revela que a personagem da "mulatinha" vinha já a ser desenvolvida literariamente pela produção artística anterior, desde a "galeria de belas mulatas" de Gregório de Matos (*Op.cit.*, p.75) ao poema "A certa mulatinha", publicado pela *Marmota*, em 1852: alegre e sagaz, a mulatinha é "Muito alegre, muito airosa,/ Não lá muito tostadinha,/ Coos beicinhos côr de rosa,/ Lindos

carnalidade. Já em G desenhara Alencar, em Isabel, o tipo brasileiro "com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade"(p.48). Filha de António de Mariz e de uma índia, Isabel é, também, o fruto da mistura de raças. A tónica dos passos descritivos que a têm como objecto é igualmente a da sensualidade e do efeito que provoca a sua intensa carnalidade, em nítido contraste com Cecília, inscrevendo-a numa tradição literária que, desde Pêro Vaz de Caminha, trata a mulher índia como ser deslumbrante e exemplo de beleza física:

> *Estavam vestidas de branco; lindas ambas, mas tinha cada uma diversa beleza; Cecília era a graça; Isabel era a paixão; os olhos azuis de uma brincavam; os olhos negros de outra brilhavam […].*
>
> *Vendo aquela menina loura, tão graciosa e gentil, o pensamento elevava-se naturalmente ao céu, despia-se do invólucro material e lembrava-se dos anjinhos de Deus.*
>
> *Admirando aquela moça morena, lânguida e voluptuosa, o espírito apegava-se à terra; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-lhe algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho.* (p.159)

Enquanto em MP negros e índios sofrem a comparação com os animais, o produto da mistura de raças supera as deficiências herdadas para da sua ascendência retirar o melhor.

A mulata sensual e simpática, cujo brilho dos olhos e a generosidade das formas a distingue das europeias, é também entre o universo romanesco feminino a mais consciente de si própria, tal como Isabel possui um auto-conhecimento que Cecília só atingirá no final da obra. De facto, é Joaninha, com a história que conta a Inês, que revela o caminho à donzela aflita, indicando-lhe o que fazer, e é ela que revela o seu amor a Gil, tal como Isabel faz com Álvaro[122]. Uma e outra ultrapassam a condição de heroína romântica passiva, protegida pelo homem e por ele guiada, para se afirmarem sujeito das próprias decisões e escolhas.

Gilberto Freyre, aliás, aponta para o facto de uma concepção de beleza da mulher brasileira diferente da clássica, de proveniência europeia, que reflectiria a influência directa ou indirecta das tendências exogâmicas de Montaigne e de Rousseau, que teriam culminado no indianismo de Gonçalves Dias ou de Alencar.

---

olhos matadores,/ Muito vivos, tentadores,/ O encanto dos amôres/ Amável, gentil, formosa." (*A Marmota na Côrte*, n.°236, 17 de fevereiro de 1852, p.3 *apud* Raymond S. Sayers, *op.cit.*, p.170.)

[122] A Isabel está ligado o vale, espaço de luz e sombras, que permite entrar no coração das coisas, na sua verdade, que não tinha sido captada antes, porque anteriormente a visão se limitava ao perfil exterior. Isabel revela o seu amor a Álvaro, reflectindo a natureza, "as moitas de arvoredo que

Poder-se-lhe-ia juntar, como já foi referido, a ideia de beleza tropical que Pêro Vaz de Caminha veicula na sua *Carta* e que outros viajantes desenvolveram. O autor adopta a ideia de exogâmico por oposição à "graça […] [e] beleza da sinhazinha endogâmica, embora se verificando tendências para esse tipo endogâmico de brasileira idealmente bela e atraente – a sinhazinha – absorver ou assimilar características do tipo exogâmico, que era o ameríndio. O ameríndio e, de certa altura em diante, o de descendente de africana que recordasse a olhos de portugueses e de descendentes de portugueses a figura exogâmica, para eles sedutora, da moura: da princesa moura. Essa moura que predispôs o colonizador português a trair, no setor estético-sexual, a ortodoxia representada pela família endogamicamente européia, branca, caucásica."[123]

Não será assim mera casualidade o facto de Joaninha ser apresentada em MP nas vestes de uma princesa moura, Alzira, sentada num palanquim conduzido por negros vestidos como eunucos, com traje oriental e "ares de verdadeira sultana"(p.145), véu branco e transparente a cobrir-lhe o rosto, calças largas de tafetá, rodeada de escravas que dançam, revelando a sua sensualidade e exotismo.

Segundo o autor referido, a literatura brasileira acusaria, desde o romance *A Moreninha*, a idealização de um tipo moreno e até escuro de mulher que se tornaria mais endogamicamente brasileiro, dentro de uma concepção elástica da morenidade ou morenitude[124]. Joaquim Macedo e Alencar teriam, assim, iniciado a consagração da morena, filha das raças africanas/índia e portuguesa, mas também da donzela morena pelo sol ou pelo tipo, como, por exemplo, Marta de GM de fartos cabelos negros e Belinha, de olhos escuros (e "dedinhos brancos" a contrastar), como ideal brasileiro de beleza por oposição às virgens louras e alvas[125].

Isto não significa, no entanto, que a vida destas mulheres de sangue misto seja retratada na obra alencariana como fácil. Isabel está, por exemplo, consciente da

---

bordavam o campo formando um gracioso labirinto" (p.160), como um espelho, a luminosidade fraccionada do seu espírito.

[123] Gilberto Freyre, *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*, São Paulo, Editora Cultrix, 1979, p.36.

[124] Cf. *ibidem*, p.36.

[125] Cf. *ibidem*, p.91. Maria do Carmo Villarino Pardo ao analisar em Macedo e Alencar um possível "tipo brasileiro de mulher" considera vários parâmetros: cor da pele, cabelos, olhos/olhar. Em termos de cor da pele, as personagens Carolina, de Macedo, Vidinha, de Manuel António de Almeida, e Iracema e Isabel são descritas como morenas, aproximando-se à cor dos trópicos. Os cabelos são negros ou castanhos, caracterizando-se o negro dos cabelos em Alencar por uma carga semântica quase demoníaca, inspirada na ligação Horaciana do louro com céu e o negro com o demónio. Os olhos, tanto em Macedo como Alencar, são escuros e sensuais. (Cf. "Retrato a preto. A cor como um elemento de 'brasilidade' em alguns romances brasileiros da segunda metade do século XIX", *in: Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, *op.cit.*, pp.1201-1209.)

discriminação racial de que é vítima, enquanto para Joaninha, como alfeloeira, isto é, de estatuto social inferior, a questão não se coloca, já que a discriminação é essencialmente social. O facto de Isabel ter sangue índio causa o comportamento segregador da mãe de Cecília. Órfã, sozinha, porque diferente, vacila entre a lembrança carinhosa da mãe e a recusa em aceitar em si a raça que a inferioriza aos olhos de quase todos e lhe atribui um lugar subalterno na família[126]. O seu caminho revela o lado negativo e doloroso de um processo de miscigenação de que o G é precisamente o elogio e afirmação mítica. Como todos os processos de mudança, nem sempre as diversas vias e estádios são vividos de forma pacífica e, por isso, a ideia mítica do nascimento da raça brasileira tem uma outra faceta, mais real e mais cruel.

Dessa faceta é também exemplo MP, com as suas contradições em relação aos retratos e formas de ver o negro e o índio, apesar de a mestiçagem ser sempre considerada de forma positiva, sendo mesmo como razão de orgulho[127]. Deste facto é exemplo o diálogo entre D. Francisco de Aguilar e Estácio:

---

[126] Isabel, julgando Álvaro morto, prepara no quarto um túmulo ao seu amor. Os objectos e os métodos a que recorre para morrer são a aceitação da herança índia, apesar da educação europeia em que foi formada – os perfumes inebriantes, os aromas da selva, como uma névoa, envolvem o quarto, fazendo a menina recurso dos conhecimentos índios, parte da sua cultura e da sua pessoa.

[127] Alencar adopta perante a mestiçagem uma posição muito favorável, vendo nela possibilidades e o enriquecimento da raça brasileira, contrariando ideias como as de Gobineau, que tendo estado no Brasil de 1868 a 1870 se tornara amigo pessoal do imperador, chegando a acompanhá-lo nas suas viagens pela Europa, mas que tinha encontrado no continente americano, segundo a sua biografia contida em *Essai sur L'Inégalité des Races Humaines*, uma "race trés mêlée, un climat énervant. Il n'était pas sensible à la beauté de la nature tropicale sur laquelle tant des phrases ont été faites et qui est si inférieure à celle de la zone tempérée. Il appelait ces paysages sans histoires 'des paysages inédits.'"(p.xxvj).

Gobineau enquadra o seu pensamento dentro do princípio da degeneração étnica das raças criada pela mestiçagem e da inferioridade e fraqueza das raças mestiças e das suas civilizações, também necessariamente mestiças (pp.22-34; pp.173-214). A superioridade da raça branca sobre as raças amarelas e negras, que se caracterizam pelo domínio dos sentidos (pp.214-216), baseia-se na ideia de que existem "différences sensibles dans la valeur des races humaines"(p.34) e de que há raças melhores do que outras. Os indígenas americanos, cuja cor amarelada misturada com um pouco de vermelho muito pálido os liga a um fundo de ascendência mongol (p.497), são considerados como guiados pela "méchanceté froide et inexorable […]. […] plus profondément mauvais que les autres hommes […]": "En un mot, l'indigène américain, antipathique à ses semblables, ne s'en rapproche que dans la mesure de son utilité personelle. […] Il n'a pas le sens du beau, ni des arts; il est très borné dans la plupart des désirs, les limitant en général à l'essentiel des nécessités physiques."(pp.498-499)

Para além da inferioridade da raça, a América do Sul está condenada pela corrupção do sangue (por isso, "n'a nul moyen désormais d'arrêter dans leur chute ses métis de toutes variétés et de toutes classes. Leur décadence est sans remède.", p.525), e se os portugueses rapidamente se misturaram com os índios, adoptando mesmo alguns dos seus costumes, é porque as duas raças possuiam factores de atracção e aproximação explicados pela composição das respectivas raças. (p.527) Isto é, a raça portuguesa não estava tão longe dos defeitos da raça indígena. (*Essai sur L'Inégalité des Races Humaines*, Tomo I e II, 3ªed., Paris, Librairie de Paris – Firmin-Didot et Cie., s.d.)

Gobineau não concebia a desigualdade das raças humanas de forma quantitativa, mas qualitativa. Como comenta Claude Lévi-Strauss, "pour lui, les grandes races primitives qui formaient l'humanité à ses débuts – blanche, jaune, noir – n'étaient pas tellement inégales en valeur absolue que diverses leurs

> *D. Inês de Aguilar pertence à melhor nobreza das Espanhas para se aliar com a descendência bastarda de um simples cavalheiro português, em cujas veias corre uma mistura de sangue gentio. Quanto às honras que possam vir em troca das minas, serão, caso se realizem, nobreza de mercador, e não verdadeira fidalguia de linhagem.*
>
> *A altivez de Estácio revoltou-se:*
>
> *Essa mistura de sangue gentio que corre em minhas veias, sr. D.Francisco, é a dos senhores primeiros desta terra, onde viestes enriquecer. Quem tanto despreza a nobreza dos mercadores, também deverá desprezar o seu ouro.* (pp.787-788)

A discriminação dá-se a três níveis: social, racial e económico. Socialmente, Estácio tem uma posição inferior a D. Inês e a distância que os separa não pode ser sequer ultrapassada pela presumível riqueza que o cavaleiro obteria com as minas de prata. A "nobreza" do mercador, cujos fundamentos não são a linhagem, mas o poder económico, é repudiada por D. Francisco, símbolo da velha aristocracia de sangue[128].

O conflito mercador/industrial-aristocrata pertence também ao século de Alencar, reflectido nas relações nem sempre pacíficas entre uma burguesia ligada ao comércio e à indústria e a aristocracia dos grandes latifundiários brasileiros. Como aponta Gilberto Freyre, apesar de prevalecer uma espécie de "medieval landlordism" na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, com classes sociais mais ou menos definidas – proprietários de terras e donos de escravos, pequenos agricultores e 'petits bourgeois' ('marinheiros' e portugueses recém-chegados), burocratas e mercadores (a maior parte estrangeiros) e mascates (pequenos grocistas e donos de armazéns) – a ideologia liberal do Império, que reconhecia o mérito individual, era favorável à mobilidade social baseada na ascensão económica[129].

---

aptitudes particulières. La tare de la dégénérescence s'attachait pour lui au phénomène du métissage plutôt qu'à la position de chaque race dans une échelle de valeurs communes à toutes […]." (*Race et Histoire*, Paris, Denoël, (1952) 2002.)

[128] Segundo Stuart B. Schwartz pode identificar-se no Brasil, a partir de certa altura, "uma intensificação de atitudes de reivindicação de hierarquia baseada em critérios raciais" que coincide com o momento em que os colonos naturais do Brasil começaram a assumir o papel da nobreza e a diferenciar-se do resto da população e cujas pretensões "conduziram a uma situação de conflito crescente entre os lavradores brasileiros e a comunidade mercantil da colónia, de origem predominantemente europeia. A hostilidade entre a elite agrária e a burguesia comercial originária da metrópole tornou-se evidente." A hostilidade entre os dois grupos ficou reflectida na rivalidade entre Olinda e Recife, dois grupos que tinham desenvolvido diversas "asserções míticas de domínio social": os terratenentes, "cujas pretensões se baseavam em acções nobres desempenhadas no uso das armas […] enquanto proprietários de terras" e os comerciantes, possuidores da riqueza, o que justificava, na sua perspectiva, o domínio do poder. Alguns autores, frisa o teórico, interpretam este momento como o desafio da classe comercial (os portugueses) ao poder da elite colonial (os brasileiros). (*Op.cit.*, pp.255-256)

[129] Cf. Gilberto Freyre, *Social Life in Brazil*, *op.cit.*, p.600. A propósito da valorização do espírito empreendedor e do prestígio pessoal, Sérgio Buarque de Holanda considera que a cultura da

A guerra dos mascates, cujo início ocupa as páginas de GM, insere-se precisamente no conflito entre dois grupos que apresentam duas diferentes ideologias e filosofias de vida, apesar de, no fundo, tendo em conta o romance de Alencar, apresentarem mais características aproximativas que diferenciadoras. Ao colocar-se como observador ora de um lado, ora de outro, permite ao narrador constatar que ambos têm preocupações semelhantes de sobrevivência e afirmação como grupo, fazendo uso das mesmas artimanhas e manobras políticas.

Os vários textos historiográficos sobre este episódio histórico servem, contudo, de exemplo à efervescência que o caso ainda causava no século XIX, dividindo-se os historiadores na defesa de uma ou de outra parte – a favor do Recife/mercadores/capitalismo novo contra Olinda/aristocracia ou *vice-versa* – de forma parcial e, a maior parte das vezes, pouca justa. Ainda no início do século XX, o tratamento historiográfico da questão apresentava problemas de clareza de visão, com *A Guerra dos Mascates* de Vicente Ferrer[130] a servir de exemplo de uma linha que trai a excessiva admiração por um dos grupos, o do Recife.

Alencar situa-se numa posição consensual entre os dois grupos, já que, se admira os valores da nobreza e antiga fidalguia, a sua ideia de honra, de fidelidade à palavra dada, da manutenção dos valores guerreiros e cavaleirescos, patente quer em MP, quer em G, compreende que os mercadores são o sangue novo, empreendedor, apesar de haver dentro do grupo gente sem escrúpulos, o que acontece também entre os nobres (como em MP, com D. José de Aguilar que entrega os planos da fortaleza aos judeus em troca de Raquel e de dinheiro). Reconhece-se pelas palavras de Estácio a ideia de que os mercadores são o motor económico da nação[131], como em GM,

---

personalidade, traço mais decisivo da gente hispânica, que, na Península Ibérica, se pauta pela ausência do princípio de hierarquia e a exaltação do prestígio pessoal em relação ao privilégio de nascimento, apresentando, por isso, uma nobreza aberta tanto ao mérito quanto ao êxito, teve continuidade na cultura brasileira, sendo um dos factores culturais exportados para a nova colónia (cf. *op.cit.*, pp.33-35). A luta e emulação pessoais, a ideia de superação, estão patentes nos heróis e personagens alencarianos que superam condições de nascimento desfavoráveis (Estácio (MP), Ivo (GA), Nuno, Lisardo (GM)), afirmando-se na sociedade de uma forma ou outra. Interessante é também verificar que Estácio termina por viver de forma humilde, longe dos ideais aristocratas da riqueza e luxo. Comparado com os heróis e heroínas de, por exemplo, Jane Austen que conseguem quase sempre ser admitidos ou vir a ser reconhecidos pela fechada aristocracia inglesa, fazendo essa pertença parte do seu vencer na vida, Estácio opta pela ideia de continuação da sua construção pessoal e familiar fora da esfera do prestígio de classe.

[130] V. Dr. Vicente Ferrer, *Guerra dos Mascates (Olinda e Recife)*, 2ª ed. revista e aumentada, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915.

[131] Escreve Gilberto Freyre que os pequenos mascates, no século XIX, que chegavam a mercadores e a própria classe mercantil eram "the fathers of future statesmen, diplomats, and judges." No fundo, eram

Recife nunca é caracterizado negativamente, chegando mesmo o governador a conceber a união matrimonial entre Vidal Rabelo e Leonor como forma de atingir a paz entre os dois grupos através da mobilidade social.

Se, efectivamente, em G, como afirma Maria Aparecida Ribeiro, o branco fundador da nacionalidade é o senhor feudal, permanecendo o comércio e a exploração fora do quadro de formação da nacionalidade[132], tanto em MP, de forma mais ténue, quanto em GM, de forma acentuada, os mercadores aparecem como parte integrante da construção da nação.

A ideia de que é porta-voz o nobre espanhol, e é já significativo que seja um espanhol e não um português a verbalizá-la, é a de que Estácio é indigno de Inês pela presença de sangue gentio na sua ascendência. Alencar, pelo contrário, tem uma posição em relação à mistura de sangues muito diferente da de Gregório de Matos[133], considerando que é na sobreposição de raças, e não a sua extrema pureza ou a sua anulação por outra mais forte, que se encontra o gérmen do novo e do forte. Poder-se-ia hoje para melhor compreender esta não confusão, mas sobreposição de sangues, recorrer à genética e à concepção de que o filho, no qual se conjugam genes da mãe e do pai, é inevitavelmente diferente de um e de outro, mas mantém em si matérias genéticas, que são passado, que não se anulam mutuamente e continuam a viver, mas formam outra matéria. Os próprios portugueses são fortes pela mistura de raças que os caracteriza e a sua bravura de raça ibérica advém-lhe da "mescla de sangue gôdo e árabe"(MP, p.196)[134].

---

vistos no século de Alencar como motor económico e também de renovação social da nação. (*Social Life*, *op.cit.*, p.600.)

[132] Cf. Maria Aparecida Ribeiro, *op.cit.*, p.12.

[133] Como lembra Flávio R. Kothe, a atitude de Gregório de Matos em relação à mestiçagem é de condenação defendendo o distanciamento da "velha alma lusitana diante dos proprietários nativos" ao contrário dos indianistas para quem a mestiçagem "haveria de ser a base para a exaltação da nova 'raça', o que serviu para legitimar, depois da independência, uma oligarquia latifundiária oriunda dessa miscigenação."(*Op.cit.*, p.340.)

[134] Jorge Amado, na entrevista acima referida, afirma que o brasileiro possui o "talento" da mestiçagem (sangue índio, africano e português), sublinhando precisamente o facto de o português ser também ele o produto da mistura com o sangue mouro. A conjuntura histórica e étnica da formação do Brasil colocava, segundo o escritor, de forma relevante a questão da sua própria identidade – branco brasileiro ou mulato português? – só resolvida pela ideia de que, de facto, o brasileiro é mistura de sangues e de que faz parte e vive dentro de uma verdadeira cultura mestiça. Escreve desta maneira Gladstone Chaves de Melo sobre a "civilização mestiça": "[…] desigual foi, na cultura nacional, a contribuição indígena e a africana. Esta foi mais profunda, mais vertical, aquela foi mais superficial […]. No entanto, uma e outra forneceram *matéria* para a *forma* portuguesa, que foi o que prevaleceu. […] deram colorido diferenciador à cultura transplantada, mas foram por ela absorvidas e assimiladas.

Assim surgiu esta 'civilização mestiça', a maior civilização dos trópicos, que nos integrou perfeitamente na cultura ibérica, na mediterrânea, na latina, que fez de nós parte saliente desse 'mundo que o português criou'." (*Origem, Fundação e Aspectos da Cultura Brasileira*, Lisboa, Centro do Livro

Neste quadro, Alencar procede a uma diferença essencial ao distinguir as personagens como portugueses (de emigração recente ou no Brasil há muito tempo), espanhóis, descendentes de portugueses, e brasileiros (mistura de sangue português com sangue africano ou índio). Quando se trata da mulher brasileira, como já foi afirmado, ela é sensual e carnal, quando se trata do homem, como Estácio ou João Cavalcanti (GM), é o representante prestigioso dos primeiros conquistadores e desbravadores do território. Para além disso, são exemplos do que, como considera Gilberto Freyre, representa a tendência do romance brasileiro em apresentar personagens metarraciais cada vez menos brancos, negros ou ameríndios puros (como em I, G e U) e cada vez mais morenos, "de vários graus de morenidade brasileira", a partir do "branco bronzeado ou amorenado pelo sol"[135]. Há, no entanto, a considerar que tanto Estácio quanto João Cavalcanti são filhos da fidalguia do reino. De facto, quando se fala orgulhosamente do português não se trata do de estatuto social inferior, que vem ao Brasil com intuitos exploratórios, mas do aristocrata colonizador e aventureiro, com os valores que são inerentes à classe.

> *[D.Diogo de Mariz] É o provedor-mor da fazenda de São Sebastião; bom português, fidalgo às direitas, descendente da casa dos Marizes, uma das melhores do tempo do Senhor D. Afonso Henriques, que Deus tem. […] Não conheceis um português, Estácio! Com esta sêde de ouro que traz ao Brasil tantos aventureiros, os costumes dos nossos maiores se perderam; mas entre êstes ainda há cavalheiros que sabem o que devem à sua honra e aos seus brios. D. Diogo de Mariz é um dos poucos dessa raça que se lá vai com os tempos […]*. (MP, p.76)

A família que participou na criação de Portugal participa na criação do Brasil numa clara ligação panegírica da formação da nação brasileira. Para além disso, as palavras de Vaz Caminha testemunham a noção da história que, como expressa

---

Brasileiro, 1974, p.79.) Esta concepção apresenta semelhanças evidentes com a ideia subjacente a MP, apesar de em IR e G Alencar dar relevância apenas à componente índia em detrimento da africana. A razão da diferença prende-se essencialmente com a forma como vê e usa a história nestes dois romances, questão que será posteriormente abordada.

Tenha-se igualmente em atenção as palavras de Sérgio Buarque de Holanda que, como Gilberto Freyre, atribui à mestiçagem, só permitida pela ausência no português de qualquer orgulho de raça, o elemento de fixação ao meio tropical (cf. *op.cit.*, p.66). Processo normal e sistemático e não esporádico, a mestiçagem deriva do contacto íntimo do português com a população de cor, cedendo o colono "com docilidade ao prestígio comunicativo dos costumes, da linguagem e das seitas dos indígenas e negros. Americanizava-se ou africanizava-se, conforme fosse preciso. *Tornava-se negro*, segundo expressão consagrada da costa da África."(*op.cit.*, p.64)

[135] *Op.cit.*, p.109. Em MP, também aparece o tipo de moreno queimado pelo sol, marcado fisicamente pela natureza brasileira: do rosto de D. José de Aguilar desaparecera "a alvura primitiva […] sob os raios do sol tropical que lhe queimara a tez"(MP, p.39).

Bakhtin, tem heróis de "antes" que já não existem "hoje"[136], ou tem poucos exemplos da herança dos protagonistas do passado. Constatação, é também apelo ao esforço de continuação e não apenas lamentação pelo presente.

A herança étnica portuguesa que Alencar quer frisar é a dos fidalgos guerreiros e a dos exploradores destemidos, obviamente prestigiante para a raça brasileira[137]:

> *[…] ainda estava recôndita no futuro a famosa doutrina tão apregoada agora sôbre a indolência da raça latina. Não andavam então esquecidas já as gloriosas conquistas do povo, em número pequeno, que pelo esfôrço se fizera grande bastante para assim encher o maior império da terra. Ainda o reino português se dilatava tão vasto pela superfície da terra, que não havia noite completa para êle; o sol iluminava sempre alguma de suas extremas.*
>
> *Esta admirável epopéia do esfôrço humano, cantada por Camões, foi trabalhada pela raça latina, como devia ser mais tarde a epopéia francesa da liberdade. Estava porém reservada ao século dezanove a triste missão de renegar sua estirpe. Não se lembra êste século ingrato que êle veio, como tôda a civilização moderna, do latinismo?* (MP, pp.745-746)

A contrariar teorias como as de Gobineau, em *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines*, as do austríaco Gumplowizc, propagadora do mito da superioridade racial, e Lord Derby, que defende a inferioridade da raça latina e da sua civilização, Alencar sublinha a importância de não recusar o próprio passado e a herança dos portugueses, que, apesar do governo por vezes despótico (MP, p.448), representam a heroicidade da empresa de exploração do mundo, a epopeia dos descobrimentos[138].

---

[136] Bakhtin, *op.cit. in Kamen'*,15, p.43.

[137] O sentimento de nacionalismo brasileiro desenvolvido no século XIX e, mais concretamente, no interior do Romantismo, não raras vezes sente a necessidade de, num patriotismo acentuado, direccionar-se para uma via de intolerância para com os portugueses. Esse confronto com a nação fundadora é explicado por Nina Rodrigues como o conflito normal entre criatura e criador, o que explica a permanência na terceira década do século XX de "flagrante injustiça no zelo que pomos em defender os fóros da nossa linhagem. […] Como que peza e envergonha o sangue português que nos corre nas veias e a cada passo, por vezes sem noção da mais elementar urbanidade, clamamos a altos brados que a nossa decadencia provem da incapacidade cultural dos Lusitanos, da baixa estirpe dos degradados, galés e prostitutas mandados a colonisar o paiz."

De facto, como explica, a "animosidade contra os Portugueses é um resquício da estratificação dos sentimentos de oposição e antagonismo que elaboraram e fizeram a emancipação política da antiga colónia. A intuscepção […] carecia, para a luta da independência, do concurso de um antagonismo de sentimentos, forte bastante para quebrar os laços da continuidade afectiva entre Brasileiros e Portugueses e dar-nos a consciência de uma vida autónoma." (*Os Africanos no Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1932, pp.10-11)

Alencar não rejeita a herança portuguesa, mas procura-a nos nobres e nos intelectuais (caso de Vaz Caminha), personagens mais prestigiantes.

[138] O bispo de Pernambuco, Azeredo Coutinho, tinha escrito *Ensaio Económico sobre o Comércio em Portugal*, texto citado por Alexandre Herculano no vol.I de *O Panorama* de 1837, em que refutava, justamente, o que defendia Montesquieu sobre a inabilidade, inferioridade e cobardia dos povos que viviam em climas mais quentes.

Dos representantes desta raça e dos índios (mas de índios como Abaré, não como dos três ajudantes de João Fogaça) nascem os verdadeiros brasileiros, como Moribeca, "sôbre as faces brancas do guerreiro a côr de sua raça e nos olhos a centelha do sol americano"(p.858), os senhores "primeiros desta terra", como afirma Estácio orgulhosamente[139].

Ao grupo das três raças fundadoras da etnia brasileira, Alencar junta de forma tímida os judeus. De facto, só em D. Luísa de Paiva, cristã-nova, e na sua descendência, Elvira, o leitor tem o exemplo da contribuição da componente hebraica para a formação da raça brasileira, já que Raquel, seu pai e outras personagens judias não se misturam de forma efectiva com as outras raças. É óbvio que a referência deve ser forçosamente menor, já que a componente judia não pode ser considerada a par das outras raças referidas, tanto pela sua menor representação em termos quantitativos, como pela repressão sofrida em determinadas épocas históricas.

MP retrata o mundo hebraico no Brasil como um círculo fechado dentro da nação, quer pela discriminação a que é votado pela maior parte dos habitantes cristãos, quer pela consciência própria de que não pertence, nem é plenamente aceite no espaço brasileiro.

Como afirma Raúl Antelo, os judeus no Brasil, à semelhança, segundo o autor, dos jesuítas, constituem um grupo de "agentes supranacionais", vulneráveis, "quando não indefesos, […] não possuíam território nem Estado próprios", que o Estado-nação dificilmente poderia tolerar como "nação parasitária abrigada no interior de uma outra nação."[140] No entanto, como as funções do Estado-governo se prendiam com a administração da riqueza e a representação dos interesses do colectivo, o autor aponta que, não raro, os judeus foram sócios do Estado-nação colonialista através da concessão de crédito e financiamento das empresas oficiais.

Alencar testemunha essa ambiguidade de posições do judeu e também as diferentes formas como é visto. Dá, assim, fé das reservas de anti-semitismo católico

[139] Augusto Meyer considera o orgulho, como sinal de nobreza e lealdade, muito importante na obra de Alencar, já que é considerado valor de simpatia no desenho da personagem. O orgulho próprio, de sangue, de família, da pátria ibérica, brasileira ou holandesa encontram-se na maior parte das personagens de MP. As que não apresentam este orgulho próprio e nacional, como Joaquim Brás, sempre pronto a mudar de campo por imperativos ditados pelo lucro, são, efectivamente, as personagens negativas.
[140] *Op.cit.*, p.87.

na acção jesuíta[141], patentes na reunião do capítulo, e que, precisamente, o narrador de MP explica, recorrendo ao discurso da história,

> *Em 1601, os 'pobres judeus', a quem era proibido pela lei de 30 de junho de 1567 passar às colônias, ofereceram a soma de 200.000 cruzados pela revogação do interdito; semelhante transação que bem revelava os lucros avultados que essa raça industriosa e mercantil tirava do comércio da Índia e do Brasil, ofendia os intêresses da Companhia. Desde então não cessara ela de insistir pela revogação da lei de 30 de julho de 1601.*
>
> *Nada mais natural portanto do que tratar agora a poderosa associação de afastar os competidores que lhe disputavam boa parte das riquezas do novo mundo.* (p.212)

e à má vontade da sociedade em aceitá-los:

> *Fora o herege!…*
> *Se o cão é mouro!… Não lhe vêem o focinho!*
> *Qual mouro! Judeu arrenegado, que é a pior bêsta.*
> *À fogueira com êle!…*(p.717)

Os próprios judeus, conscientes da imagem que têm na sociedade ("Somos nós tão vil ralé aos olhos dos cristãos, que não podem êles ter escrúpulo de embair-nos e faltar ao prometido. Pode acaso um cão se queixar porque lhe chama o senhor com afagos para de perto e melhor castigá-lo?", p.575; "[…] não se conta o desprêzo e ódio em que nos tem a raça cristã, cobrindo-nos de baldões e injúrias e tratando-nos de seus cativos.", p.507) e, por isso, do facto de a plena integração lhes ser de momento negada, vêem com apreensão a possibilidade de mudança de política em relação à sua permanência no Brasil ("pois quando as coisas do govêrno se mercam, ficam em almoeda a quem mais dá.", p.507). Este sentimento de insegurança leva os judeus em MP a aliarem-se à Holanda, como foi anteriormente referido, à qual "na falta da língua e da origem" os ligava "o santo e poderoso vínculo da religião."(p.506)

Neste contexto, a traição dos judeus é apresentada na obra como radicada no medo de ser expulso da terra (p.509) onde alguns, como Raquel, já tinham nascido e começavam a ela estar ligados por um sentimento de pertença ("Mas é a terra da tua criação, Raquel!", p.591). Alencar adopta perante o narrador a posição de historiador, optando por um discurso de tipo objectivo e imparcial, expondo as causas assim como as razões históricas da presente situação, tanto no episódio da reunião do capítulo

[141] "Os jesuítas, de fato, representam a reserva anti-semita do catolicismo: se, de início, os cristãos-novos estavam excluídos da ordem, a partir de 1608 eles já são admitidos desde que possuam cinco

como no da sinagoga, e a de simples observador-redactor das palavras dos intervenientes, não raro redundantes em relação ao que fora dito no discurso historiográfico, na criação da imagem histórica da discriminação e reacção semita no Brasil do século XVII.

A sua posição, de facto, tenta ser a de neutralidade em relação ao momento histórico que relata e que envolve os judeus, isto é, não deixa de condenar a traição, mas integra-a dentro de uma conjuntura penalizante para a sobrevivência e permanência dos judeus em terras brasileiras, o que faz com que o leitor compreenda, ainda que não através de um movimento de adesão, o comportamento desse povo. Alencar nunca é anti-semita como, por exemplo, Carvalho de Guimarães, que faz torturar e ameaçar de deportação as suas personagens judias.

O judeu é, também, visto como raça "industriosa e mercantil", banqueiros, comerciantes, que com o seu dinheiro e argúcia são um verdadeiro motor da economia. A esta característica particular do povo judeu que Alencar ressalta, Raúl Antelo aponta na obra do escritor de MP a existência de uma ligação privilegiada entre os semitas e o desenvolvimento de um princípio democratizante: "Já para Alencar, o jesuíta (mas também o judeu) pode ser visto como construtor de um princípio democratizante de igualdade cívica. Alencar, em suma, é pela Nação e Nabuco, pelo Estado."[142]

Através das personagens D. Luísa e Elvira, Alencar foca de modo particular e, também, profundo, a questão da existência de um anátema, de consequências sociais e psicológicas, no seio da comunidade dos cristãos-novos. D. Luísa, "belo tipo da raça hebraica – Judite ou Madalena" (p.40), representa o fanatismo provocado tanto pelo arrependimento de uma juventude que tinha abandonado ao prazer "uma alma ardente e insaciável", e agora canalizava o "ardor e afã" para Deus ("a mulher apaixonada e voluptuosa transformara-se na devota fanática", p.41), quanto pela sua ascendência hebraica.

É talvez em D. Luísa que Alencar procede de forma mais eficaz à construção de uma personagem através do seu percurso psicológico: a culpa que sente em relação ao sangue hebreu mistura-se com a ideia de excesso de sensualidade, de livre realização dos desejos amorosos. Ser judia, para D. Luísa, é ser o seu passado, é ser o

---

gerações cristãs." (*Ibidem*, p.87.)
[142] *Op.cit.*, p.87.

domínio da carne em relação à verdadeira religião, e só através desta se pode não só refrear os instintos, mas também atingir o perdão:

> *Ah! que mal conheceis êste sangue judeu, Padre! Nem o podeis, vós que não o sentis correr em vossas veias! Uma só gôta dêle é a faísca acesa, que ao menor sôpro levanta a labareda, e requeima a vida. Tendes prova desta carne rebelde, que apesar dos anos, da abstinência e do cilício, se revoltara, se a não tivesse eu constantemente refreada pela contemplação de Deus. Também a tendes no recente exemplo daquela mísera, que nem meus severos preceitos, nem o natural recato, impediram de se perder tão cedo!… Quem sabe onde a levará ainda a impetuosidade dêsse sangue danado?* (p.764)

D. Luísa concebe a religião hebraica à luz do seu próprio comportamento e das motivações que julga ter encontrado para a maneira de agir da filha, ligando, assim, de maneira indissolúvel, luxúria e sangue judeu, vendo o fogo da Inquisição como a forma justa de condenar as almas perdidas e danadas, libertando-as pelo sacrifício. A devoção excessiva, baseada em falsos preceitos, dominadora de uma personalidade frágil que sublima desta forma as suas frustrações e traumas, leva D. Luísa à beira de uma quase loucura: conspira primeiro para que a filha entre num convento e depois, sabendo que esta está grávida, faz tudo para que esta perca o filho. O espírito perturbado da mãe de Elvira chega mesmo a conceber como preferível ao casamento a morte da filha, num retrato do que pode ser possível se imperar o fanatismo.

No início, os jesuítas, através de Padre Figueira, aproveitam-se da situação para poder, pelo sentimento de culpa inspirado em D. Luísa, receber os seus bens, mas Padre Molina intervém para repor a ideia de que a verdadeira religião é, essencialmente, perdão e não castigo. O seu discurso torna-se oratório quando explica a D. Luísa o significado histórico da Inquisição:

> *A inquisição foi instituída em um tempo em que a palavra de Deus não germinava, ou porque a terra era sáfara, ou porque a semente estivesse eivada; e foi, para castigar os que abandonavam o grêmio da Igreja, não para punir na inocente geração a infelicidade dos pais. Se apesar das gotas do sangue judeu que vos corre nas veias, vos anima o verdadeiro amor de Cristo, a Igreja vos abre o seu regaço, como a qualquer descendente de mouros ou dêste gentio da América.* (p.764)

Todavia, efectivamente, o problema de D. Luísa não se prende com a ideia do hebreu que abandona o "grêmio da Igreja", mas a "impetuosidade" do sangue que sente em si, e que considera a maldição que os semitas e seus descendentes têm de sofrer, só erradicável com a morte física ou com a morte para o mundo. Elvira, no

entanto, nunca se coloca o problema de ser descendente de judeus, nem vê esse facto como impeditivo da sua ligação amorosa, reforçando o facto de que o anátema sentido pelos cristãos-novos começa gradualmente a perder a sua importância nas novas gerações.

Em suma, Alencar constrói um mundo de cores, formas e sabores diversos que se conjugam, dando azo a novos e diferentes objectos, pensamentos e raças, numa espécie de políptico representativo de uma sociedade colonial que se transformava em típica sociedade brasileira, pautada pelo diálogo, sobreposição de tradições, mestiçagem de culturas e raças obrigadas a entrar em contacto e a conviver. Para além disso, todos estes homens e mulheres, objectos, roupas, comidas são influenciados pela diferente natureza dos trópicos, que lhe dá novas tonalidades, que influi na forma de ver o mundo, de se ver a si próprio e ao "outro", que cria novos odores, sabores, formas de se relacionar com o sagrado.

É o povo "do caju" em formação, mas já diferente, com as marcas do que é "nosso" e particular, fruto dos povos e culturas de "ontem" a que se deu consistência formando o povo do "hoje" de Alencar, povo este que só se pode afirmar pela compreensão e reconhecimento do passado histórico que a ficção desvenda e clarifica. O romance reclama para si, desta forma, o estatuto de "meio privilegiado de focalização", para usar a terminologia proposta por Daniela Marcheschi, opção para ouvir/receber o mundo, para a "critica e l'autocritica di tutta una comunità e della sua cultura, attraverso l'esperienza d'incessante contestualizzazione e ricontestualizzazione, interpretazione e reinterpretazione degli accadimenti."[143] A história da colonização brasileira em MP, o questionar em GA e GM das formas da política e da sociedade, servem, com o retrato da vida e dos homens, justamente, o repensar das bases ideológicas e da organização cultural, social e racial da nação.

II.2.2 – Romance Histórico Indianista

O indianismo e a opção alencariana

[143] Daniela Marcheschi, *op.cit.*, p.62. e sgs.

Quando Maria Aparecida Ribeiro, a propósito de I, aponta para o facto de a crítica passar ao largo da importante questão do romance histórico indianista brasileiro, quer pela "confusão de conceitos" criada pelo cruzamento de literatura com história literária devida ao próprio Alencar no prólogo de *Sonhos d'Ouro*, e pela falsa correspondência existente nesse texto entre noções como "momento histórico" e "período orgânico", quer pela visão tradicionalista de *Iracema* como "lenda" (alicerçada no subtítulo atribuído pelo autor – *Lenda do Ceará*) ou narrativa mítica, a autora levanta um problema essencial no que toca ao estudo do romance histórico alencariano.

De facto, como afirma, os estudiosos tendem a considerar como romance histórico apenas G, excluindo I, definido como "um romance indianista com fontes históricas", esquecendo "as suas relações com a História" e deixando de lado "a transformação sofrida pelo documental", lendo o romance como "obra exclusiva da imaginação"[1]. Desta exclusão é, por exemplo, prova o recente trabalho de Valéria De Marco sobre o romance histórico alencariano que inclui somente MP, GM e G.

Já Heron de Alencar tinha apontado as reticências dos críticos em considerar o romance de tema indianista do escritor cearense como romance histórico alegando que o indianismo de Alencar "pouco ou nada teria de historicamente exato, o local, os fatos, as personagens de modo geral, e os índios de modo particular, sendo mais fantasia de sua imaginação do que tentativa de autêntico levantamento de nossas raízes mais profundas." Independentemente da veracidade ou não da afirmação, segundo o autor, "o romance indianista não deixa de ser, como é, legítimo romance histórico brasileiro", não alterando a imagem poetizada do índio e dos costumes indígenas, com o consequente possível afastamento em relação à verdade histórica das personagens, o sentido e a significação do romance alencariano, inserido na tendência universal do Romantismo de "remexer no passado nacional, de rebuscar nos escombros medievais o que o que de melhor aí ficara da alma e da tradição de cada povo":

> *A nossa idade média, o mais recôndito e autêntico do nosso passado teria de ser, pelo menos poeticamente, a civilização primitiva, pré-cabralina. Seria através da valorização poética das raças primitivas no cenário grandioso da natureza americana, que alcançaríamos aquele nível mínimo de orgulho nacional de que carecíamos para uma classificação em face do europeu.*

[1] "Relendo *Iracema*", *op.cit.*, p.11.

A matéria indianista dos romances históricos I e G entra, considerada sob este prisma, na obra romanesca de Alencar dentro do grupo dos romances históricos pela vontade de focar um determinado momento histórico a partir de material, também este, de tipo historiográfico, para "afirmar a nossa nacionalidade, para provar a existência de nossas raízes legitimamente americanas."[2]

O facto é que ao tratar o momento dos primeiros contactos, Alencar teria necessariamente de incluir a figura do índio, e trata-a não só poeticamente, idealisticamente, ao sabor dos ventos do Romantismo, mas também de forma histórica, baseando-se nos testemunhos escritos de historiadores e viajantes, provando através de notas e citações a veracidade do que conta e afirma, assumindo não raras vezes uma posição analítica e profundamente crítica em relação aos textos usados, como se terá oportunidade de verificar. Há, no entanto, a considerar o indianismo de Alencar, presente no conjunto destes romances históricos, como uma via de opção do escritor dentro do panorama do Romantismo brasileiro que encontrava no tema do índio caminho privilegiado para a independência e afirmação da cultura e literatura nacional.

Não tinham nascido, contudo, as primícias do indianismo, como parte de um projecto pensado de viabilização da literatura brasileira, no Brasil, tendo sido Ferdinand Denis, muito provavelmente sob a influência de *Atala* de Chateaubriand, um dos primeiros a propor o índio, misto de inocência e coragem, sujeito de acções heróicas, destruído lentamente pelo europeu sob vários aspectos, como inspirador de "pensées vraiment poétiques", devendo o escritor procurar a poesia a ele inerente, encontrando, por essa via, a poesia brasileira[3]. Ao lado do índio, Denis coloca os primeiros descobridores e desbravadores da terra americana, verdadeiros herdeiros do heroísmo dos guerreiros da Idade Média[4].

Indicava, assim, a par do tratamento estético da natureza grandiosa e única, um dos caminhos possíveis para a literatura brasileira, o índio, com as suas tradições e a sua poeticidade, e o herói descobridor, o contacto entre as duas raças e entre as duas

---

[2] *Op.cit.*, p.259.
[3] Cf. *op.cit.*, pp.515-528.
[4] Aos guerreiros da Idade Média, o autor compara os primeiros descobridores e desbravadores das terras da América: "tout l'héroïsme du moyen âge, tout l'esprit ardent et aventureux des temps de chevalerie, ne paraissent-ils pas avec teinte particulière dans ces voyages des premiers explorateurs,

poesias, uma da selva brasileira, a outra do intrépido descobridor, chegando mesmo a ensaiar uma novela ficcional de cunho indianista, *Les Machakalis.*

A sua obra e as suas sugestões temáticas integram-se na conjuntura que após o sucesso do livro de Chateaubriand vira despertar os espíritos para a riqueza da matéria americana – um romance de ampla recepção sobre o viver tropical, escrito por um europeu, cujo exótico e sabor a distante correspondia à realidade do povo além-Atlântico[5].

Na verdade, no entanto, o Brasil já vira os poemas épicos de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, mas nunca entendera a matéria tratada como parte de um conteúdo programático a trabalhar e desenvolver e é, na realidade, Chateaubriand o criador de uma moda literária[6] que no Velho Continente inspira autores como Garrett, com *Helena*, Pinheiro Chagas, com *A Virgem de Guaraciaba* e *A Conspiração de Pernambuco*, ou Gomes de Amorim[7], autor de *Os Selvagens*, que ambientam os seus romances no Brasil, numa natureza desconhecida a quase todos, mas que vislumbram deslumbrante pelas visões herdadas das crónicas e dos livros de viajantes e missionários.

Há, todavia, a ter em conta o facto de a temática tropical não começar a ser tratada em Portugal apenas por influência francesa, pois na tradição literária portuguesa o índio e a paisagem brasileira detinham desde a literatura das descobertas um lugar afirmado, como explicita Maria da Conceição O. Dias Gonçalves ao traçar o percurso e a constante do tema indianista na literatura portuguesa do século XVI ao século XVIII[8].

Fosse o índio tratado de forma mais tradicionalista ou mais inovadora, ele estava presente nas obras de viajantes e poetas, ainda que a falta de conhecimento directo com a realidade indígena e o fascínio por outros mundos, principalmente pela Índia, tenham limitado em grande parte a produção de obras literárias que

---

s'avançant au sein des forêts vierges, sans crainte […]? Ils ne voulaient que de l'or; mais on ne peut leur refuser quelque gloire: la poésie peut s'emparer de leurs courses lointaines." (*Op.cit.*, p.518.)

[5] V. sobre a influência de Chateaubriand em Portugal e no Brasil: José Esteves Pinheiro, "Chateaubriand e Portugal", *in: Histórias Literárias Comparadas, op.cit*, pp.233-242.

[6] V. sobre as traduções de Chateaubriand em Portugal e no Brasil: Thierry Proença dos Santos, *op.cit.*, pp.207-223.

[7] Gomes de Amorim foca no drama *Ódio de Raça*, representado em 1854, outra face da realidade brasileira, a escravidão, tratando, deste modo, o negro como personagem.

[8] V. O Índio do Brasil na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI, XVII e XVIII, Coimbra, Separata de Brasília, Vol.XI, 1961.

desenvolviam a temática, mas há exemplos de autores, como Filinto Elísio, na *Ode à Liberdade*, e Bocage, que, sem terem contacto com os nativos, se ocuparam deles.

Ao comparar a produção francesa com a portuguesa, verifica-se, no entanto, a existência, em França, de um maior número de obras de carácter literário e científico que versam a temática do selvagem americano, mas, segundo a autora, embora em menor número, as obras portuguesas são sintomáticas da presença de uma tradição literária a não menosprezar.

E se a literatura portuguesa tinha matéria suficiente para poder desenvolver o conceito do "bom selvagem", não o deve ter feito por dois factores que funcionam como constantes na cultura portuguesa dos séculos XVI ao XVIII – o cristianismo e a civilização. Poder-se-á dizer, com mais propriedade, o espírito evangelizador e a ideia de civilização, interditores de uma visão mais idílica e ilusória do índio. O contacto directo, além disso, impedia a construção de uma imagem de índio inexistente na realidade, de um selvagem pleno de bondade natural, como o de Rousseau, distante da realidade observada e experimentada pelos descobridores[9].

Com o Romantismo irá predominar a nostalgia pela primitiva vida do homem, fiel à sua verdadeira essência e próximo dos princípios mais fundamentais da natureza, dando lugar a um olhar emocional, apaixonado em detrimento da imagem mais consonante à realidade. Na literatura romântica, o homem da natureza e do instinto, como aponta António Cândido, parecia mais autêntico e representativo, sobretudo sob a forma extrema do índio[10]. Nas palavras de Maria da Conceição Gonçalves, abandona-se "o verdadeiro homem" para se lançar "nas utopias de um puro mito"[11]. Um fenómeno que se verifica não só na poesia e no romance, mas também na literatura de viagens: o real passa a ser filtrado pela carga sentimental do sujeito.

O Brasil não ficaria indiferente ao caminho apontado por Denis e se Gonçalves de Magalhães defende a poesia do indígena, Varnhagen, em *Chronica do Descubrimento do Brazil*, introduz uma das primeiras personagens índias na prosa

---

[9] V. para mais informações sobre a imagem do índio brasileiro na literatura de viagens quinhentista e seiscentista: Ana Maria Azevedo, "O Índio brasileiro (o "olhar" quinhentista e seiscentista)", *in: Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*, coord. Fernando Cristóvão, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp.303-335.

[10] Cf. "O significado de *Raízes do Brasil*", *in* Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (*op.cit.*), p.12.

[11] Cf. *O Índio do Brasil na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI, XVII e XVIII*, Coimbra, Separata de *Brasília*, vol.XI, 1961, pp.111-114.

novelesca brasileira. Entendido como parte essencial da história das origens, o "outro" da literatura de viagens e das crónicas europeias, o índio começa a fazer a sua estreia no Romantismo brasileiro como parte da própria história, símbolo da brasilidade em conjunto com a natureza deslumbrante específica dos trópicos, aparecendo a índia, em Varnhagen, significativamente comparada a Eva, como a fundadora de um novo mundo que o encontro dos dois apaixonados pré-anuncia.

Em *Ensaio sobre as Letras no Brasil*, publicado em 1847, Varnhagen teoriza o que tentara pôr em prática na sua novela histórica, definindo a originalidade, o americanismo[12], como a inspiração nos ritmos da poesia indígena e na majestade das cenas naturais conjugados com o respeito pelas tradições e pela verdade histórica[13]. Defensor da importância da figura do índio, como Gonçalves de Magalhães, que lhe atribui o primeiro plano em *A Confederação dos Tamoios*, pugna, no entanto, igualmente pela imagem digna e heróica do descobridor, também ele parte integrante das origens do povo brasileiro, explicando-se, desta forma, em parte, o facto de o português não aparecer no romance histórico das origens como destruidor cruel de uma raça indefesa – deve-se, segundo os autores, respeitar na cultura brasileira o eixo da tradição da mãe-pátria, o fluxo civilizador português e europeu.

Varnhagen e Magalhães seguem, desta forma, de perto, a teoria de Denis e Garrett, passando por textos como *Parnaso Brasileiro* (1829-32), de Januário da Cunha Barbosa, e revistas como *Niterói* (1836) e *Minerva Brasiliense* (1843)[14], sobre

---

[12] Mas não o americanismo à maneira dos Estados Unidos, sinónimo de insubordinação aos preceitos clássicos gregos e romanos e da mãe-pátria, defendendo que o americanismo brasileiro não deveria desrespeitar a tradição europeia e os princípios de religião que faziam parte da sua herança, numa ostentação de patriotismo que injuriasse a própria raça e a memória dos avós, exaltando "uma caterva de canibais que vinha assaltar uma colónia de nossos antepassados só para os devorar". (*Ensaio sobre as Letras no Brasil*, Departamento Nacional do Livro, Fundação da Biblioteca Nacional (doc.electrónico), p.3.) Gonçalves de Magalhães, no prólogo de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), demonstrara também reticências em identificar originalidade e protagonismo e preferência pelo índio, como se o selvagem superasse o homem civilizado, "como se a civilização não fosse obra de Deus, a que era o homem chamado pela força da inteligência, com que a Providência dos mais seres o distinguira!" ("Prólogo" de *Suspiros Poéticos e Saudades*, *in: Prólogos Interessantíssimos*, Departamento Nacional do Livro, Fundação da Biblioteca Nacional, p.2.)

[13] *Op.cit.*, p.3.

[14] V. sobre o papel destes textos na criação da literatura brasileira os textos de António Cândido (*Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981); Fidelino de Figueiredo (*Estudos de Literatura*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918); António Amora (*História da Literatura Brasileira: séculos XVI-XX*, Lisboa, Ática, 1961; *Classicismo e Romantismo no Brasil*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1966), Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho (*A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1986; *A Literatura como Factor da Nacionalização Brasileira*, São Paulo, Sep. da Rev. Arquivo Municipal, 184; *Conceito de Literatura Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1981), entre outros. Roberto Acízelo de Souza faz uma curta, mas bem estruturada, súmula dos inícios da

o que deveria ser a literatura brasileira – uma literatura que conjugasse o índio, o português e os elementos da natureza como temas principais da matéria poética, elementos, como afirma Fidelino de Figueiredo, passíveis de funcionar como "traço diferencial e critério de valor"[15]. Não, é óbvio, o índio antropófago, promíscuo e violento de que dá conta Manuel da Nóbrega nas suas cartas, mas um índio corajoso, ingénuo, capaz de se sacrificar pelo amor à terra e à sua gente – um índio directo descendente dos textos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Seria, segundo Alfredo Bosi, o análogo do bárbaro, conquistador da Península e construtor do mundo feudal[16], personagem perfeita para o idealismo romântico, rica de simbolismo e de contornos épicos.

De facto, como escreve Heron de Alencar, sob a influência do conceito humanista e da tradição europeia do bom selvagem, e atendendo às tendências do Romantismo, "fundem-se a terra e o homem numa síntese representativa da nacionalidade", recriando os escritores brasileiros o passado histórico e elevando o índio à categoria de herói nacional[17].

O indianismo, que, segundo Fidelino de Figueiredo, de Varnhagen a Alencar pendeu para o extremo conservador, reflectindo o clima político e social vivido entre a Regência e a década de 60, vai contrapor-se, assim, nestes primeiros anos de afirmação às tradições europeias ao permitir a criação de uma mitologia americana. Como sintetizou Manuel de Sousa Pinto, o indianismo é sobretudo uma criação poética, não histórica ou etnográfica, que traduz a aspiração de criar uma epopeia americana, "um passado lendário, que garantisse a autonomia do novo continente. […] uma afirmação de continentalidade. […] O indianismo implica protesto ou reacção contra a intervenção europeia. É a raça tratando de descobrir, e muitas vezes

---

história literária brasileira em "Brazilian Literary Historiography: Its Beginnings", *Portuguese Literary & Cultural Studies*,vols.4/5, pp.541-549.

[15] *Estudos de Literatura*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918, p.21. O autor considera que o nacionalismo crítico romântico implicava que o "valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, sobretudo, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma." (*Ibidem*, p.22.)

[16] Cf. *op.cit.*, p.110.

[17] "Esquema para o estudo do tema do índio na literatura brasileira", Separata de *Actas III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, Tip. Imprensa de Coimbra, Lda., [D.L. 1960], p.441.Escreve Heron de Alencar que os temas do índio e do ufanismo, cujo aparecimento data do século XVI, tiveram ambos origem dos conceitos europeus elaborados a respeito do homem e das terras americanas, sob influência das visões (fantasista, humanista e teológica) dos cronistas e viajantes e de concepções políticas, religiosas e filosóficas. Da unanimidade dos conceitos sobre a excelência da terra, originar-se-ia o tema do ufanismo. (*Ibidem*, p.440)

de inventar, na noite do passado, os seus deuses lares e os heróis da mesma estirpe: os seus manitós."[18]

Eduardo Faria Coutinho, por seu lado, salienta o facto de o indianismo constituir a vertente mais expressiva e nacionalista do Romantismo no Brasil e, ainda que influenciado, em grande parte, pela teoria rousseauniana do "bom selvagem", de ter adquirido características próprias, não reduzindo o índio à idealização, à imagem do elemento nativo, retratando também o índio histórico, parte do passado do Brasil[19].

O contacto directo que durante séculos se deu entre colonizadores e indígenas impedia a completa e incondicional rendição aos ideais de Rousseau concretizados em Chateaubriand, porque se na literatura o elemento selvagem se apresentava como objecto de exaltação, também aparecia como imagem herdada das observações históricas, antropológicas, religiosas e sociológicas que vinham a ser realizadas desde o início do contacto com os habitantes do Brasil.

Como escreve Sérgio Buarque de Holanda, para além disso, o reconhecimento da liberdade civil dos índios, quer fosse apenas "tutelada" ou "protegida", como discriminam os juristas, "tendia a distanciá-los do estigma social ligado à escravidão", favorecendo a sua entrada no romance das origens, ao contrário do negro, que o mito do nascimento do Brasil exclui. Como sublinha o autor, há também a considerar que certas características atribuídas ao indígena, como a "ociosidade", a aversão à disciplina, a "intemperança" e a "imprevidência" aproximavam-nos aos "tradicionais padrões de vida das classes nobres. E deve ser por isso que, ao procurarem traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média, própria do Romantismo europeu, escritores […], como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde."[20]

---

[18]"O Indianismo na Poesia Brasileira", *in: Biblos*, Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1928, p.38.

[19] Cf. *op.cit.*, p.519. A propósito escreve Luciana Stegagno Picchio: "Le Romantisme récupère sans doute les mythes indigènes que l'Arcadie avait interpétès dans leurs composantes paradigmatiques (l'**índio** vaincu du mythe). Mais il l'interprète de façon différente, parce qu'il l'analyse dans le cadre d'une histoire et d'un milieu bien définis. Tout ce qui est autochtone sera donc mis en valeur analytiquement [...].", *La Littérature Brésilienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p.30.

[20] *Raízes do Brasil*, 26ªed., São Paulo, Companhia das Letras, (1936) 2002, p.56. Das causas da escolha poética do índio como fundador da raça brasileira e não do negro, apesar da sua preponderância étnica, dá conta Paul Teyssier, ao analisar o que designa por desenvolvimento do mito indianista na literatura brasileira. A nação, cujo vigor nasce da terra virgem, plena de juventude e força, é, através da poetização do índio como figura ancestral nobre do povo americano, mitificada, resolvendo-se, ao mesmo tempo, a crise de identidade do povo brasileiro, dividido entre o aportuguesamento de séculos e

Desenvolver-se-ia, no entanto, paralelamente, no Brasil o que se pode designar por uma contra-corrente crítica que coloca em causa o conservadorismo da visão indianista, apontando a retórica falsa a ela subjacente. João Francisco Lisboa (1812-1863), defensor da abolição da escravatura, aponta negativamente Gonçalves de Magalhães pelo papel de primazia atribuído ao índio, esquecendo o negro e falseando, desta forma, a história[21].

O romance histórico romântico apresentava-se como um veículo privilegiado do indianismo dadas as suas características genológicas específicas. A tragédia convinha pouco, apesar da condição de vencido do índio, já que importava uma vertente triunfal, não uma expiação de culpas, e o poema épico implicava dificuldades colocadas pelas características do género, cuja superação exigia uma mestria pouco vulgar – como afirmara Manzoni, escrever epopeia requeria coragem inimaginável.

Haveria, então, que encontrar uma forma mais livre e mais adequada para o tratamento do índio. O romance histórico, porque se reporta ao passado e coloca sempre, de uma forma ou de outra, a problemática das origens, poderia recuperar e tratar o índio de várias formas, histórica, poética, antropológica, etnográfica e épica, fornecendo aos artistas um meio ideal para a construção e análise da história brasileira.

O índio faz parte do passado e olhar o passado significa também olhar o índio, não só de forma idealizante, com o sentimentalismo de Rousseau, através de Chateaubriand, como afirma José Veríssimo, quando se refere ao romance histórico indianista de José de Alencar – apoiando-se nas próprias palavras do escritor em *Como e Porque sou* Romancista – a fazer do "romance índio e do seu meio com todo o idealismo indispensável para o tornar simpático. E fá-lo de propósito por contrariar

---

a vontade de afirmar uma personalidade original e específica, já que se, por um lado, o Brasil se tornava mais europeu, seguindo as modas e costumes do velho continente, num afã de modernidade, por outro lado, procurava a glorificação poética do exótico, a mestiçagem, a fusão de duas raças mãe. O indianismo faria parte, assim, do esforço de criação de uma epopeia americana, de escrever o génesis do povo e constituiria para a elite social e intelectual do Brasil do século XIX um mito revelador e também um mito reconfortante, a impressão de que se tinha atingido o equilíbrio e a dignidade. Um mito que vive à custa de uma exclusão, a do elemento negro que não interessava a uma sociedade branca que considerava o africano como escravo, sem dignidade para fazer parte do mito das origens. (Cf. "Le Mythe Indianiste dans la Litterature Bresilienne", *in: Etudes de Litterature et de Linguistique*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1990, pp.101-116.)

[21] V. Alfredo Bosi, *op.cit.*, p.177. De forma diversa, e já nos tempos modernos, Flávio R. Kothe critica igualmente a ostentação do cânone brasileiro como auto-afirmação, já que, segundo o autor, reflecte pelo contrário a dominação. Entre os "sorvedouros da 'tribalização' e da 'europeização'" opta-se aparentemente pelo segundo como modernização para praticar o primeiro, "actualizando o anacrônico e nativizando o alienígena, entendendo isso como busca da identidade." (*Op.cit.*, p.32.)

a imagem que dele nos deixam os cronistas e que os seus atuais remanescentes embrutecidos não desmentem"[22], mas também procurando estudar e dar uma imagem do índio consonante à realidade antropológica[23].

Também Alencar defende que a literatura para ser nacional deve pertencer ao próprio ambiente e tirar dele a matéria, por isso, quando Joaquim Nabuco o acusa de importar a matéria indianista da Europa, mais propriamente de Chateaubriand, o romancista defende a originalidade da matéria brasileira, a sua adequação ao povo e à sua história, salientando a existência no Brasil colonial de percursores como Santa Rita Durão, com Caramuru, e José Basílio da Gama, com *Uruguai*, todos do século XVIII[24].

Sem limitar a literatura ao indianismo, Alencar tinha já feito, a propósito do poema de Gonçalves de Magalhães, considerações sobre a forma de como o nativismo e o ufanismo poderiam ser aproveitados na literatura nacional através do esboço histórico das raças extintas, das tradições primitivas dos indígenas e da natureza americana tratadas com "vida", "graça" e "encanto".

---

[22] *História da Literatura Brasileira*, *op.cit.*, p.276.

[23] Romances como *O Ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães, cuja proximidade de realização com a primeira publicação de *O Guarani* (1857), levou críticos como José Veríssimo a afirmar que as datas "autorizam a admitir a influência daquele [*O Guarani*] na intenção deste", ainda que reconhecendo que não "há nele, entretanto, influência formal do romance de Alencar, nem dos seus processos, tirante a excessiva sentimentalidade" (*op.cit.*, p.146), G, I e U apresentam em comum o objectivo de recuperar a história esquecida e repor a verdade sobre o passado. Em "Ao Leitor", Bernardo Guimarães especifica que os "usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua história é quase nenhuma, de suas crenças apenas restam noções isoladas, incompletas e sem nexo." O ofício do escritor é tornar vivo o que foi esquecido e imaginar o que foi perdido: "Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas ensanchas para desenvolver os recursos de sua imaginação." (*Op.cit.*, pp.23-24) Como Alencar, também o autor defende os índios dos detractores, historiadores preconceituosos e com falta de conhecimentos, elogiando a sua beleza física e os seus costumes – são as belas índias de Caminha a vingar a maledicência posterior: "E não se pense que entre esses selvagens não se encontram senão rostos grosseiros e estúpidos, instintos selváticos e ferozes; […] encontram-se por vezes entre eles criaturas em que a obra de Deus faz lembrar ainda a perfeição de sua celeste origem." (*Ibidem*, p.83)

[24] "Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce do seu talento." (*Às Quintas*, III, p.94.) De salientar que Camilo Castelo Branco inclui Basílio da Gama no *Curso de Literatura Portuguesa*, no capítulo "Poetas da colónia do Brasil", como "o primeiro poema épico em que florejam as graças originais das musas brasileiras" pela fidelidade à "grandeza local" e pelo papel atribuído ao índio, verdadeiro herói do poema. Para além disso, o poeta simbolizava "pode ser que inconscientemente […] a luta desesperada entre as duas raças." (*Curso de Literatura Portuguesa*, 2.ª ed., prefácio Viale Moutinho, Lisboa, Ed. Caminho, 1986, p.225) Nelson Werneck Sodré escreve a propósito do indianismo precisamente que a "valorização do elemento indígena, entre nós, era muito antiga, era muito mais antiga do que o romantismo. E, a bem dizer, nem era nossa, também, porque se levantara como movimento generalizado da cultura ocidental. […] verificaremos as suas origens na idealização do índio estabelecida pela literatura jesuítica, e, mais do que na sua literatura, na sua política […]" e nos enciclopedistas que traduziram, ainda que de forma falsa no confronto com a realidade, "o

Em termos da forma, Alencar julgara inapropriada a epopeia, género adoptado por Gonçalves de Magalhães, pela exigência de talento invulgar e por ser uma forma da antiguidade grega pouco adequada ao que deveria ser a poesia brasileira, uma poesia simples, inspirada pela natureza virgem[25], sem ceder às cadências da poesia estrangeira e, como a poesia de Dante, criadora ao mesmo tempo de um poema e de uma nova língua[26].

A forma ideal para a nova literatura seria a poesia do *Cântico dos Cânticos*, rica de imagens, os mitos e as ideias poetizadas que marcam o nascimento de uma religião ou de uma nação, de uma nova língua ou de uma nova literatura – a *Bíblia*, a *Ilíada*, a *Divina Comédia*, os *Niebelungen*, os dramas de Shakespeare, *Os Lusíadas*, *Jerusalém Libertada*, *O Paraíso Perdido*, os cantos de Ossian – "criações literárias feitas sobre um facto histórico, sobre uma ficção religiosa, sobre uma ideia grande ou sobre as tradições nacionais de um povo"[27]. Exemplos de simplicidade, de ausência de lirismos exagerados, de epopeias que integram páginas íntimas e de sentimento.

O primeiro propósito seria, assim, à semelhança dos românticos europeus, os quais, na crença de que tradição era sinónimo de costume, lembrança, lenda, memória, rumor e símbolo, recolhem desde romances às lendas transmitidas oralmente, com o objectivo explícito de fixar esses documentos identificadores do

---

encantamento do europeu pelo índio". (*A Ideologia do Colonialismo – Seus Reflexos no Pensamento Brasileiro*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1965, pp.55-56)

[25] "Carta Segunda", *in op.cit.*, p.163.

[26] "Carta Primeira", *ibidem*, p.160.

[27] "Oitava Carta", ibidem, pp.215-216. Alexandre Herculano comunga, na carta que escreve ao Imperador Pedro II sobre A Confederação dos Tamoios (Gonçalves Dias conta que ao ouvir ler o poema de Gonçalves de Magalhães, muito expressivamente, Herculano teria pedido para matarem o homem. A carta ao imperador não defende tão drástica solução, é mais amena e conciliadora, sabendo o romancista do interesse de Pedro II pelo poema, mas não deixa de ser crítica), a 6 de Dezembro de 1856, da opinião de Alencar a propósito da obra de Gonçalves de Magalhães. Como Alencar, Herculano põe em causa o género escolhido, já que o cultivo da epopeia é difícil e pouco adequado à época moderna, caracterizada por paixões diversas e complexas, pela indiferença e pelo cepticismo em relação ao heróico. E "o poeta há-de forçosamente harmonizar-se com o seu século sob pena de não ser escutado". Nos tempos modernos, no poema épico a ideia não domina a forma, é dominada por ela, desvirtuando-se. Para além disso, a escolha do herói é colocada em causa, já que Mem de Sá, Estácio de Sá e outros capitães que lançaram as bases das colónias brasileiras e as defenderam contra os selvagens e contra os franceses não possuíam características dos heróis épicos, apesar da sua atestada valentia.

Haveria que procurá-los nos chefes índios, mas os que fielmente tinham lutado pela manutenção das suas tradições não tinham identidade com os brasileiros de hoje, e os que tinham traído os interesses das suas gentes e a religião dos antepassados para se aliarem aos conquistadores eram "poeticamente a negação da generosidade e do heroísmo da época." Haveria, assim, que procurar nas bibliotecas e nas tradições a poesia simples do povo bárbaro e vazá-la em moldes próprios. ("Carta a D. Pedro II, Imperador do Brasil, sobre *A Confederação dos Tamoyos*, por Gonçalves de Magalhães, datada de 6 de Dezembro de 1856 *in: Opúsculos*, V, ed. crítica, org., introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 214-215)

povo e da sua arte, parte integrante e fundadora da tradição literária europeia e simultaneamente elementos estruturantes da cultura e nacionalidade, o de procurar na memória as toadas, os cantos pátrios, o correspondente das gestas, romances e poesias medievais: os inícios, fatalmente ligados ao contacto dos europeus com o índio, figuram, por isso, como incontornáveis no romance das origens pelo seu carácter definidor[28].

É essa atitude que anima a declaração da "Advertência" de *Ubirajara*: "Este livro é irmão de *Iracema*. Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena."[29] A magnanimidade do drama selvagem e "o berço de nossa nacionalidade" deveriam ser estudados "com alma brasileira", com o espírito descrito no "Prólogo" de *Iracema* como o amor ao ninho, a inspiração da pátria, o "olhar do infante para o materno semblante"[30].

Deveria o poeta, igualmente, compenetrar-se da linguagem primitiva, plena de imagens da natureza, para adequá-la ao tema. Daí a avaliação negativa das publicações que versavam o tema indianista, nomeadamente da obra de Gonçalves de Magalhães, quer pelo uso excessivo dos termos indígenas, quer pelo emprego inadequado da fala e do pensamento do homem civilizado na concepção das personagens índias.

De facto, a partir de *O Guarani*, Alencar escreve com a convicção de que está a fazer algo novo – uma "mostra"[31] ou possibilidade de uma poesia "inteiramente brasileira", "haurida na língua dos selvagens" – , vendo no texto de *Iracema* a realização das suas ideias a respeito do romance indianista, uma das vias da literatura nacional: o aproveitamento das lendas e tradições da terra natal com a conjugação das "imagens poéticas dos selvagens" e da língua indígena com o heroísmo dos

---

[28] Na esteira de *Ciência Nova* de Giambattista Vico (1668-1744), que considera a filologia como ciência básica na exploração da língua como também dos costumes, leis e mitos, fazendo equivaler o mítico ao poético, chave da idade primeira da humanidade ou idade poética, dominada pelas categorias do sentido, da fantasia e do engenho, Victor Hugo no "Préface" de *Cromwell* (1827), identifica as idades ou ciclos com os géneros na teoria das três idades (os tempos primitivos seriam o do nascimento da poesia, "la poésie s'éveille" com o mundo, "sa première parole n'est qu'un hymne", "n'a que trois cordes, dieu, l'âme, la création"; esta ode primitiva corresponderia à "Genèse"). (*op.cit.*, pp.10-11) Na recolha dos mitos e dos ritmos da poesia indígena é precisamente a esta idade do génesis que Alencar quer chegar, para ao "re-construí-la" captar-lhe o rumor, o símbolo que lhe permitirá criar uma literatura nova e fiel ao seu próprio material genético.

[29] "Advertência", *in: Ubirajara*, p.10.

[30] "Prólogo" da 1.ª edição de *Iracema in op.cit.*, pp.37-38.

[31] Carta da 1.ª edição de *Iracema*, pp.97-101.

descobridores. Alencar apresenta, desta forma, uma solução própria para o tratamento do índio, integrando, no entanto, o indianismo dentro do romance histórico.

Espécie de ontogénese literária – recapitulação de todas as fases que a precederam, os diversos estádios através dos quais passou a experiência artística e humana do autor levando-a a um outro nível –, o prefácio de *Sonhos D'Ouro*, escrito em 1872, quase no final da obra e vida do autor, reveste-se de extrema importância pelo recapitular e avaliar da obra literária do escritor e pela ideia subjacente de organização de um programa de criação de uma literatura nacional.

Duas das fases do que designava no "Prefácio" por períodos orgânicos da literatura brasileira correspondiam a dois tipos de romance histórico cultivados pelo autor – um que tinha por base as "lendas e mitos da terra selvagem e conquistada", a fase "primitiva" ou "aborígene" que apresentava como temática as tradições "que embalaram a infância do povo" e as canções da pátria; o outro que tematizava o contacto, o "consórcio", entre o povo invasor e a terra americana, o período de gestação do povo brasileiro, a fase de continuação, miscigenação cultural e diferenciação, a segunda fase do período orgânico.

Parece estar longe o pensamento de Alencar no texto em causa de uma classificação baseada na utilização ou não do indianismo como tema axial, dividindo o romance histórico com base no momento histórico-social em que a acção é colocada. No caso de *Iracema* e *Ubirajara,* o período era o das origens, um tempo em parte lendário, primário e primordial para a formação da nacionalidade, enquanto nos outros romances, o momento era o do povoamento e colonização, chegando o autor a separar *O Guarani* de *Iracema* e *Ubirajara* apesar da temática ligada ao índio presente nas três obras, inserindo-o no conjunto de romances que versavam o período de convivência e trocas culturais posterior aos primeiros contactos.

Esta divisão e programa devem ser considerados à luz da relativa proximidade com "Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade", publicada por Machado de Assis em 1973. Amigos, os dois autores encontravam-se amiúde para conversar e discutir posições[32], permitindo hipotizar que as ideias desenvolvidas por este escritor teriam sido provavelmente objecto de ponderação conjunta. De facto, nos textos da polémica mantida com Joaquim Nabuco no *Globo*, Alencar defende concepções sobre a literatura brasileira semelhantes ao romancista de *Dom Casmurro*.

[32] V. sobre as relações profissionais e de amizade entre os dois autores Luís Viana Filho, *op.cit.*

Teria a coordenação dada por Alencar às suas obras sido influenciada por essa nova ideia de brasilidade que deixava para segundo plano nativismo/indianismo a favor do retrato do brasileiro da realidade sócio-histórico-cultural? Assim sendo, a importância já não seria a presença ou não de indianismo e de paisagens pátrias nos romances, mas a subordinação a uma ideia de evolução sócio-histórica do país, justificando, desta forma, as diferenças entre o pensamento desenvolvido pelo autor no período da elaboração de *Iracema*, caracterizada por um peso muito maior atribuído ao indianismo, como se pode atestar pela carta da primeira edição, na qual se sente a preocupação do autor em relação ao tema indígena, paralelamente, ou por via do tema nativista, entendido como o descreveu Afrânio Coutinho, baseado na diferente natureza dos trópicos da qual o índio é parte intrínseca e não elemento individual, separado[33], e o programa de 1872.

Vários críticos têm vindo a debater a importância ou não de analisar a obra alencariana tendo em mente o programa explanado no "Prefácio", ainda que este seja um programa retrospectivo.

Pedro Dantas, por exemplo, aponta para a ideia da conveniência de o estudo dos textos de Alencar ser feito sob a coordenação atribuída pelo autor, quer esta coordenação tivesse existido na mente do autor anterior ou posteriormente à realização dos seus romances, só ela permitindo uma visão global da obra e evitando a criação de divisões e agrupamentos entre os romances que estão longe de ter existido no espírito de concepção das obras

Para o autor, Alencar coordenou as suas criações segundo quatro diferentes períodos da evolução histórico-social brasileira, conduzindo a atenção da leitura não apenas com o mais saliente, mas concentrando-a no que é cenário, montagem, episódio secundário e fundo de cena[34].

O indianismo perde, em uma visão de conjunto, importância: "reduzido a proporções mais justas, menos artificiais. Talvez nem seja lícito falar propriamente em indianismo, que indicaria uma espécie de **parti-pris** literário, limitado, como resulta, o papel do índio, dos esclarecimentos do autor." Para o teórico, lidos O Guarani, Iracema e Ubirajara à luz da coordenação alencariana, estes não apresentam

---

[33] Cf. *A Literatura como Fator da Nacionalização Brasileira*, separata da *Revista do Arquivo Municipal*, vol. CLXXXIV, Ano XXXV, 201 a 202, São Paulo, pp.203-220.
[34] Cf. "Observações sobre o romance de José de Alencar", *in: O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*, p.81.

a exaltação do transe indígena, mas vontade de fixação das lendas e costumes, ao mesmo tempo, que esboçam conflitos de adaptação cultural marcantes na história e na cultura brasileira[35].

Também Heron de Alencar[36] opta por incluir a obra indianista nos limites do romance histórico, reduzindo a classificação da obra alencariana a três tipos – romance histórico, romance urbano e romance regionalista – ancorado no prefácio a *Sonhos D'Ouro*, considerado como um verdadeiro esquema da obra alencariana realizada de modo a abranger todas as fases do desenvolvimento histórico, podendo concluir-se que Alencar tinha em vista o próprio processo histórico brasileiro na concepção de divisão das suas obras e não outro tipo de distinção temática[37].

Josué Montello defende uma divisão similar das obras baseando-se na ideia de que "Alencar não quisera ser apenas o historiador da sociedade de seu tempo, como o criador da *Comédia Humana*: chamara a si a pintura geral da vida brasileira, nos três períodos que a compunham" – a pintura da vida aborígene (*Iracema* e *Ubirajara*), a pintura da vida colonial e a pintura da vida imperial, rural e urbana[38].

Muitos autores, no entanto, como, por exemplo, Arthur Motta[39], e, mais recentemente, também Valéria De Marco exclui I do grupo de romances históricos que analisa, continuam a separar do grupo de textos do romance histórico as obras I e U, considerando-os romances ou lendas indianistas. Se, no século XIX, que ainda enfermava da ideia herdada dos séculos anteriores de que a literatura era sinónimo de cultura, sendo a cultura entendida como algo objectivo, o critério dominante na apreciação crítica do romance histórico era a presença do histórico, do documento e da objectividade, em detrimento do ficcional, da verosimilhança, da leitura do documento e da subjectividade, hoje há que relativizar as posições tomadas pelos críticos e teóricos do tempo de Alencar.

---

[35] *Ibidem*, p.81.
[36] "José de Alencar e a ficção romântica", *in: A Literatura no Brasil*, dir. Afrânio Coutinho e Eduardo Coutinho, São Paulo, Global Editora, (1955-1968) 2002, pp.231-321.
[37] Esquema que, porque tão coerentemente traçado, segundo o autor, "parece ter servido de base para Machado de Assis estabelecer as diferenças existentes entre a Capital e o interior, e a sua época e o período colonial, na parte do seu "Instinto de nacionalidade" em que estuda o romance brasileiro […]. Também não é difícil vislumbrar as sugestões que esse prefácio terá fornecido ao ensaio de Capistrano de Abreu, "A literatura brasileira contemporânea", no capítulo em que o historiador estuda e fundamenta o indianismo." (*Ibidem*, p.257.)
[38] "A comédia humana de José de Alencar", *in: Clã, Revista de Cultura*, 17, Fortaleza, 1965, p.12.
[39] Cf. *José de Alencar: O Escritor e o Político*, Rio de Janeiro, Briguiet, 1921.

Alguns aspectos determinantes devem estar presentes ao se optar contra a corrente romântica de que o romance indianista não é histórico: o aspecto linguístico do texto (o recurso a datas, a verbos performativos, a um tipo de discurso da história que já foi caracterizado), o recurso a factos e figuras históricas, a criação de uma impressão de ambiência histórica, o uso da lenda, verdadeira parte da história, e, em conjunto, da verosimilhança. Estes aspectos corroboram precisamente a ideia de que os romances indianistas alencarianos são acima de tudo romances históricos.

A forma como Alencar concebe a História nos seus romances permite agrupar MP, ALF e GM, ainda que dentro deste grupo se encontrem divisões e variedades diferentes de entender a história e do seu emprego no romance, e separar num conjunto à parte G, I e U, para compreender como é que no romance histórico das origens de teor indianista são expressos a forma e os objectivos, implícitos e explícitos, com que a história entra no romanesco.

O Uso das Fontes: reconstrução do selvagem e do português; pensar a história e construir o mito

Como explicitou Maria Aparecida Ribeiro, a maior parte da crítica parece não considerar o porquê e a forma como a matéria documental é usada em I. Se é verdade que em parte já Valéria De Marco procurou fazê-lo para G, falta ainda um estudo sistemático da maneira como a informação é tratada, como as palavras dos outros se tornam palavras próprias, autoridade ou inspiração, e se os textos de referência sofrem condensações, expansões, cortes elípticos ou modificações, substanciais ou não.

Neste estudo, apesar de não se poder efectuar um estudo exaustivo de como as fontes são usadas, dado não ser esse o objectivo principal, o tipo de "artifícios" que sofrem os textos de referência revestem-se de importância capital em termos da compreensão do uso da história neste grupo de romances históricos. E apesar de serem verdade as palavras de Maria Aparecida Ribeiro a propósito de U ("O único romance de Alencar que, sendo indianista não é histórico é *Ubirajara*, embora pertença ao mesmo período orgânico da literatura brasileira que informa todas as outras obras do escritor"[40]) este romance vai ser aqui considerado tanto porque Alencar faz uma produção de tipo lendário e mítico a partir de uma reconstituição

apurada a nível histórico-antropológico, do género "não se sabe como foi, mas há grandes possibilidades de ter sido assim", quanto pela necessária e relevante perspectiva comparatista com os outros dois romances que proporciona.

Alencar na construção deste conjunto de romances usa de forma particularmente cuidada citações, notas de rodapé, comentários de fontes, ao contrário do que se constata no conjunto de romances não-indianistas nos quais o afã próprio do historiador erudito, demonstrando de forma efectiva que se documenta, se resume, como foi referido anteriormente, às notas dos capítulos iniciais de MP e a alusões ou citações dispersas pelo corpo do texto romanesco. Tendo em consideração os quadros 1 a 4, pode-se verificar o número de autores que Alencar consultou a propósito dos romances indianistas, desde cronistas e sacerdotes portugueses a viajantes e historiadores estrangeiros, e a variedade dos textos de referência de que fez uso, obras sobre gramática, de descrição geográfica, antropológica, de viagem ou de história.

O conteúdo das notas distribui-se por áreas também elas diversas: linguística, história, antropologia, flora e fauna, poesia, medicina, geografia, toponímia. Nas notas inclui-se igualmente matéria dedicada à auto-correcção por parte do autor relativamente a notas feitas anteriormente e a explicação da própria narrativa, isto é, apontamentos que ajudam o leitor a realizar uma correcta interpretação do texto.

Um dos aspectos mais importantes do romance histórico, do ponto de vista genológico, talvez seja exactamente o de ser uma espécie de palimpsesto historiográfico, como o define Claudie Bernard em *Le Passé Recomposé*, que, desta forma, coloca a questão das relações entre o romance histórico e a História-discurso. Para representar os acontecimentos passados, o romance histórico transpõe o discurso "préposé à la conservation et à l'élucidation de ces événements. Sa représentation est au second degré; l'Histoire qu'il met en jeu est, en grande partie, déjà langage. Et langage qu'il 'cite'."[41] O que, segundo a autora, pode levar a deformações ligadas às mudanças de locutor e de intenção, de receptor e de horizonte de expectativas e, eventualmente, de formulação.

A citação, forma privilegiada do palimpsesto, coloca em relação dois textos e dois sistemas, mas, quando se trata da escrita historiográfica, formada por escritas

---

[40] "Relendo *Iracema*", *op.cit.*, p.10.
[41] Claudie Bernard, *op.cit.*, p.77.

anteriores, a citação coloca em relação mais do que dois textos, ou seja, tantos textos quantas as citações anteriores.

O romance histórico não será, visto sob esta perspectiva, somente um palimpsesto dos textos directamente citados ou usados, mas de todos os outros textos que serviram os textos de referência directa. Relembrando Michail Bakhtin e o seu conceito de "palavra ambivalente", que designa um termo cuja origem se prende, ao mesmo tempo, com o discurso do autor e com um discurso estranho, diferente de "palavra directa" (denotativa) e "palavra objectal" (das personagens), o romance histórico corresponderia a um conjunto de palavras ambivalentes, de diferentes vozes, juntas numa única voz. Estratégia de afirmação, segundo Julia Kristeva, a citação é sempre construção de um novo corpo a partir de velhos corpos, de uma pulsão a partir de pulsões várias conjugadas num só ritmo. Ritmo esse que encontra a sua realização na leitura, ou nas diversas leituras possíveis[42], reunião num mesmo campo de todos os traços constituintes do escrito, como afirmou Roland Barthes em *O Rumor da Língua*[43].

Há a considerar, todavia, o debate crítico entre o conceito de fonte e o de intertextualidade iniciado com a polémica entre Benedetto Croce (1866-1952) e os estudiosos da escola histórica a propósito, precisamente, do estudo das fontes. Como aponta Marina Polacco, a procura das fontes era de facto normalmente praticada no âmbito da escola histórica, ainda que por vezes a análise crítica fosse ultrapassada por longos elencos de referências temáticas, citações e chamadas. Croce, em "La ricerca delle fonti", incluído em *Problemi di Estetica*, fiel ao princípio da unidade de intuição e expressão assim como da unidade orgânica da obra de arte, julgava inútil o estudo das fontes, "passatempo erudito" que servia apenas o propósito de demonstração da memória e cultura do autor[44].

Assim, enquanto o estudo das fontes estaria ligado à ideia de derivação passiva, baseando-se no dado objectivo e na quantidade de material que passa de um

---

[42] Charles Michel afirma que a citação põe em evidência o modo de funcionamento do discurso exactamente na medida em que é susceptível de diferentes *valores*. De certa forma, para o autor, a sua presença diferencia e organiza as *leituras possíveis*. O utilizador da citação é, à partida, suspeito. Por isso, é imprescindível que deixe na citação a sua marca, jogando, tendo consciência disso e mostrando-o. (Cf. *Rhétorique de la Lecture*, Paris, Seuil, pp.100-103.)

[43] "[…] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne […] o leitor […] a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino […].", Roland Barthes, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.53.

[44] Cf. *L'Intertestualitá*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p.25.

texto para o outro, a intertextualidade coloca em primeiro lugar o processo de transformação e não tanto a consistência efectiva do material transportado[45]. Já Julia Kristeva, a quem se deve a introdução do termo 'intertextualidade' no campo da teoria literária, desenvolvendo teses de Michail Bachtin, defende que a estrutura literária não "é", mas "elabora-se" em relação com uma "outra estrutura", constituindo a palavra literária não um ponto, um todo estático, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre várias escritas, por isso, um verdadeiro processo de transformação e reelaboração. A presença de materiais heterogéneos no interior de uma obra faria, desta forma, parte da faceta dinâmica e processual da própria escrita[46].

Gérard Genette propôs em *Palimpsestes* (1982) o conceito de 'transtextualidade' que inclui todas as formas de relações textuais, da intertextualidade à paratextualidade, da metatextualidade à arquitextualidade e hipertextualidade, considerando que, em certos casos, os confins entre intertextualidade e paratextualidade podem assumir dificuldades de delineação nítida, mas defendendo a ideia de que a intertextualidade se assume pela presença efectiva de um texto (através de citação, plágio, alusão) noutro texto, podendo assumir valências textuais concretas, da memória do género à recuperação linguística[47].

O uso de notas, de rodapé ou no final da obra, elementos paratextuais dentro do romance, género de ficção que, pela sua natureza, prescinde desses elementos como testemunho de veracidade, comportando, desta forma, no seu interior, marcas de um outro género, o historiográfico, de não-ficção, atribuem a parte do texto um carácter de verdade caracterizador das obras historiográficas ou científicas, fornecendo confiança ao leitor, garantindo a credibilidade pela autoridade que determinadas informações, por vezes retiradas de obras indiscutíveis, fornecem ao texto. È o caso de G, I e U cujas notas atestam não só a fidelidade à verdade histórica na construção do argumento, acções, hábitos e cor temporal, mas também um trabalho cuidado no estudo das fontes e na preocupação de citar sempre os livros nos quais se baseou, dando a possibilidade ao leitor mais esclarecido de poder apreciar, avaliar e, também, de fruir do prazer de verificar como a escrita do autor se tece com a escrita

[45] Cf. *ibidem*, p.27.
[46] V. Julia Kristeva, "La parola, il dialogo e il romanzo", *in: Michail Bachtin – Semiotica, Teoria della Letteratura e Marxismo*, Bari, Dedalo, 1977.
[47] *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

dos outros e de como a matéria documental é conjugada ou entra em tensão com a matéria romanesca.

O carácter do texto alencariano deve ser, portanto, também considerado como escrita formada pelos textos usados pelo autor e pela forma como o fez. E esta questão prende-se inevitavelmente com a escolha relacionada com os textos e autores a usar. É interessante, por exemplo, verificar que Alencar recorre só a um historiador português moderno, Alexandre Herculano, personalidade admirada pelo romancista igualmente na sua faceta de escritor, preferindo a produção historiográfica brasileira contemporânea, como a de Francisco Adolfo Varnhagen ou de António Joaquim Melo (1794-1873). Nos restantes casos de historiadores e viajantes portugueses, estes pertencem aos séculos anteriores, próximos, ou mesmo contemporâneos, em relação à época histórica na qual insere o argumento romanesco, como no caso de Gabriel Soares de Sousa (1540?-1591), Simão de Vasconcelos (1597-1671), Frei Manuel Calado (1584-1654) e Duarte de Albuquerque Coelho (1591-1658).

Alencar faz uso recorrente de testemunhos de viajantes e sacerdotes estrangeiros, de Hans Staden (1525-1576), Jean de Lery (1534-1611), Yves D'Evreux (1577-1650?) a Clemente Abbeville (?-1616?/1632?) e Auguste de Saint-Hilaire (1779-1811), mas também de historiadores de época relativamente recente como Robert Southey (1774-1843), ou mesmo contemporâneos, caso de Ferdinand Denis (1798-1890). A lista é extensa e inclui franceses, holandeses, espanhóis e alemães.

Aparte as obras contemporâneas, de carácter analítico e erudito, a maior parte dos textos pertence ao tipo de obras historiográficas narrativas e à literatura de viagens, de teor narrativo-descritivo.

Não se limita, no entanto, o autor ao uso de obras de teor historiográfico, fazendo recurso a obras como a do botânico alemão Carl Friedrich Von Martius (1794-1868), a do geógrafo e naturalista também de nacionalidade alemã Alexander von Humboldt (1769-1859), a de Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), franciscano que se dedicou particularmente à botânica e classificou numerosas espécies vegetais em *Flora Fluminense* (1790, publicada em 1827), a de Joaquim José Lisboa (1755-1812), natural de Vila Rica e alferes do regimento da cidade, que em quadras octossílabas descreve as produções, rios e animais do Brasil, ou a do médico brasileiro José Francisco Xavier Sigaud (1769-1856).

No campo da língua, Alencar declara ter consultado a *Arte da Gramática da Língua Brasileira* (1621) do jesuíta Luís Figueira, vários dicionários, como o de

Gonçalves Dias, *Dicionário da Língua Tupi*, e de ter procurado nas crónicas dos viajantes e missionários exemplos do vocabulário tupi e do seu uso preciso.

Muitos dos textos de que Alencar faz uso tinham sido recentemente publicados, republicados ou comentados na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[48].

A partir da bibliografia escolhida por Alencar, pode-se concluir que a preocupação do autor não se limita aos eventos históricos da época em que situa o romance, mas alarga-se à construção do que se pode designar por cor temporal e, principalmente, ao modo de viver, à língua, às crenças, à natureza em torno ao índio.

Se nos capítulos iniciais de MP as obras consultadas e o uso que delas é feito, como se pode verificar a partir do quadro 5, se prendem com a área da História, já nos romances indianistas este campo perde para a antropologia e a fauna e flora e, no caso de I, também para a língua e geografia. É interessante verificar que em apenas seis capítulos de MP o leitor encontra mais notas relacionadas com a história do que na totalidade dos capítulos de G ou I, numa clara demarcação de intenções diversas entre os dois tipos de romance, não-indianista ou indianista.

Das três obras indianistas, U apresenta a quase totalidade de referências ligadas aos costumes e vida dos índios, seguida da língua, sendo mínima a presença da história, enquanto em I a maior parte das notas se insere na área da língua. No conjunto, é G que apresenta mais notas relativas à história e é em I que se denota uma maior preocupação com a explicação da narrativa. Dos três romances, só I apresenta um "Argumento Histórico", justificando-se, desta forma, provavelmente, a menor necessidade de recurso no decorrer do texto às notas relativas à história.

Uma nítida divisão entre as obras pode ser feita à luz das notas de rodapé: U é um romance cuja construção se baseia essencialmente em dados antropológicos e linguísticos; I conjuga história com antropologia, flora e fauna e geografia, mas apresenta uma preocupação dominante com as questões da língua; G apresenta a ligação da história com a reconstituição antropológica do viver do índio. Entre flora e fauna, G apresenta mais notas relativas à flora, enquanto em I se inverte a proporção.

[48] É interessante verificar que Machado de Assis recorre praticamente às mesmas fontes de Alencar (Simão de Vasconcelos, José de Anchieta, Marcgraff, Gonçalves Dias, Aires do Casal, Ferdinand Dénis), e também à *Revista do Instituto Histórico*, na concepção de *Americanas*, como se pode constatar pela leitura das notas de rodapé desse texto.

U, situado numa época anterior à chegada dos portugueses, só é possível, de facto, e justificando o grande número de notas baseadas nas informações relacionadas com o campo da antropologia, graças à reconstituição antropológica a partir dos textos dos viajantes e missionários que de perto conviveram com os índios e deixaram relatos narrativos e descritivos do seu modo de viver. O cuidado de Alencar em documentar actos, costumes e atitudes dos indígenas é fundamental numa obra em que a imaginação se inspira nos textos de referência e neles encontra autoridade. A *inventio* aparece, assim, como procura e elaboração de materiais adequados que servem como instrumentos intelectuais e afectivos para obter um todo romanesco aceitável pela sua credibilidade. A criação de U partiria, desta forma, de um processo de "recordação" despertada a partir dos textos de referência.

À pretensa objectividade dos dados da história passada, também eles apenas possibilidades e até vítimas dos preconceitos ou desconhecimento dos historiadores ("Este simples traço é bastante para dar uma ideia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas que por não compreenderem seus costumes foram-lhes emprestando gratuitamente, quanto inventavam exploradores mal informados e prevenidos."U, nota 10; "Os cronistas, porém, não se ocuparam disso e todo o seu tempo foi pouco para lamentarem a poligamia dos tupis, tirando logo daí argumento para pintarem os selvagens vivendo a modo de cães. É uma falsidade." U, nota 20), Alencar substitui a ideia de recuperar as tradições, consideradas como parte realidade, parte possibilidade: é o que pode nunca ter sido, mas que pode ou poderia ter sido e que perdurou num futuro ao qual pertencem os textos de referência. U seria, então, o testemunho romanesco de uma tradição visível e invisível, patente nesses textos, revelada pela única via possível para o fazer, a arte[49].

Em U, na maior parte das vezes, Alencar adopta, nas notas, precisamente uma postura que hoje se pode considerar de tipo antropológico, desvelando o quotidiano do povo indígena, procurando reconstruir laços sociais, compreender as ligações com o sagrado, em suma, apreendendo o seu mundo a partir de uma posição descentralizada em relação ao homem e à cultura ocidental cristã. Veja-se exactamente o que critica aos cronistas:

> *Muitos outros exemplos podia apresentar dessa elevada consciência da individualidade, que distinguia no mais alto ponto o selvagem brasileiro.*

[49] V. a propósito de tradição vs história, Rodolfo Quadrelli, *op.cit.*, pp.16-17.

> *Eis o que não souberam ver os cronistas, quando tacharam de ateus aos indígenas americanos.*
>
> *Abstraindo da moral absoluta em que há só uma verdade, a do cristianismo, e tomada a questão no ponto de vista da arte, não se pode recusar a essa religião tupi, que nivela o homem à divindade, certo cunho de grandeza selvagem e um vigoroso sentimento da individualidade.*
>
> *[…]*
>
> *Um povo que mantinha as tradições a que aludimos, não era certamente um acervo de brutos, dignos do desprezo com que foram tratados pelos conquistadores. E quando através de suas falsas apreciações, a verdade pôde chegar até nossos tempos, o que não seria, se espíritos despreocupados e de vistas menos estreitas, vivendo entre essas nações primitivas, se aplicassem ao estudo de suas crenças, tradições e costumes?* (U, nota 22)

Ainda que o autor adopte a ideia do povo "primitivo", concepção ligada com a versão monogenista da evolução humana e baseada na ideia da "perfectibilidade" defendida por Rousseau, na qual a humanidade é vista como evoluindo de estádios menos avançados ("primitivos") para estádios mais avançados ("civilizados"), a sua atitude não é a de considerar inferiores, porque primitivos, os indígenas. Pelo contrário, interessa-lhe dar, através da defesa de uma visão despreconceituosa e descentralizada, que recusa o etnocentrismo, a ideia de que o índio possuía uma cultura, e, por isso, um determinado tipo de civilização, uma História. Só assim se explicaria o orgulho da ascendência indígena no brasileiro de hoje.

Recusar a cultura no "outro", considerá-lo primitivo, selvagem e inferior, é também recusar-lhe a História, isto é, a existência de um processo histórico anterior à chegada dos europeus que julgam trazer com eles a civilização e a história a um mundo destituído das duas. U é a afirmação explícita da presença em território brasileiro de formas culturais anteriores e da história dos povos indígenas, repudiando ideias etnocêntricas, ao recuperar as lendas, valores e costumes dos índios pré-existentes à chegada dos portugueses, fazendo-as viver, por um processo de reconstrução histórica e ficcional e atestando o facto de que o Brasil possuía uma História anterior à colonização.

É esclarecedor, neste sentido, o *explicit* de U ao colocar e inserir a chegada dos brancos dentro de um processo histórico já existente salientado pelo uso do verbo "campear" no imperfeito, no sentido da duração, de um processo em desenvolvimento já existente no passado e que se prolongava no presente do desembarque dos portugueses, pelo adjectivo "poderosa" que qualifica a nação de forma prestigiante e a valoriza em termos civilizacionais e pela adopção do ponto de vista indígena na

designação dos portugueses como “caramurus, guerreiros do mar”, ponto de vista do “eu” que está “dentro” em relação ao “outro”, o estrangeiro que vem “de fora”:

> *As duas nações, dos araguaias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.*
> *Foi esta poderosa nação que dominou o deserto.*
> *Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio.* (U, p.110)

Era, por isso, necessário a Alencar dar/descobrir a História dos primeiros habitantes do Brasil que não se conhece, de quem ainda não se compreende completamente o processo histórico, mas a qual não se pode negar.

A antropologia, cuja legitimidade como ciência só é atingida na segunda metade do século XIX, elegia, no tempo de Alencar, como campo de estudo, objectos empíricos autónomos, precisamente as sociedades ditas primitivas, isto é, fora das sociedades civilizadas europeias ou norte-americanas.

Como refere Ronaldo Campos, esta atitude supunha uma dualidade radical entre o observador e o seu objecto e, também, uma “[…] distância definitivamente geográfica. As sociedades estudadas pelos primeiros antropólogos são sociedades longínquas […]”[50]. Ora, essa distância no Brasil não existe, nem distância geográfica, nem distância da sociedade ou da raça. Mas, se a sociedade contemporânea se considerava intimamente ligada com o índio, tinha que rever os pressupostos culturais a ele ligados. Isto é, o indígena fazia parte de uma dita sociedade primitiva, e se se aceitava o índio como parte do passado étnico do Brasil, havia que “elevar” o seu modo de vida, defendendo a ideia de que o índio estava inserido dentro de uma sociedade estruturada com uma cultura própria e digna. Se essa cultura fosse, em vez disso, considerada como pertencente a um estádio primitivo, ainda não evoluído da sociedade humana, as origens do Brasil estariam inevitavelmente ligadas ao encontro entre uma sociedade ainda em evolução, por isso, inferior, e uma civilização, a europeia.

Para o panegírico das origens esta versão, na realidade, não servia, já que se criaria a ideia do indígena como um ser nos primórdios da evolução, indigno de figurar como ascendente heróico do Brasil. Havia que, fazendo uso precisamente dos textos de referência, ou para neles encontrar exemplos que refutassem determinadas

ideias e teorias pré-concebidas, criadas por vezes para defesa dos próprios interesses como aconteceria, segundo o autor, com os jesuítas[51], cujo retrato do índio é, como escreve Fernando Cristóvão, "antropologicamente realista, e bem diferente e oposto ao da mitologia indianista de José de Alencar"[52], ou para os criticar directamente, reconstruir a imagem da sociedade índia exactamente para demonstrar que o "primitivo" não era nem ateu, nem bruto, nem vivia como cão, como Alencar refere tanto na "Advertência" como nas notas, e possuiria uma estruturação social, religiosa e cultural.

De facto, se a compleição física dos indígenas, somada à sua beleza e aparente inocente nudez, e carácter dócil e imitativo tinham impressionado positivamente os primeiros viajantes, levando-os a acreditar que estavam perante um paraíso na terra, o que conduzira à exaltação destes seres que viviam e se desenvolviam em contacto puro com a natureza, como salienta Maria Isabel Rodrigues Ferreira, muito antes do estabelecimento da teoria do "bom selvagem" de Rousseau ou de *Sobre os Canibais* de Montaigne, ensaio no qual o teórico mostra respeito pelo homem que vive de acordo com a natureza, sem sofrer a deformação dos ambientes civilizados, e elogia a sua sabedoria primária e organização comunitarista[53], a imagem posterior, mais realista e etnográfica, tinha destruído esta ideia.

Como esclarece a autora, a concepção de que estes eram seres "sem fé, sem lei, sem rei, sem riqueza ou pobreza, o que correspondia a um natural estado puro que fascinou filósofos e inspirou utopias"[54], tinha encontrado os seus primeiros obstáculos

---

[50]"Apontamentos para a história de uma antropologia cultural", doc. electrónico, www2.uol.com.br/cultvox/novos_artigos/antropologia_cultural.pdf., p.5.

[51] "Os jesuítas que podiam melhor realizar esse estudo, eram induzidos a exagerar a ferocidade e ignorância dos selvagens no interesse de tornar indispensável sua catequese. Já imbuídos da intolerância religiosa, a política exagerava ainda mais sua suspeição." (U, nota 22)

[52] "Deus-demónio em José de Anchieta", *in: O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*, Coimbra, Almedina, 2003, p.81. Segundo Fernando Cristóvão, a imagem dos índios de cariz jesuíta é a de que "são pobre gente cheia de vícios que, dificilmente, os missionários educam para a civilização."(p.82) O autor cita José de Anchieta que, na *Informação do Brasil e de Suas Capitanias*, descrevera os costumes dos indígenas: "'comem carne humana […] naturalmente são inclinados a matar mas não são cruéis […] casamentos de ordinário não celebram entre si e assim um tem três ou quatro mulheres, porque muitos têm mais do que uma só, e se é grande, principal e valente, tem dez, doze, vinte […] são muito dados ao vinho, o qual fazem de raízes de mandioca que comem.'"(*Informação do Brasil e de Suas Capitanias*, São Paulo, Obelisco, 1964, pp.45-47 *apud ibidem*, p.82) Para o jesuíta, o índio etnográfico, fruto de uma prática de convívio e conhecimento directo, pauta-se pela embriaguez, promiscuidade e antropofagia, contrastando com o índio de Caminha ou, mais tarde, de Las Casas, que fornece do indígena uma imagem positiva.

[53] *Op.cit.*, p.40.

[54] *Ibidem*, p.41.

nas observações menos idílicas dos jesuítas, como o padre Manuel da Nóbrega, que conviviam de perto com os indígenas, referindo o seu estado inferior de desenvolvimento e contribuindo para a desmontagem do mito do "bom selvagem".

A observação directa tinha feito cair, assim, mitos baseados apenas em teorias e considerações e conclusões parciais fundadas em primeiros e breves olhares. Esta conjuntura impossibilitaria tanto a Chateaubriand quanto a Alencar uma adesão sem precauções à teoria do "bom selvagem".

O primeiro revela em várias personagens índias que não é necessário viver em contacto com a civilização para desenvolver sentimentos, ambições, valores e comportamentos ligados à corrupção da moral e da ética e Alencar, ainda que fazendo de forma programática, como o próprio declara, a idealização do índio, não deixa, até pelo carácter etnográfico e antropológico da descrição dos hábitos e viver selvagens, de se aproximar a uma imagem realista do indígena[55].

Para além do recurso a críticas e comentários apoiados numa argumentação fundamentada que procede pela comparação de várias fontes, Alencar recorre nas notas para esta reconstrução ao paralelo entre as civilizações europeias e a sociedade ameríndia, para concluir pela existência de traços comuns e/ou até de características superiores na sociedade indígena.

É o que acontece na comparação feita com os gregos em termos da religião:

> *O paganismo grego lhe fica inferior nesse ponto da dignidade humana; ao passo que ele tornava a raça de Japeto escrava submissa dos deuses e vítima de seus caprichos e vinganças; na mitologia americana o homem é filho e êmulo da divindade.*
>
> *À parte as ficções graciosas do espírito helênico, a mitologia grega só tem uma criação que reveste a majestade da religião tupi: é a criação dos semideuses, em que se operava o antropomorfismo terrestre da divindade, qual se deu na América.* (U, nota 22)

O mesmo se passa em relação ao valor guerreiro e honra dos índios comparada à dos cavaleiros medievais:

> *As leis da cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizarria dos selvagens brasileiros. Jamais o ponto de honra foi respeitado como entre estes bárbaros, que não eram*

[55] Os Aimorés, retratados na sua faceta mais selvagem, que é explicada por razões antropológicas, atendendo ao contexto particular em que vivem e aos códigos de conduta fixados pela comunidade, são o fruto de múltiplas observações de viajantes, cronistas e cientistas e encontram-se distantes da imagem idílica do selvagem.

menos galhardos e nobres do que esses outros bárbaros, godos e árabes, que fundaram a cavalaria.

Aí está uma pedra de toque para aferir-se o caráter do selvagem brasileiro, tão deprimido por cronistas e noveleiros, ávidos de inventarem monstruosidades para impingi-las ao leitor. Nem isso lhes custava; pois a raça invasora buscava justificar suas cruezas rebaixando os aborígenes à condição de feras, que era forçoso montear. (U, nota 36)

A antropofagia coloca a Alencar a mais difícil questão relacionada com os indígenas, exigindo ao autor uma posição de tipo antropológico[56], que se pode considerar aproximada do posicionamento moderno, para poder fazer compreender e aceitar ao leitor esta particular faceta da cultura índia. Primeiro, estabelece a ideia de que o que se olha e como se julga depende do sujeito da observação e da sociedade em que está inserido, deixando entrever o quanto seria inadequado tomar posições baseadas apenas na visão de homens civilizados sem compreender causas e motivações dos outros, de culturas diversas e, por isso, com hábitos e comportamentos estranhos ao *modus vivendi* próprio:

Ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante essa ideia do homem devorado pelo homem. Ao nosso espírito civilizado, ela repugna não só à moral, como ao decoro que deve revestir os costumes de uma sociedade cristã.

Mas antes de tudo cumpre investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as nações indígenas, o costume da antropofagia. (U, nota 37)

O que Alencar propõe é uma sistematização do conhecimento acumulado nos vários textos sobre os índios, "povo primitivo", e uma posterior fase de comparação, de análise crítica, a qual na "Advertência" designa por "escoimar o fato dos comentos" e preenchimento de lacunas. Para além disso, compara os costumes que encontra nas páginas das crónicas com outros costumes conhecidos. Os evolucionistas

[56] Gobineau acusa os romancistas americanos de criar do índio uma imagem distante da verdade ao descrevê-los como "modèles de fierté et d'indépendance" e perdoando-lhe, assim, "quelque peu d'antropophagie" (p.498). Segundo o autor, a raça indígena da América deve ser considerada, tendo em conta esse costume, uma das mais más entre os homens e está longe da imagem nobre que querem construir dela alguns historiadores e escritores.

Do conjunto das raças americanas, a única que merece a ressalva do teórico é a guarani, menos violenta e mais inteligente: "Toutefois, par une circonstance heureuse, ces peuples témoignaient d'une intelligence relativement dévéloppée, d'un peu moins de férocité peut-être que certains de leurs voisins, et de quelque facilié à concevoir des besoins nouveaux."(p.52) Conheceria Alencar estas afirmações? A excepção de Gobineau ter-lhe-ia valido, talvez, caso o francês tivesse feito a leitura de G quando se deslocou ao Brasil, um olhar mais tolerante ainda que, com toda a certeza, crítico em relação à construção valorativa de Peri. (*Op.cit.*)

do século XIX[57] foram os primeiros a compreender as potencialidades do método comparativo, mas, porque se limitavam a comparar costume com costume (de forma horizontal), o costume de uma sociedade com o de outra[58], em vez de integrar o costume no contexto em que era produzido e vivido, a sua visão era limitada e limitativa. E se Alencar parte da mesma posição, isto é, da comparação com a sociedade grega ou com a idade média, em relação à antropofagia apercebe-se de que o caminho tem de ser outro. Isto é, tem de passar por uma visão abrangente da sociedade índia para se compreender a origem e a substância do costume.

Ainda que embrionariamente, parece defender um certo tipo de relativismo cultural[59], integrando a questão da antropofagia nas condições históricas, religiosas e sociais próprias de certos povos indígenas, explicando, também, desta forma, o facto de que dentro da totalidade dos ameríndios só alguns grupos desenvolvam este costume.

Recusa, desta forma, o autor, a atitude de um simples repúdio das formas culturais alheias baseado na pura constatação da diferença com a cultura própria. Como escreverá Lévi-Strauss, este comportamento de não-aceitação da existência de

---

[57] Foi depois do período iluminista que a história do pensamento antropológico se preocupou, como afirma Bernardo Bernardi, com a sistematização e a afirmação das matérias antropológicas como disciplinas de estudo, preocupando-se, a partir de meados do século XIX, com a problemática das origens da vida, dos seres e da cultura, equacionada a partir da posição das concepções dominantes do desenvolvimento geral segundo as quais "a natureza e a 'civilização' correspondem a uma ordenação evolutiva e unilinear." Em termos da "evolução" a obra de Charles Darwin, *The Origin of the Species* (1859), foi determinante, assim como, em relação à questão do "progresso" foi definidor o trabalho de Herbert Spencer (*The Development Hypothesis*, 1852). Este último preconizava que o caminho da civilização vai do mais simples e pobre ao mais complexo e rico, do mais primitivo ao mais avançado, teoria sobre a qual se formula que as sociedades primitivas ainda estão em fase de evolução. (*Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, trad. A. C. Mota da Silva, Lisboa, Edições 70, (1974) 1992, pp.171-172; v. para mais informações sobre o "mundo evolucionário" Franklin L. Baumer, *op.cit.*, pp. 97-128.)

[58] Alencar aponta o facto de os cronistas fazerem comparações com outras ditas sociedades inferiores em termos de evolução para chegarem a conclusões erradas a propósito dos indígenas brasileiros, produzindo teorias inconsequentes: "Alguns atribuem o costume à ferocidade, que transformava os selvagens em verdadeiros carniceiros, e tornava-os como tigres sedentos de sangue. A ser assim não faziam mais do que reproduzir costumes citas, que sugavam o sangue do inimigo ferido, ― '*quem primum interemerunt, ipsis e vulneribus ebibere.*' ― Pomponus Moela. *Descrip. Da Terra.* ― Liv. 2°, cap. 1°.

Outros lançam a antropofagia dos americanos à conta de gula, pintando-os iguais à horda bretã das Gálias, os aticotes, dos quais diz São Jerônimo que se nutriam da carne humana, regalando-se com o úbere das mulheres e a fêvera dos pastores.

O canibalismo americano não era produzido, nem por uma nem por outra dessas causas." (nota 37)

[59] O relativismo cultural, aquisição da antropologia, que pressupõe, segundo Bernardo Bernardi, a "valorização de todas as variantes culturais" e a uma necessária "avaliação da relatividade nos confrontos da própria cultura", opõe-se ao etnocentrismo, no qual a cultura de pertença surge ligada a termos de comparação mais ou menos discriminatórios ("é rude, bárbaro e incivil, aquilo que é praticado pelos outros"), e à hegemonia cultural. (*Op.cit.*, p.45)

uma cultura específica no "outro", atitude enraizada no homem desde épocas remotas, que conduz à recusa das formas morais, religiosas, sociais, estéticas diversas ("'Habitudes de sauvages'; 'cela n'est pas de chez nous', 'on ne devrait pas permettre cela'"), liga-se à não admissão da "diversité culturelle; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit."[60] Alencar participa, assim, da tentativa de compreensão intelectual do homem moderno das contradições e das diferenças apresentadas pela diversidade cultural, tentando explicar e racionalizar o que de mais escandaloso ou chocante se possa encontrar nas culturas e tradições indígenas.

Ao contrário dos evolucionistas que considerariam a antropofagia como pertencente a, e característica de, um nível evolutivo inferior, Alencar envereda por um caminho reabilitador da sociedade indígena pelo estudo do costume num contexto analítico e explicativo, esclarecendo o facto pelos valores intrínsecos da sua cultura, integrando-o na conjuntura da sociedade que o criou e atribuindo-lhe, desta maneira, uma lógica dentro do sistema sócio-cultural, para explicar aos leitores que o horror de comer carne humana podia representar para os índios uma forma de honra, para quem comia e para a vítima, e a ideia do fortalecimento das próprias capacidades guerreiras (só os inimigos de guerra valorosos eram comidos, num ritual de sacrifício que era precedido por um combate real, porque a "sua carne […] devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo.", nota 37).

O autor liberta-se de qualquer preconceito religioso e compara o comer do corpo do inimigo a uma "espécie de comunhão" em que a sua carne seria partilhada como a hóstia sagrada ("Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma hóstia sagrada que fortalecia os guerreiros […]."") numa "transfusão do heroísmo", chegando mesmo a pôr na boca do prisioneiro as seguintes palavras, numa nítida aproximação do costume à religião e ao sagrado, atribuindo-lhe, desse modo, a dignidade do sacrifício da vítima para ajudar e possibilitar o fortalecer/sobreviver dos que ficam: "Esta carne que vedes não é minha; porém vossa; ela é feita da carne dos guerreiros que eu sacrifiquei, vossos pais, filhos e parentes. Comei-a; pois comereis vossa

[60] *Race et Histoire*, *op.cit.*, pp.19-20. O autor relembra o facto de que a Antiguidade confundia tudo o que não fosse participante da cultura grega (mais tarde, greco-romana) sob o nome de 'bárbaro', tendo a sociedade ocidental usado o termo 'selvagem' com o mesmo sentido. Escreve Lévi-Strauss que "derrière ces épithètes se dissimule un même jugement: il est probable que le mot barbare se réfère étymologiquement à la confusion et à l'inarticulation du chant des oiseaux, opposées à la valeur

própria carne."(nota 37) A aproximação às palavras de Jesus Cristo proferidas na Sagrada Ceia é evidente, estabelecendo-se, de forma analógica, uma relação entre o sacrifício de Jesus e o sacrifício do índio, partilha da própria vida e corpo, que passará a viver através da comunhão em todos os homens para a sua salvação, por um lado, partilha do corpo sacrificado para garantia de força da tribo, por outro.

São esses homens, na sua "fera nobreza", que devem ser vistos no "seio das florestas seculares": só assim se poderão entender e só assim poderão conquistar o lugar devido como elemento passível de ser tratado esteticamente na literatura brasileira e, ainda que não o diga explicitamente, na mitologia das origens da nação.

Como se tem já vindo a fazer notar, para isso há que descredibilizar os testemunhos dos cronistas, viajantes e missionários opondo-lhes contradições, provas e contraprovas, assumindo o autor o papel de historiador erudito ao apresentar um número considerável de fontes, citações, indicação precisa dos textos, e conhecimentos apreciáveis, provenientes, precisamente, do conjunto desses textos de referência.

No entanto, esses mesmos textos e os seus autores são alvo de uma crítica veemente: alguns, na maioria os mais antigos, pecam por "prevenção" e "malevolência", outros fazem apreciações (e aqui os adjectivos são esclarecedores) "grosseiras", "ridículas", falsas, "malignas", a imaginação é "desbragada", inventam "monstruosidades", cometem "inexactidões". A estes opõe os "espíritos superiores" (nota 22) que, como Alexandre von Humboldt, fornecem um relato mais objectivo.

O autor conhece, critica e promete até escrever posteriormente sobre a matéria, numa clara posição de erudito.

É interessante verificar que esta faceta de crítica e comentário das fontes em U, por vezes de extensão considerável, não se verifica em G, com uma só excepção e feita a partir da expressão "me parece inexacto", menos incisiva do que as anteriormente referidas, ou em I, obras nas quais as notas de rodapé são geralmente curtas e sem comentários do autor quer sobre os textos ou autores de referência, quer sobre os costumes e modo de viver índio.

Isto porque, U é simultaneamente uma reconstrução da imagem histórica e antropológica a partir de textos, patente nas notas, demonstrando o autor a sua plena

---

signifiante du langage humain; et sauvage, qui veut dire 'de la forêt', évoque aussi un genre de vie animale, par opposition à la culture humaine."(p.20)

autoridade na matéria científica e na construção artística, que trabalha mitos e lendas, e uma efabulação de um narrador-artista cujo recorrer aos textos historiográficos e científicos como alicerces de inspiração e construção o credibiliza no seu duplo ofício, serve os propósitos de "protesto" de Alencar: "No Brasil é que se tem desenvolvido da parte de certa gente uma aversão para o elemento indígena de nossa literatura, a ponto de o eliminarem absolutamente. Contra essa extravagante pretensão lavra mais um protesto o presente livro." (U,nota 37) Explica-se, por este prisma, o conteúdo da "Advertência" que, mais do que apresentação da obra, é explicitação das razões ligadas à necessidade de reformular o estudo sobre o índio e, como consequência, a sua imagem antropológica, histórica e literária.

O mítico e o lendário ligam-se, por esta via, de forma estreita, com as construções do real feitas por historiadores, viajantes, cronistas, naturalistas, poetas, construções históricas trabalhadas pelo artista no sentido de que a sua arte seja a reposição da verdade (a "Vérité de l'Art"" em relação ao "Vrai du Fait" de Vigny). No fundo, estabelece-se uma relação de dependência e de competitividade entre texto de referência e texto romanesco: quando as notas e os comentários das fontes advertem o leitor para que não seguirá fielmente os historiadores, o autor está a defender a diversidade do romance, mas também a defesa de uma outra "História" mais íntegra, lógica e poliédrica.

As notas cuidadas e eruditas de U podem ser também reflexo das críticas sofridas por Alencar em relação às presumíveis falsidades em relação ao viver indígena de que é acusado por diversos autores, entre os quais Franklin Távora[61]. A infidelidade ao real histórico é para esses críticos, aos quais se juntará mais tarde Joaquim Nabuco, uma das críticas fundamentais aos textos alencarianos, medindo o texto artístico pela capacidade ou não de retratar uma pretensa verdade histórica e pelos conhecimentos do autor a propósito da época histórica que trata. A arte "conseguida" dependeria, assim, não só da forma como a história entra no romance, mas, principalmente, da correspondência fiel do romanesco à verdade histórica.

---

[61] Escreve Franklin Távora referindo-se a IR: "J. de Alencar dá poemas e romances de costumes, sem ter estudado a natureza nem os povos, e condenando além disso o estudo dos mestres e os dicionários existentes, que chama de 'espúrios'. Essas obras, ele as dá do fundo do seu gabinete, assim a modo de quem expede avisos para um império inteiro. Espécie de encíclicas literárias que trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé." "Carta III" *apud Iracema*, est. crítico Maria Aparecida Ribeiro, *op.cit.*, p.146. Joaquim Nabuco, em 1875, ano posterior à publicação de U, na rubrica "Aos Domingos", critica duramente a cena da caça da onça em G, que, aliás, apelida com ironia "*sport* selvagem do tigre". V. "Aos Domingos II", *op.cit.*, pp.86-87.

O facto atesta a confusão ainda existente no século XIX a propósito da ficção e as respostas da teoria literária ainda pouco sólidas sobre ficção e romance. Na realidade, a excessiva preocupação com a verdade histórica, apresentada pelos críticos de Alencar e também pelo próprio autor, alicerça-se na necessidade de legitimar a ficção através da sua correspondência com a realidade. Com efeito, chega-se a situações paradoxais como é a da explicação da ficção e a da certificação da verdade dos factos narrados através das notas de rodapé.

A ideia de que a ficção não deve ser explicada, porque é "discours" e não "histoire", e que a verosimilhança não necessita de comportar justificações, sendo tudo legítimo para a ficção afim de se obter a verosimilhança que lhe é própria, só seria formulada em tempos modernos. Situação esta bem explicada pela teoria literária, em geral, e por Roland Barthes, em particular, quando estuda as formas de verosimilhança[62].

Alencar, sem ainda poder defender as verdades da verosimilhança, bate-se com as armas do adversário e demonstra em U, como o tinha já feito em G e I, de forma menos extensa, que, também ele, tem conhecimentos da história baseados no estudo e na reflexão (e, por isso, diz a Nabuco para ler as notas de G: "Consulte as notas do livro e ficará sabendo…"[63]), permitindo a fidelidade da reconstrução da época artisticamente, ainda que a arte seja, para Alencar, sobretudo trabalho da imaginação, aos factos relatados pelos documentos.

A preocupação é óbvia no "Argumento histórico" de I: "Outro ponto é necessário esclarecer para que não me censurem de infiel à verdade histórica."[64] No entanto, não deixa de explicar aos seus leitores que os factos transmitidos pelos documentos são, também eles, construções do real, nem sempre exactas, nem sempre objectivas, portanto, nem sempre verdades capitais.

Quando Nabuco acusa "Os índios em *Iracema*, em *Ubirajara* e no *Guarani*, não são verdadeiros selvagens", e, de facto, o próprio Alencar afirma ter pretendido fazer a idealização do indígena, esquece-se, contudo, que esta idealização é feita com

---

[62] Em "L'effet du réel", Barthes explica que a história (o discurso histórico) é o modelo dos textos "qui admettentde remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structuralement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire 'objective', à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des oeuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le 'réel': la photographie […], le reportage, les expositions […], le tourisme des monuments et des lieux historiques." (*in op.cit.*, Tome II, p.483)
[63] "Às Quintas III", *op.cit.*, p.99.
[64] IR, p.104.

base, a partir do estudo dos textos de referência (o modo de viver, os costumes, as crenças).

O leitor é oportunamente avisado desta dupla faceta do texto a partir da distinção entre as figuras de historiador/romancista, autor/narrador, que a cada início de nota ou de alusão dentro do corpo do texto destrói a ilusão diegética e no fim de cada nota ou de cada alusão a instaura novamente para o ajudar na difícil coordenação e ligação entre História (neste caso, a figura histórica do índio e do português e os eventos ligados à época histórica em que se coloca) e Arte (o tratamento artístico de figuras e contexto), avisando-o de que há momentos em que segue particularmente de perto a História e outros em que deixa predominar a imaginação, provocando, também, desta forma, um desdobramento da função da leitura[65].

Se as três obras se distinguem pelo afã de erudição das notas de rodapé ou de final de texto, com informações, paráfrases, citações *ad litteram*, possível comentário do autor, indicação de autor e obra, aos quais se junta muitas vezes o número do capítulo e da página, há que, contudo, constatar o uso diverso das notas em cada texto o autor, apesar de este ser sempre pautado pela ideia de atribuição de credibilidade baseada na verdade histórica, autenticando como verídica a parte do texto romanesco à qual se refere, como já foi mencionado.

Tendo em conta o quadro 6 relativo à distribuição das notas no corpo do texto, verifica-se que, enquanto em I as notas se distribuem de forma relativamente homogénea pelo corpo do texto, apresentando o capítulo II o maior número de notas, já em U estão concentradas nos capítulos iniciais, principalmente no primeiro capítulo o qual contém quase metade da totalidade de notas de toda a obra. G é o texto que apresenta menos notas, se considerada a sua extensão, com inúmeros capítulos sem notas, e o que apresenta uma menor homogeneidade de distribuição.

Em U o autor parece concentrar o seu esforço de erudição no início da obra, do capítulo I ao IV, e depois perder um pouco o interesse por tal trabalho. No entanto, há

[65] E o romancista pode proceder desta forma porque se assume com um duplo estatuto, como sugere Claudie Bernard: o de autor e o de escritor. O primeiro é o sujeito do acto de representação e promotor da ficção, enquanto o escritor se deixa levar pela representação enquanto universo "representado", actua como operador do fingimento e é parte constitutiva estrutural da ficção. (*Op.cit.*, p.134) O autor compila e cita bibliografia, considera o passado como passado e as personagens como ausentes, "eles", as "não pessoas" de Benveniste, mortos ou seres fantásticos, e multiplica referências ao mundo contemporâneo. O escritor esquece a mediação historiográfica e escapa às pressões da autoridade,

a considerar que esse esforço inicial é também um esforço de tese, isto é, de defesa e comprovação da sua visão sobre a tradição historiográfica, da sua proposta de um olhar renovado sobre o indígena e o seu aproveitamento temático literário num caminho emancipador da literatura brasileira. A partir do momento em que já explicou o seu ponto de vista e tocou costumes tão importantes como a antropofagia, a religião, a estrutura governativa dos índios e os valores sociais e culturais, o autor insere menos notas e modera a extensão dos comentários e comparações entre textos de referência.

Já em I, que apresenta o maior número de notas dos três textos, dada a preocupação com o facto de criar uma língua literária nacional e com a inclusão de termos indígenas para não só se aproximar da realidade descrita, mas também na procura de uma poética e sonoridade consonante com o tema tratado, Alencar inclui notas em quase todos os capítulos, na maior parte das vezes de teor linguístico e metalinguístico, mas igualmente referentes à fauna e flora que rodeiam o mundo de Iracema. Os capítulos XII e XIII são os únicos sem inserção de notas, provavelmente por corresponderem a momentos, do ponto de vista da acção, de grande intensidade e ritmo rápido, e, por isso, sem longos momentos descritivos que exigiriam maiores explicações a nível da fauna, flora ou costumes. Para além disso, o vocabulário usado quer por Iracema, Poti ou Caubi não apresentava dificuldades para o leitor, não havendo necessidade de uma postura de tipo explicativo.

As notas inseridas pelo autor que incluem citações ou paráfrase apresentam quase na totalidade dos casos fidelidade ao texto original, aparte por vezes imprecisões em relação a algumas referências às fontes, podendo o facto dever-se a diferentes edições consultadas ou a pequenos erros de transcrição, como no caso da nota 46 de G em que Alencar refere o capítulo LXXI da *Notícia do Brasil* de Gabriel Soares de Sousa enquanto, na verdade, a informação pertence ao capítulo CLXXI[66].

---

partilha o "presente" das personagens e penetra sem problemas na sua psicologia, compreende costumes e códigos e faz do desaparecido e estranho, próximo e comum.

[66] V. *Notícia do Brasil*, dir. e comentário Luís de Albuquerque, transcrição em português actual Maria da Graça Pericão, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, cap. CLXXI, p.236. Na nota 45, o autor escreve "muçurana", vocábulo que também consta na edição de Francisco Adolfo Varnhagen (v. *Tratado Descriptivo do Brasil em 1857*, 3ª ed., ed. e commentarios de Francisco Adolpho de Varnhagen, São Paulo, Edições da Companhia Nacional, 1938, cap. CLXXI, p.395). Na edição de Luís Albuquerque lê-se em vez de "muçurana" a palavra "mazaraca".

Na nota 40 elide, igualmente, uma parte do texto do mesmo autor[67], talvez por esquecimento ou por achar a informação irrelevante.

É interessante notar, contudo, a existência de casos em que o autor manipula de certa forma os textos de referência. No caso da nota 10 de U, Alencar trata dos instintos sensuais dos índios, defendendo a existência de leis rigorosas e severas, ditadas pelos costumes sociais e tradicionais, as quais agiam no sentido de os refrear. A propósito da manutenção da virgindade pré-nupcial, prefere referir Orbigny e Thevet e citar Gabriel Soares para provar o recato da virgem e a sua honestidade, criticando Southey pela sua posição e não o citando. Robert Southey tinha escrito:

> *À volta do tronco e das partes carnosas de um e outro braço lhe passavam cordas de algodão, símbolo da virgindade, e se alguma que não fosse donzela as trazia, cria-se que anhangá a levaria. Parece ter sido superstição gratuita; não podia ter sido inventada para guarda da castidade das mulheres até ao casamento, pois esta se quebrava sem receio, nem era a incontinência olhada como desonra. A castidade, como a caridade, é uma das virtudes da civilização […].*[68]

O autor apoia-se nos preconceitos do historiador para desqualificar a informação transmitida, não dando a oportunidade ao leitor de confrontar os textos[69]. Para a realização da argumentação presente na mesma nota prefere, igualmente, ignorar parte das afirmações de Gaspar Barléu que denigrem a imagem do índio que sabe "refrear" os instintos sexuais. Lê-se na nota de Alencar:

> *Não é possível negar a castidade da mulher tupi; além desse recato da virgindade, prova-a de modo cabal a continência que homens e mulheres guardavam em certas circunstâncias, Assim, nenhum homem tinha relações com a mulher inúbil, nem ela o consentia; o próprio marido não violava essa lei, embora tivesse a esposa em seu poder. […] Durante a gravidez e a amamentação interrompia-se absolutamente o ajuntamento conjugal. (Barlaeus, 2ª ed.)"*

Ora o que Barléu diz é que:

> *Entretanto, achando-se grávida uma das mulheres, abstem-se de relações com ela e cohabitam com outra. […] Nascendo as crianças, cortam-lhe o umbigo*

---

[67] Entre "[…] que não podem mais." e "Nestes momentos […]" deveria constar: "com que escusam pregadura e em outras partes servem em lugar de cordas e fazem deles cestos melhores que os de vime e serão da mesma grossura mas terão comprimento de cinco e seis braças." (*Ibidem*, p.152-153.)

[68] *História do Brasil*, Vol.I, trad. Luís Joaquim de Oliveira e Castro, prefácio Brasil Bandecchi, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Editora Ltda.,1981, cap. VIII, pp.182-3.

[69] Não refere, igualmente, que Southey crê que a ideia de honra das raparigas deve ser verdade apenas em relação a algumas tribos, principalmente com as quais teria lidado o missionário Latifan.

> *com uma caco afiado, cozinham (veja-se que barbárie) e devoram as próprias mães as secundins, banqueteando-se e alimentando-se a um tempo consigo mesmas. […] Durante todo o período de lactação, evita o marido relações sexuais com a puérpera, salvo se for marido de uma única mulher.*[70]

Estas ressalvas às informações sobre os hábitos sexuais dos maridos não figuram na nota de Alencar. Nem podiam, sob pena de o autor não poder fazer a pergunta retórica "Onde está a sociedade civilizada, que observe leis tão rigorosas, e refreie os instintos sensuais com a severidade usada pelos tupis?"(nota 10)

Também na nota 37, a propósito da antropofagia, Alencar afirma que só Gabriel Soares refere o facto de se comerem os filhos dos prisioneiros, omitindo que tanto Abbeville[71], de quem cita texto relativamente próximo às informações que este presta sobre aquele costume, como Southey[72] também fornecem a mesma informação.

A ideia que é revelada por estas opções prende-se com facto de, apesar de o autor defender a objectividade da informação relativa ao indígena, tender, por seu lado, a fazer uso e a aproveitar a informação textual passível de servir a atenuar a imagem do índio como tendo comportamentos selvagens e a menosprezar ou mesmo omitir o que poderia criar, através da autoridade documental, a imagem contrária. Interessa exactamente a Alencar uma imagem histórica legitimadora da criação artística do índio como herói e, como consequência desse facto, o tratamento dado aos textos de referência é o de submetê-los a uma lente que aumenta qualidades e diminui defeitos.

A atenuação, trabalho essencial quando grande parte da historiografia e cronística desenhava os índios e os seus hábitos como incompatíveis com a concepção de uma sociedade civilizada, é efectivada pelo autor através de diversos tipos de comportamento visíveis nas notas: ou o da análise de documentos, ilustração e conclusão, da recusa de aceitar afirmações e respectiva explicação (por vezes coordenada com a análise), ou omissão de textos ou parte de textos. Os primeiros tipos de comportamento, de tipo argumentativo, são para o leitor mais fáceis de reconhecer, para além de serem os usados preferencialmente por Alencar, já que a

---

[70] *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, trad. e anotações Cláudio Brandão, prefácio e notas Mário G. Ferri, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1974, p.264.
[71] Claude d'Abbeville, *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas*, trad. Sérgio Millet, apresentação Mário Guimarães Ferri, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1975, cap. XLIX, pp.233-234.
[72] *Op.cit.*, cap. VIII, p.170.

omissão só pode ser identificada por um leitor que domine profundamente a matéria ou possua informações extratextuais que permitam essa operação.

Reflectindo sobre este procedimento processual de Alencar não será adequado concluir que falseava os documentos, mas antes que se esforçava por proceder em conformidade com a excessiva preocupação em alicerçar a ficção na verdade histórica e na realidade, exigindo-lhe, por isso, "malabarismos" da realidade para legitimar a ficção.

Para além disso, quanto da omissão parcial possa dever-se a um movimento inconsciente do autor é impossível saber, mas, consciente ou inconsciente, é prova que o projecto artístico-literário alencariano exigia no sentido do aproveitamento literário do índio a necessidade de uma revisão histórico-antropológica paralela que o legitimasse como figura de uma história nacional gloriosa. Em suma, a "idealização" literária do índio baseia-se numa nova proposta da figura realizada quer histórica quer literariamente.

Outra das particularidades das notas de rodapé nas obras em estudo é a existência de indicações que ajudam o leitor na compreensão de expressões usadas pelas personagens e momentos da acção. Como já foi anteriormente referido, o autor sente necessidade de tutelar a correcta interpretação do texto fazendo uso de um discurso de tipo explicativo-interpretativo acerca das personagens e dos seus comportamentos podendo ser considerado como verdadeiro guia da leitura, comunicando o narrador com o narratário, ou o autor com o leitor, chamando a sua atenção para o narrado, para o fio da trama, para a própria construção e desenrolar da escrita. Como refere Margherita Ganeri, a pesquisa sobre o estatuto do romance histórico orienta-se hoje para esta relação fictícia instituída entre narrador e narratário[73], incluindo-se aqui as estratégias de autocertificação do autor[74].

---

[73] V. Margherita Ganeri, *op.cit.*, pp.44-45.

[74] Não só nas notas de rodapé o narrador do romance alencariano toma esta posição face ao leitor, fazendo-o dentro do corpo do texto, como se pode verificar em GM. Através deste tipo de estratégias, de que as seguintes passagens são exemplo – "Aqui me vejo obrigado a dizer alguma coisa sobre o físico da Sra. D. Severa de Sousa, para que o leitor não se deixe ir a suposições arriscadas!" (p.94); "Antes que se entre a tratar de negócios graves, aproveitemos a curta pausa para assentar os traços mais salientes do bacharel Filipe Ochoa, que teve parte mui proeminente nos sucessos do seu tempo." (p.118); "Enquanto não aparece D. Sebastião, aproveitemos a ocasião para dar uma ligeira notícia do que eram então as antecâmaras de um palácio."(p.260) –, o autor institui uma relação de confiança, tutelando os leitores com um comportamento explicativo e quase didascálico, como afirma Margherita Ganeri (*ibidem*)

Reportando-se ao que Umberto Eco considera sobre a interpretação[75], é legítimo acrescentar que esta é uma das formas de o autor orientar a atitude interpretativa do leitor, acompanhando-o no seu caminho pelo bosque da ficção. Para a autora italiana, esta praxis autoral pode dever-se à diminuta identidade da qual o género era historicamente depositário e à necessidade de dar coerência a uma forma híbrida[76]. Quando o autor se sente seguro da legitimidade do género, o que pressupõe a afirmação social da nova forma e o seu sucesso, depois dos anos 40, este comportamento modifica-se[77], o que poderia ser considerado como traço tópico da primeira fase do romance histórico, o comportamento explicativo do autor, desaparece[78].

Se, por vezes, a sua intervenção é relativa ao entendimento de pequenos segmentos ou eventos que podiam causar eventual sentimento de estranheza ao leitor (" 'À cintura da virgem' – Os indígenas chamavam a amante possuída *aguaçaba*; de *aba* – homem, *cua* – cintura, *çaba* – coisa própria; a mulher que o homem cinge ou traz à cintura. Fica, pois, claro o pensamento de Iracema." I, cap.XV, nota 2), outras vezes explica a simbologia e o alcance da narrativa[79], como no caso da fala de

---

[75] V. *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milano, Bompiani, 1995. V.também *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

[76] Cf. Margherita Ganeri, *op.cit.*, p.45.

[77] Segundo Margherita Ganeri, "l'autocertificazione manifesta l'aprossimarsi della crisi del ruolo autoriale, crisi visibile sopratutto, […] sotto il profilo della relazione testuale tra il narratore e il narratario." (*Op.cit.*, p.46.)

[78] No entanto, se se tiver em consideração *Viagens na minha Terra*, de Almeida Garrett, encontra-se o mesmo comportamento, amplamente estudado por Maria de Lurdes Ferraz em *Ironia Romântica*, apesar de não se tratar de um romance histórico. Talvez seja mais correcto afirmar que esta atitude do autor é típica das formas literárias mistas, mas não a podemos limitar ao romance histórico. Além disso, há romances históricos em que não se verifica a presença deste traço.

Será, provavelmente, mais produtivo ligar este comportamento ao que referem Marisa Lajolo e Regina Zilberman a propósito da textualização do leitor que, no Brasil, só acontece com a ficção romântica, apesar de na Europa já se verificar nos livros do século XVII. O público ainda incipiente da época explica a forma cuidada que os autores tomavam ao dirigir-se ao leitor. Dando como exemplo Manuel António de Almeida, que parece conduzir o leitor pela mão como se a leitura fosse um caminho difícil e chamando a sua atenção para a continuidade do relato ou para a introdução de novos elementos, consideram que este tipo de narrador "tutela seu leitor de modo paternalista, receoso de que a leitura, à menor dificuldade, seja posta de lado." A um leitor que seria, assim, tido como "principiante" responderia um narrador "permissivo e tolerante" que faria uso de recursos como o retomar de eventos apresentados em capítulos anteriores, a invocação do leitor na abertura de parágrafos, a recapitulação sintéctica, a promessa de continuação da história, a explicação da introdução de novas personagens, a simulação de reacções do leitor e a sua legitimição, dando-lhe razão e a superestima do saber prévio do leitor. Procedimentos de sedução que, segundo as autoras, não reconhecem ao leitor fôlego para grandes leituras, mas que servem para estreitar a cumplicidade entre autor e leitor. (Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *A Formação da Leitura no Brasil*, São Paulo, Ática, 1998, pp.18-20)

[79] Em U, o autor em nota de rodapé explica ao leitor as personagens Araci e Jandira desvendando o seu simbolismo e papel na acção, ao mesmo tempo que justifica o seu comportamento no interior dos preceitos de estruturação social da comunidade indígena: "Araci representa o amor da virgem tupi,

Batuireté, indicando ao leitor que as palavras deste não são inocentes, mas espelho do devir ("O gavio branco – Batuireté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; ele profetiza nesse paralelo a destruição de sua raça pela raça branca." I, cap.XXII, nota 8).

Previne igualmente possíveis interpretações causadas pela ambiguidade de determinadas expressões quando considera essencial uma compreensão correcta do texto. É o que acontece no caso das palavras de Caubi "—Ele chupou tua alma."(p.91) que o autor explica em nota: "Seria porque as crianças atraem e deleitam aos que as vêem? ou porque absorvem uma porção d'alma dos pais? Caubi fala nesse último sentido." (cap.XXX, nota 2) Para o autor é imprescindível que o leitor compreenda Moacir como filho das "porções" de alma dos seus pais, herdeiro da conjugação de dois mundos. Contudo, é interessante verificar que Caubi afirma que a criança "chupou" a alma de Iracema, da mãe, como se Moacir tivesse tomado em si a alma índia num corpo fruto do indígena e do europeu, e o autor fala de "porção d'alma dos pais" desviando o leitor para a ideia da criança feita de almas de proveniência diversa.

Há, sobre esta vontade expressa do autor em guiar a interpretação do leitor dois apectos a considerar. Um liga-se ao recurso à etimologia para fornecer explicações. Este, a que Alencar recorre para guiar a observação de uma cultura diferente da própria nos seus valores, vestuário, rituais, entre outras facetas, sentia-o o autor como suficiente e definitivo, coerente com o seu tempo que entendia a etimologia como meio privilegiado de compreender as significações. Não tinha, de facto, o autor em conta, como tem o leitor do tempo de hoje, que a significação de um vocábulo não depende só da sua etimologia, mas, entre outras coisas, principalmente do "uso" regulado pela semântica. Assim, o leitor de hoje vê necessariamente, por isso, as notas de uma forma diversa do leitor de ontem, entendendo-as não como verdadeiras sentenças, como na altura eram vistas.

---

segundo o costume tradicional de sua nação, que admitia a comunidade e partilha do amor como um privilégio do guerreiro ilustre. Ser amada exclusivamente, significava para a mulher selvagem, ser amada por um guerreiro obscuro.

Jandira representa o exclusivismo do amor, que muitas vezes devia lutar com a lei tradicional; porque é um impulso da natureza, a qual não é dado ao homem aniquilar embora muitas vezes a sopite." (cap.V, nota 59)

Outro aspecto relaciona-se com o "preconceito" em, como autor, tendo consciência de que a leitura podia ser mais ou menos compreensiva do texto, sentir autoridade para dar uma explicação sobre o que escreveu, quando já a tinha perdido: as leituras pertencem agora aos leitores dos diversos tempos que têm acesso à obra. É, todavia, digno de registo a preocupação deste relacionamento que se instaura entre o escritor e o leitor na maior parte das obras românticas, atribuindo o primeiro um estatuto ao segundo, e acabando por refutar a própria autoridade no momento em que lhe dá voz.

O reenvio implícito ou explícito a outros textos e o aproveitamento de obras de carácter documental no discurso romanesco aludem às múltiplas e complexas operações que o autor conduziu sobre o *corpus* da tradição historiográfica, evidenciando o virtuosismo dos procedimentos de reescrita através dos quais se procedeu à sua reutilização no contexto do romance, como refere Emanuella Scarano[80].

De facto, como explicita a autora, a informação e o texto historiográfico podem ser modificados aplicando um todo de procedimentos expansivos, adicionando elementos ou dados ausentes nos textos de referência que os desenvolvem, na maior parte das vezes não contraditórios em relação a estes e, por isso, verosímeis, ou redutivos, como o resumo ou o sumário, que transforma sequências mais longas em breves informações.

Esta manipulação dos textos[81], essencial para o romance histórico, na medida em que permite a realização do binómio história-invenção, cânone desta forma genológica, sublinha por um lado a liberdade criativa do escritor, e, contudo, a dependência do texto romanesco em relação às obras de referência. Os traços desta dependência e manipulação dos textos proporcionam simultaneamente ao leitor informações valiosas para o controlo da verdade e para a compreensão da história e um prazer hedonístico, a que pode aceder apenas o leitor conhecedor da tradição historiográfica[82], ligado à possibilidade de apreciar, para lá do narrado, a forma de

[80] *Op.cit.*, p.13.

[81] Segundo Emanuella Scarano, a complexa manipulação da história historiográfica não corresponde a uma banal infidelidade do verdadeiro histórico, mas condição necessária da reelaboração formal e da nova contextualização de informações que se encontram já repetidamente seleccionadas, serializadas e organizadas de forma diferente nos textos historiográficos, ou seja, em outras escritas literárias codificadas por critérios formais específicos.

[82]Há sempre dois tipos de leitores de romance histórico, como considerou Emanuella Scarano (*Op.cit.*, p.11): um, para o qual se destinam certas informações históricas mais gerais (o narrador de MP

narração, as modalidades diversas de representar a história original e o confronto intertextual.

Em suma, este tipo de leitor, colocado no mesmo patamar cultural do narrador, pode individuar os procedimentos do "refazer" do texto, do recurso a determinados artifícios formais de reescrita e tirar prazer da "relação de competitividade", segundo a denominação de Emanuella Scarano[83], que se instaura entre texto de referência e texto romanesco. Para este leitor são as ideias de reinvenção, e não de invenção, e do prazer estético do confronto que o atraem.

No estudo do romance histórico, a apreciação dos processos de reutilização dos textos, realizada através de operações selectivas e combinatórias, e das formas complexas de descontextualização e recontextualização, inserindo episódios num contexto diferente que o subordina a novas funções numa estrutura e direcção temática diversa da original, a partir do confronto e relação entre as bases materialmente concretas da dinâmica textual da escrita com a dinâmica intertextual da reescrita, apresenta a vantagem de permitir ilustrar a relação do autor com a tradição historiográfica e, acima de tudo, como é que a usa e para que fim determinado o faz.

Em Alencar, a questão coloca-se com uma especial relevância, já que a partir desses procedimentos de transformação e recontextualização o autor pretende fazer uma história romanesca, mas também uma outra "História", que pode, por vezes, como se terá oportunidade de colocar à reflexão, adquirir a faceta do mito.

Fazendo uso de textos de diversos autores, teor e data de realização, Alencar conjuga no tecido romanesco não só textos de estilos diferentes, mas também textos

---

reconhece a possível insuficiência do conhecimento histórico do leitor e *explicit*a-a frequentemente: "As cenas que se seguem pelo seu encadeamento com a história não poderiam ser bem compreendidas sem a recordação de certos acontecimentos do tempo", MP, p.505), possui um saber histórico limitado às informações presentes no texto e desconhece a tradição historiográfica, o que lhe permite apenas uma interpretação exclusivamente interna ao texto; o outro, ao qual é destinado um discurso construído de forma a prestar-se a uma descodificação mais complexa e completa, conhecedor da tradição e, por isso, capaz de relacionar as palavras das personagens e do narrador com informações externas ao contado e provenientes de outros textos. Com um saber histórico idêntico ao do narrador, este último tipo de leitor saberá acolher no discurso não só o que está expresso, mas, também, o que se expressa nas entrelinhas.

Em Alencar, reveste-se de extrema importância o segundo tipo de leitor, que aprecia o seu trabalho de crítica e cotejo das fontes e o uso dos textos historiográficos na construção do seu romance, também porque, em princípio, será este o leitor que se interessará pelo alcance socio-político e cultural das suas digressões, comparações com o presente e propostas de futuro contidas nos enredos e no uso da história dos seus romances ("Aqui para nós, leitor, o reverendo preparava-se para representar o papel de tribuno, que é o apostolado político […]", GM, p.78). Um leitor que seja capaz de ver não só o enredo amoroso na trama romanesca, mas que compreenda que esse enredo se desenrola num determinado passado que faz ponte com o presente de forma didáctica e interventiva.

[83] *Op.cit.*, p.18.

separados por diversas distâncias cronológicas. Isto é, se alguns textos são coevos ao tempo da escrita e, por isso, se inserem no carácter específico ideológico e formal da época, outros são coevos ou aproximam-se no tempo ao facto ou época narrada. Estes últimos podem pertencer à forma da historiografia tradicional ou à crónica. O espessor quantitativo e a variedade das mediações textuais, como lembra a autora italiana[84], faz com que o primeiro momento da nova história (e também da nova História) se produza a partir de um número de operações selectivas e combinatórias realizadas nos textos de referência escolhidos pelo autor.

Uma segunda fase, a da manipulação dos textos e a sua combinação dentro do corpo romanesco, é simultânea ao que Lukács denominou por "anacronismo", tradução modernizadora realizada pelo romance histórico dos textos de referência para permitir a leitura e compreensão ao leitor coevo. A actualização dos textos torna o passado perceptível ao presente, oferecendo a história ao leitor através de uma apreensão simples e imediata, trâmite, no entanto, a apreensão complexa e mediata da história realizada numa fase anterior por parte do narrador.

Não é de mais sublinhar de novo que Alencar não usa apenas textos de referência de carácter historiográfico ou cronístico, mas também de outras áreas, como a medicina ou a botânica, constituindo esta faceta um dos factores de relevo na singularidade da sua obra. Aliás, como se constatou, a maior parte das vezes usa os textos com propósitos que estão longe da intenção historiográfica, prendendo-se o seu uso com o retrato da natureza ou com o falar indígena. Contudo, a presença dos textos de referência historiográficos reveste-se de extrema importância em romances que pretendem ser um recordar, reviver e re-observar das origens: memória histórica do povo (*memoria rerum*) a partir de um novo/outro olhar sobre a memória historiográfica, fazendo uso de uma forma literária relativamente recente, o romance.

Sobre o uso dos materiais documentais em I, Maria Aparecida Ribeiro faz um breve, mas essencial e profundo, estudo a partir da análise do "Argumento Histórico" e das personagens históricas procedendo ao confronto das fontes e, por essa via, chegando a conclusões a propósito do uso da história nesta obra de Alencar.

A autora aponta o apagar das datas históricas, apesar de estas poderem ser recuperadas a partir de indicações ou menções incluídas no texto, e a indefinição da toponímia, que Alencar deixa para as notas, como o despistar do "documental para

[84] *Op.cit.*, p.22.

enveredar pelo simbólico e pelo lendário". No entanto, a autora ressalva a inclusão de menções a episódios históricos, ainda que não de forma directa, como forma de permitir ver I como um texto que não se limita à leitura do romance de amor:

> *[…] a inclusão da notícia do encontro de Martim com Jerónimo de Albuquerque, bem como a sua partida para as margens do Mearim (1613), mostra que, embora apagada pela história de amor, cuja narrativa se iniciou pela consequência da solução, 'in ultimas res', Alencar tentou contar uma história de conquista, cuja narrativa começou 'in medias res'.*
>
> *O 'Tudo passa sobre a terra' que encerra o livro não é apenas uma fórmula romântica para apontar a vida como passagem e a morte como vida verdadeira, mas também uma forma de mostrar o silenciar da raça indígena: a jandaia que canta no olho do coqueiro já não repete o nome de Iracema.*[85]

Em relação às personagens, considera a autora que o esbater das referências históricas sobre a pátria de Poti, o Camarão, a que Alencar tinha dado certa importância no "Argumento", para privilegiar a apresentação da personagem como um índio valente, já que a atenuação tanto em Poti[86] como em Martim das suas componentes históricas indicia a sua construção como heróis lendários.

No entanto, ambas as personagens estão ligadas no romance a uma história de conquista a qual as liga às suas próprias realidades históricas, ainda que as referências apareçam esbatidas numa atmosfera poético-lendária. O facto é que estas referências não funcionam apenas como elementos de orientação da crónica dos primeiros contactos, mas inserem os eventos num espaço histórico todo ideal. Por isso, o leitor pode deixar absorver-se pela história dos amores de Iracema e Martim e esquecer o decorrer simultâneo dos eventos históricos.

Com a predominância de um modo narrativo-lírico, os modos reflexivo-histórico e mesmo oratório dos romances não-indianistas desaparecem e, com eles, a necessidade de uma precisão topográfica, de uma pontualidade de referências locais, minúcia de detalhes históricos e cronológicos ou de fidelidade absoluta às personagens do real histórico.

Em I, para além disso, faz-se uso de informações historiográficas, mas não reescrita ou manipulação de textos no corpo romanesco. Nem teriam espaço, pelas suas características mais cronísticas ou eruditas, num registo quase de *memoria*

---

[85] *Op.cit.*, pp.16-17.

[86] Sobre Camarão escreve Gaspar Barléu, em princípio menos parcial em relação ao guerreiro índio: "ilustre entre os seus pela sua extrema astúcia e ardimento"(*op.cit.*, p.187) Alencar faz justiça, no fundo, também à personagem histórica, elogiada pela maior parte dos cronistas.

verborum, memória de inspiração oral que serve para contar o que se ouviu contar, neste caso de forma narrativo-lírica[87].

É essencialmente em G que se proporcionam ao estudioso exemplos do uso concreto do texto historiográfico no tecido romanesco e dos vários processos de alusão e recontextualização de que é alvo.

No prólogo da primeira edição, publicado apenas nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar recorre ao artifício do "velho manuscrito" encontrado por acaso, "abandonado e quase todo estragado", que decifra nos "longos serões" de Inverno. Esta ficção, traída pelo autor quando lhe chama "meu manuscrito", apesar de procurar o mesmo efeito autenticante do reenvio ao texto documental, tem uma função diversa, porque não sendo dado como historiográfico não garante a verdade, mas apenas mediação e protecção do autor: "Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns actualmente; não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam." A luz feita sobre o manuscrito na escuridão que vem cedo no Inverno é, segundo o autor, a de cópia, de "remoçar" na instituição irónica de um narrador de segundo grau que é destruída logo na primeira nota de rodapé com o empenho do autor na primeira pessoa.

É interessante verificar que no prólogo aparece já uma referência ao dilúvio ("[…] cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma."), criando uma ligação entre o início paratextual da obra e o seu *explicit*, abertura e fecho da obra o dilúvio é o elemento de ligação do círculo que se forma, como se o limpar o mundo pelas águas nunca pudesse extirpar todo o passado ou o mal do mundo, a perenidade e a circularidade de um tempo que, como tudo no horizonte, desaparece para voltar a reaparecer do outro lado.

O romance, cujo prólogo coloca em jogo o fingimento, começa, no entanto, com a ancoragem na verdade histórica com a reelaboração e nova contextualização da descrição do Paquequer de Baltasar Silva Lisboa. Escrevera o presidente da câmara municipal do Rio de Janeiro e lente da faculdade de direito em São Paulo:

> *As águas que despejam para fora das serras na compreensão o termo da cidade, vêm da Serra dos Órgãos. É memorável o Rio Paquequer, o qual se divide*

[87] V. a propósito de *memoria verborum* e *memoria rerum* Harald Weinrich, *Il Polso del Tempo*, a cura di Federico Bertoni, Milano, R.C.S. Libri, 1999, p.28.

> *com Macacu, tendo o seu nascimento na mesma serra, no mais alto dela, e onde a cordilheira é mais elevada: o seu curso vai do norte até o Rio Paraíba, onde entra caudaloso, atraindo e ajuntando no seu curso todas as águas da serra em distância de 10 léguas, navegável duas. Desde o seu princípio correm sucessivas e engraçadas cascatas, que precipitam as suas águas sobre lindas bacias e fontes, que lavando um grande lagedo, toma a forma de cinco chafarizes: estas bacias são lindamente levantadas, circuladas de suas orlas de diversas cores; e suas águas vão-se precipitando em outros profundos tanques, uns seguidos, e após destes outros com cristalizações de crisolitas, e de pingos d'água, de vários tamanhos, forma, e raridade: aquele rio segue depois sereno, e navegável com copiosa quantidade de saborosos peixes, que se chamam jundiás, piabanhas, traíras, e Piaus.*[88]

O texto de Silva Lisboa, para o qual Alencar remete em nota de rodapé o confronto, sofre em G vários processos de expansão e redução[89]. Começa o autor por uma redução por elipse, eliminando a referência ao "termo da cidade", privilegiando a nascente do rio e o seu carácter selvagem ao contacto das águas com a cidade. G passa-se no interior da selva, em lugar "deserto e inculto", no "interior". Para além disso, das referências de carácter geográfico (precisão do local da nascente; rio em que desagua; navegabilidade) mantém somente a direcção, extensão do curso de água e indicação do facto de ser rio caudal, eliminando o autor pormenores considerados provavelmente inúteis pela excessiva impressão de minúcia que causaria na descrição romanesca.

Se em Silva Lisboa se apresenta uma longa explicação das cascatas e bacias, o narrador reduz o passo para "saltando de cascata em cascata", substituindo a descrição por um só motivo. No entanto, procede simultaneamente a uma expansão através da zoomorfização ("como uma serpente") e personificação do rio ("se espreguiçar na várzea") e pela adição de advérbios e adjectivos. E se recupera do texto de Silva Lisboa a serenidade que o rio adquire, através de uma expansão realizada por comparação, volta de novo "acima de sua foz" para procurar o carácter selvagem das suas águas, a sua liberdade e força para vir adormecer na "linda bacia", que no texto de referência eram várias, como em "leito de noiva".

O esbater dos detalhes de precisão geográfica e as comparações e adjectivação, num trabalho não de infidelidade ao texto historiográfico, mas de reelaboração por procedimentos sucessivos que reduzem pormenores e alargam outros a partir da

---

[88] Baltazar da Silva Lisboa, *Anais do Rio de Janeiro*, Tomo I, 1834, pp.162-163 *apud* Raimundo de Menezes, *José de Alencar*, *op.cit.*, p.137.

[89] Será aqui usada a terminologia proposta por Emanuella Scarano (*op.cit.*) A alusão pode dar-se por redução (por contracção, por elipse, por concentração, por substituição), por instauração de um elemento novo (diálogo), por inserção, por expansão, por *explicit*ação, por denominação, etc..

inspiração, criam a partir do texto historiográfico o texto romanesco: de um texto de carácter informativo, cria um texto conotativo e polissémico. Do rio da descrição geográfica faz um rio simbólico que nasce em local impreciso da Serra dos Órgãos, que é belo, livre e selvagem, como a serpente ou o tigre, como "o filho indómito desta pátria da liberdade", como o índio Peri, e fatigado da luta, como vassalo submisso, de D. António (português, representante da raça dominadora) e de Cecília que o espera como "em leito de noiva".

De Silva Lisboa também aproveita o narrador vocabulário (Serra dos Órgãos, dez léguas, caudal(oso), cascata, linda(s) bacia(s), serena(o)), mas para lhe atribuir no maior número dos casos nova função. A situação é outra e o contexto diverso exige respostas diferentes ao narrador – da mera descrição de um rio, ainda que sugestiva, faz-se a descrição do rio, o rio que abre o romance.

Esta abertura não chama somente à sua construção o texto de Silva Lisboa, já que se cruza, também, com outro texto, este de teor literário, o da descrição do Sália em *Eurico, o Presbítero*. À semelhança do narrador desta última obra, o narrador de G recorre a metáforas e comparações de tipo zoomórfico e antropomórfico para descrever o percurso do rio.

Ambos rios caudais (o Sália "corria […] caudal com as correntes de Inverno"; o Paquequer "engrossado com os mananciais […] torna-se rio caudal"), cheios de água, correm velozes contra as rocha, optando Alencar, para transmitir essa força violenta e livre, à semelhança de Herculano, que retrata o Sália fazendo uso de uma comparação zoomórfica com um animal selvagem ("precipitava-se como uma besta-fera raivosa e, impaciente na sua soberba, arrancava os penedos, aluía as raízes das árvores seculares, carreava as terras e rebramia com som medonho, até chegar às planícies"), por comparar o Paquequer com o tapir e o tigre ("como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido da sua carreira. [...] o soberbo rio recua um momento para concentrar suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.")

O uso de verbos e substantivos onomatopeicos é comum aos dois autores, assim como, também em Alencar, o som produzido pelo rio é zoomorfizado (o Sália "sentia-se mugir ao longe com incessante ruído" enquanto o Paquequer enche "a solidão com o estampido da sua carreira"). O Sália "despenhava-se", "refervia",

"escumava", "atirava-se", ruía e despedaçava-se; o Paquequer "lança-se", "atravessa", espuma, "precipita-se".

Depois do percurso atribulado, com ambos os rios a lutar com a rocha (luta em que o líquido encontra a matéria sólida, em que a liberdade e força do rio se opõe às suas margens), o Paquequer, como o Sália (cuja descrição é feita através de uma comparação antropomórfica: "onde o solo não o comprimia e o deixava espraiar-se pelos pauis e juncais, correndo ao mar, onde, enfim, repousava, como um homem completamente ébrio que adormece, depois do bracejar e lidar da embriaguez."[90]), é descrito com o recurso à metáfora antropomórfica ("fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia").

Considerando as diferenças relativas à paisagem cenário do rio, necessariamente diversa, a estrutura da descrição é muito próxima, para além de as personalidades dos rios se desenvolverem de forma semelhante – bravios e poderosos, incontroláveis na sua força, o Sália "de queda em queda", o Paquequer " de cascata em cascata", mantendo com as margens uma relação de desafio ao sentir-se aprisionados, atingem um momento final de serenidade, no qual se podem espreguiçar, estender, adormecer (em G), espraiar-se, repousar, adormecer (em *Eurico*).

Também o primeiro parágrafo da descrição do Paquequer recupera a lição manzoniana, seguindo de perto a estrutura da abertura de *I Promessi Sposi*, situando topográfica e horograficamente o rio, acompanhando a sua transformação de "fio de água" a "rio caudal":

> *Quel ramo de lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume […].*[91]

A descrição do Paquequer não representa, desta forma, apenas o diálogo entre o texto historiográfico e o texto romanesco, mas também o fenómeno da intertextualidade com outros textos literários o que coloca em relevo uma das razões da sua originalidade – o facto de o Paquequer ser o rio de Silva Lisboa cruzado com o

[90] *O Monasticon*, Tomo I, *Eurico, o Presbítero*, introd. e revisão Vitorino Nemésio, Amadora, Livraria Bertrand, 1980, pp.215-216.
[91] *Op.cit.*, p.40.

Sália, com o desenho de abertura do rio de Manzoni, na natureza brasileira e com a carga simbólica e artística que Alencar lhe quis dar.

Por vezes, no entanto, o autor opta por uma escrita mais conservadora em relação ao texto historiográfico. É o caso da descrição do brasão de armas dos Mariz, produto de uma citação quase *ad litteram* a partir de Silva Lisboa (apêndice 4). Há, contudo, a considerar a eliminação de elementos, como o facto de as vieiras serem riscadas não só a ouro mas também a preto e de o elmo de prata ser guarnecido de ouro. Pormenores que iriam provavelmente fazer pesar a descrição. Verifica-se, também, o movimento inverso com a inserção de elementos ("No escudo, formado…"; "via-se") que tornam a frase mais artística e disfarçam o carácter sóbrio da descrição historiográfica.

Já na apresentação de D. António de Mariz se o autor adere ao texto de Silva Lisboa em termos das coordenadas históricas e enumeração de factos, reduz por elipse alguns anos e liga eventos de forma causal que no texto de referência aparecem separados. É o caso das terras e recompensas recebidas por D. António que o texto historiográfico não liga especificamente aos serviços prestados nas descobertas e explorações de Minas e Espírito Santo. Para além disso, expande qualidades e faz juízos de valor e considerações: "Homem de valor, experimentado na guerra, activo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços […]"; "Português de antiga têmpera, fidalgo leal […]". Acrescenta o narrador o facto de D. António de Mariz sempre se opôr ao domínio espanhol, numa construção claramente elogiosa do seu carácter de fiel seguidor da pátria, de senhor português que não se rende ao estrangeiro, e anunciador do desenlace final: antes a morte do que ver a sua casa nas mãos do invasor, seja ele o espanhol, seja ele o índio.

Proveniente do texto historiográfico, mas não já exactamente a personagem real, devido ao facto de a passagem de D.António de "personagem-em-enunciado não literário" a "personagem-em-enunciado literário"[92] permitir a sua entrada na ficção e legitimar o nascimento de uma personagem "outra", não necessariamente igual à do texto de referência, a personagem do texto historiográfico sofre, com a enumeração dos feitos e qualidades, uma expansão de forma a alargar positivamente a sua figura,

[92] Faz-se uso da distinção proposta por Philippe Hamon: "Será necessário, por exemplo, distinguir uma "personagem-signo" (/Napoleão/, registado no dicionário), uma "personagem-em-enunciado não literário) (/Napoleão/ e seus substitutos, numa conversa, num manual de história ou num artigo de

representante da defesa dos "penates", "brasão", "armas" e "família", senhor do castelo no trópico, como lhe chamou Alfredo Bosi[93].

Uma das características do romance histórico, exigida pela sua natureza genológica, é, precisamente, a presença de personagens que são evocações de personagens históricas reais à mistura com personagens fictícias, pura invenção do autor, cabendo ao autor decidir, dentro de um vasto campo de possibilidades, o tipo de caracterização, a proporção entre os dois tipos de figuras e a importância que concede a umas ou a outras.

Fazendo uso, como propõe Kurt Spang[94], da terminologia usada por Paul Ricoeur, em *Temps et Récit*[95], de *"trace"*, empregada para designar o carácter de referencialidade indirecta do conjunto dos fenómenos históricos em relação ao relato histórico e fictício, pode-se considerar que também no campo das personagens do romance histórico existem personagens "representadoras", caso de D. António e do filho, D. Diogo de Mariz, e de Martim e Poti em I, configurações de pessoas reais do passado, e personagens "significadoras", inventadas ou simplesmente anónimas, as duas filhas, Peri e todas as outras personagens do romance, e Iracema, em I.

---

jornal), uma "personagem-em-enunciado literário" (/Napoleão/ em *Guerra e Paz*)" ("Para um estatuto semiológico da personagem", *op.cit.*, pp.81-82).

[93] Em *Dialéctica da Colonização*, Alfredo Bosi realça a ideia de que Alencar projecta fazer do solar dos Mariz um castelo no trópico num quadro de um "Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia", fincando o solar "solidamente na paisagem que de todos os lados o protege: e se a muralha não é feita por mão humana, é porque se utilizou a rocha cortada a pique. A eminência da pedra e o abismo em redor oferecem à casa de dom Antônio segurança digna de um castelo medieval." O autor sublinha, no entanto, que a transposição da imagem da sociedade feudal para os trópicos sofre transformações e deformações ditadas pelas circunstâncias interiores e exteriores da nova terra: os modelos feudais de comportamento cavaleiresco, baseados no valor guerreiro, honra e vassalidade, "não reproduz simplesmente o modelo de convivência entre fidalgos europeus, *porque não é uma relação entre iguais*: quem o instalou pretende subjugar o outro ao seu próprio mundo de dominação". Para além disso, as relações mantidas entre o senhor da casa e os mercenários, "aventureiros e acostados", "faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores."

De facto, Alencar espelha não a sociedade medieval europeia, mas o início de uma nova sociedade ("já aberta, em interação frequente com o mundo", como escreve Alfredo Bosi), onde os valores do castelão se vão perdendo para uma lógica moderna de relação baseada no lucro mútuo (apoio e alojamento são dados em troca da participação dos lucros das explorações do sertão e do produto da sua venda) (*Dialética da Colonização*, 3ªed., São Paulo, Companhia das Letras, (1992) 1998, pp.187-193). É precisamente esse minar da estrutura do castelo que contribuirá para a sua destruição conjuntamente com o desrespeito por parte do filho-herdeiro do castelo de um código de honra que é também um código natural (a morte da índia aimoré) e uma prepotência do mundo feudal em relação ao mundo primitivo. O solar é destruído heroicamente pelo castelão, numa atitude desesperada, mas pensada, de resistência em relação à invasão da casa pelos índios. Pelo fogo o castelão reduz a ruínas o seu mundo para que seja possível um outro mundo – o de Ceci e Peri juntos na selva. Mundo novo criado pelo fogo que reduz a ruínas o velho mundo e, posteriormente, pelas águas do dilúvio que o purificam.

[94] Cf. Kurt Spang, *op.cit.*, p

[95] Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, vol.III, Paris, Seuil, 1985.

Em relação às possibilidades de caracterização, mostra-se óbvio que no tratamento das personagens históricas o autor tem um grau reduzido de liberdade, dado o respeito, interno e externo, que deve ao modelo real. Apesar disso, e porque não é um historiador, pode aventurar-se no retrato dos sentimentos íntimos, nos pensamentos, atribuir-lhe, por vezes, acções que não se passaram, mas que, segundo a lógica e psicologia da personagem, ou a lógica da História e dos costumes, se poderiam ter passado. No fundo, responde sempre às necessidades próprias da narração, ainda que possa incorrer, em alguns aspectos, numa certa infidelidade à figura histórica.

É legítima, todavia, a questão colocada pelos românticos: infidelidade ao homem que existiu ou à figura que a historiografia criou dele? É natural, no entanto, que o autor tenha mais liberdade criativa com figuras reais menos conhecidas, menos proeminentes, das quais se desconheçam pormenores exactos, ou seja, historicamente desconhecidas ou semi-históricas. Mais facilmente podem estas personagens ocupar posições principais na narrativa[96], já que não impõem limites à imaginação do autor, que, em relação às personagens históricas, tem que, em princípio, cingir-se às fontes[97].

No romance da segunda metade do século XIX, as manipulações e adaptações de personagens históricas são frequentes, podendo até verificar-se um processo de deformação intencional das figuras, principalmente quando estas são bem conhecidas dos leitores. No entanto, como afirma Kurt Spang, "no es fácil encontrar un criterio operativo que establezca el límite exacto entre la licencia permitida y la 'desnaturalización' prohibitiva."[98]

Para personagens principais, o autor escolhe geralmente personagens que são fruto da sua capacidade inventiva, deixando o lugar de personagens secundárias e aludidas às figuras reais, atribuindo-lhes, por vezes, um mero valor referencial[99]. O

---

[96] É o caso de personagens como D. António de Mariz e o filho em *O Guarani*. No entanto, o autor prefere escolher para personagens principais figuras fictícias, as quais pode controlar, movimentar e caracterizar com plena liberdade.

[97] O objectivo do autor pode, no entanto, ser o de fazer um romance histórico baseado na biografia de uma personagem famosa, sendo o rigor colocado na sua caracterização muito maior para não incorrer em erros históricos – ainda assim, o romancista é sempre um ficcionista e como o seu texto não é para ser lido como um livro de história, dá mais importância à coerência da narrativa e à verosimilhança do que às amarras da verdade conhecida e certificada.

[98] Kurt Spang, *op.cit.*, p.78.

[99] Em relação à proporção entre personagens históricas e personagens ficcionais, varia segundo os autores e as épocas. Na maior parte dos casos, as figuras da ficção são em maior número, porque mais fáceis de controlar.

herói médio fruto da ficção, à maneira scottiana, que com as suas acções, decisões e motivações modifica o rumo da história, é geralmente a figura principal mais frequente do romance histórico alencariano, em detrimento das grandes figuras históricas, relegadas, na maior parte das vezes, para um papel referencial.

No resto do texto, a maior parte dos exemplos do uso do texto historiográfico faz-se pelo resumo (p.121, p.142) ou pela instauração de um elemento novo, substituindo a instância enunciativa, quando o discurso da terceira pessoa é substituído pelo discurso directo, como quando Peri resume em primeira pessoa factos da história da cidade de Vitória (p.112).

No episódio da caça à onça, Alencar procede à reconstituição deste costume índio a partir de vários textos, ainda que deva a maior parte das informações a Aires do Casal, seleccionando a informação para a efectivar através da imaginação reconstrutora.

No caso do delinear da figura física do índio Peri, reconhece o autor ter recorrido à cópia das observações dos cronistas fazendo da descrição um palimpsesto de textos. Há a sublinhar que esse palimpsesto constitui uma recolha do que se pode considerar as qualidades físicas dos índios em detrimento dos defeitos que alguns cronistas lhes apontavam, construindo uma imagem positiva do indígena. Exemplo do facto são as suas próprias considerações na nota de rodapé em relação à estatura do índio, declarando seguir Gabriel Soares quando escreve "Era de alta estatura" por este descrever a raça antes da sua degeneração. Mas o que Gabriel Soares escreve é que os índios eram "homens de meã estatura", de altura média, normal. Para além disso, reforça a beleza física do índio na sua relação próxima com as necessidades impostas pela vida em estreito contacto com a natureza selvagem: a agilidade e a firmeza, a força e a inteligência que se revelam nas formas físicas são adaptação e sobrevivência a um meio exigente.

Quando Gonçalves Dias descreve o índio[100] foca exactamente a questão do papel da natureza no desenvolvimento do corpo, o que não terá deixado de influenciar a visão e o retrato alencariano.

Verifica-se, sempre, contudo, uma atenuação da imagem do índio como selvagem, quer a nível social e religioso quer a nível da figura física e se os Aimorés

[100] "[…] apresentam todos os caracteres que attribuimos á força. Cabeça antes grande que pequena comparada ao resto do corpo, tronco largo e robusto, peito arqueado, espaduas largas, quadris pouco salientes." *O Brazil e A Oceania*, Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, s.d., p.86.

aparecem mais selvagens e brutais em contraste com Peri[101], o seu comportamento é explicado pelo desejo de vingança pela morte de um membro da sua comunidade, apresentando-se para o mesmo efeito humanizador, da mesma forma, a face mais humana da tribo – o amor da índia Aimoré.

A paisagem e a descrição ufanista

A atitude dos autores face à descrição no período romântico sofre modificações relevantes em relação à posição tomada no século anterior que a tinha condenado à subalternidade e a um interesse sumário, traçando cenários de forma breve e resumida. De um lugar de importância menor, a descrição de ambientes, paisagens e personagens passa a ter uma funcionalidade reconhecida, preocupando-se os autores oitocentistas com o delinear do panorama onde decorrem as acções principais do romance. Reconhecem, assim, a relevância da descrição na criação do que Barthes refere por "efeito do real", lugar, como escreve Vítor Aguiar e Silva, onde "os *indícios* e sobretudo as *informações* da diegese se encontram", tendo a descrição, desta forma, uma função indicial e informativa manifestada quer no retrato de personagens, na caracterização do espaço social, quer na pintura do espaço telúrico e geográfico[102].

O Romantismo foi, simultaneamente, como salienta Paolo D'Angelo a propósito da formação e desenvolvimento da estética da natureza ocidental, a época em que pela primeira vez se considerou a relação estética com a natureza como fonte suprema para o conhecimento e em que se consumou o divórcio entre beleza natural e artística[103]. Se por um lado no Romantismo viu a natureza como fenómeno estético, por outro subordinou-se a beleza natural à artística, dando vantagem à segunda.

---

[101] "Comparava suas formas esbeltas e delicadas com o corpo selvagem de seus companheiros; a expressão inteligente de sua fisionomia com o aspecto embrutecido dos Aimorés; para ela, Peri era um homem superior e excitava-lhe profunda admiração." (p.244)

[102] *Teoria da Literatura*, 8.ª ed. (reimpressão), Coimbra, Livraria Almedina, 1988, pp.740-741. Pode apresentar a descrição também, segundo o autor, uma função decorativa e dilatória. Originando uma pausa na progressão textual da acção diegética, não se pode, na opinião do teórico, afirmar que a descrição se opõe funcionalmente à narração, já que mantém uma interacção contínua com os eventos diegéticos, contribuindo não só para a veiculação de indícios e informações sobre as personagens, os objectos e as situações, como também, para a criação da verosimilhança, "para enraizar o real na diegese, ou, ao contrário, para a inscrever num universo fantástico", e para gerar significados simbólicos ou alegóricos. (*Ibidem*, pp.741-742)

[103] *Estetica della Natura – Belleza Naturale, Paesaggio, Arte Ambientale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, p.35.

Tentativa de oposição à imagem da natureza criada pela revolução científica dos séculos XVII e XVIII, uma natureza estudada matematicamente, dominada por relações mecânicas e causais, a atitude romântica é a de que não se pode separar a consideração científica da apreciação estética, o conhecimento do fruir estético, a ciência natural da poesia. Schelling (*Diálogo sobre a Poesia,*1800; *Aforismos,*1811), Goethe (plenamente romântico, como afirma Paolo D'Angelo, na sua tese do nascimento da ciência a partir da poesia) e Novalis defendem o encontro entre ciência e poesia, sublinhando o facto de que na natureza é que está a verdadeira sede e origem da poesia e de que é a partir das obras dos poetas que se pode conhecer a natureza[104]. A natureza, como lembra o autor, é entendida como lugar de conexão de todos os fenómenos, unidade não passível de separação, organismo vivo, provido de alma, força criadora, dotada de uma língua misteriosa e simbólica das formas que só os artistas sabem decifrar[105].

Reconhece-se, desta forma, legitimidade na pintura de paisagem, considerada, agora, forma superior de expressão artística, mais do que simples reprodução ou tradução, mas fonte de entendimento e sensações, decifração do artista das mensagens cifradas e misteriosas presentes nos mais pequenos elementos da natureza (como escreve Novalis, na casca do ovo, nas nuvens, etc.), da "eterna e incessante criação do mundo", nas palavras de Carl Gustav Carus (*Cartas sobre a Pintura de Paisagem*, 1815-20). Através da pintura da paisagem e a poesia atingir-se-ia, assim, precisamente o conhecimento da verdade da natureza.

Se se verifica um movimento de aproximação da ciência à arte, no Romantismo dá-se, igualmente, o movimento contrário, conjugando o fruir estético com a exactidão científica. Autores como Alexander Von Humboldt[106], cuja obra Alencar consultou e citou nos seus romances indianistas, unem uma atitude de

---

[104] Escreve José de Alencar, em *Confederação dos Tamoios*, neste sentido: "O sol que para os homens da cidade é sempre o mesmo astro, que de manhã acorda os preguiçosos, […], para mim, […] é outro bem diferente. Cada um dos seus raios é um poema, cada uma das centelhas de sua luz é uma poesia brilhante, cada um dos instantes de sua carreira é um ciclo em que a imaginação percorre outros mundos […]. Já vê pois que tenho razão de ser difícil em matéria de beleza plástica, e mesmo de metrificação: o ouvido habituado ao frouxo roçar das árvores, […], não pode sofrer certos versos com a mesma indolência de ouvido acostumado ao rodar das seges e ao burburinho das ruas."(*Op.cit.*, p.161)

[105] *Op.cit.*, p.37.

[106] Em *Kosmos*, Humboldt procede ao exame dos vários "prazeres" da natureza, considerando-a, seguindo a visão romântica, como um todo animado de uma tensão interna, na qual o particular pode receber luz só da totalidade. A natureza é vista dentro de um quadro universal, sinopse dos fenómenos do cosmo. Escreve também Goethe que a natureza deve ser representada operante e viva, na sua tensão

fascinação estética da natureza com a sua exploração sistemática e empírica, como escreve Paolo D'Angelo, a percepção estética e olhar científico, geográfico, geológico, botânico e zoológico não se opõem ao fruir estético da natureza, mas substanciam-no[107]. Descrever a natureza cientificamente passa, desta forma, pela restituição ao leitor do prazer imediato da visão, cheiro, ouvido, através da imaginação e da fantasia conjugada com o enriquecimento do saber. O trabalho de Goethe, neste sentido, contribui para que a influência das ciências naturais na aproximação à paisagem desfaça o nó entre palavra e imagem conjugando a vocação criativa com a científica, tendo o *olho*, e, mais para a frente, toda a dimensão empírica dos sentidos, uma parte essencial nesta relação[108].

O *olho*, aprende Goethe de Jacob Philipp Hackert, pintor na corte de Fernando IV de Bourbon e responsável pela afinação dos instrumentos de técnica figurativa de Goethe, deve ser educado a observar a realidade vivente e a compreendê-la nos significados mais profundos, sendo necessário para atingir esse fim o exercício activo da linguagem artística e o estudo dos grandes mestres.

O Romantismo não só considera a esteticidade da natureza e a conjugação entre uma visão científica e uma visão artística, levando à sua representação e descrição estética quer na pintura, poesia ou romance, mas também, e inversamente, defende a independência da beleza artística da beleza natural. Ao colocar em dúvida o princípio mimético da arte como imitação da natureza, pelo qual se subentendia que a beleza da arte dependesse da natureza, o Romantismo pretende libertar a arte da submissão em que se encontra, propondo a ideia de que a beleza natural é secundária.

De Karl Philipp Moritz, que observa em 1778 que a arte é bela porque reproduz não a natureza, mas a actividade da natureza enquanto criadora, a sua energia formadora, não a *natura naturata*, mas a *natura naturans*[109], a August

---

"verso quel tutto che è nelle parti."(*La Metamorfosi delle Piante e altri Scritti sulla Natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma, 1983, p.98)

[107] *Op.cit.*, p.39.

[108] V. J.W. Goethe e J.PH. Hackert, *Lettere sulla Pittura di Paesaggio*, a cura di Paolo Chiarini, con un scritto di Robert Miller, Roma, Artemide Edizione, 2002, pp.7-8.

[109] V. *Scritti di Estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Palermo, Aesthetica, 1990, pp.65-93. Schelling esforçara-se por sintetizar Deus, o homem e a natureza, representando, a natureza como o "Espírito visível", culminando no próprio homem, e o espírito como "Natureza invisível". Mas, a nova concepção da natureza como organismo vivo, criativo, "em devir", era segundo Franklin L. Baumer, ainda mais radical do que a doutrina da identidade. O Romantismo voltou-se para analogias biológicas, descrevendo a natureza como *naturans*, animada por um princípio vivo, em oposição a *natura naturata*, produto acabado e morto. Herder foi, segundo o teórico, uma figura chave para o pensamento "biológico" com a obra *Deus* (1787) na qual a natureza é vista como " vibrando com a actividade de

Schlegel (*Sobre a Relação das Artes Figurativas com a Natureza*, 1807) que se opõe à teoria tradicional da imitação, considerando o homem, na arte, como norma para a natureza e defendendo que a arte não depende de modelos naturais, mas tem uma legitimidade original, a ideia de que a arte é livre e de que a beleza depende da arte e não da natureza começa a consolidar-se. Produto artístico, da arte superior do criador, a beleza não é já o "belo natural", mas como escreve Hegel em *Estética*, o belo gerado e regenerado pelo espírito, renegando-se o "belo natural" em proveito do "belo artístico".

A relação dos românticos com a natureza coloca-se, em grande parte, num plano sentimental, numa relação espiritual, não se apreciando na natureza a natureza, mas o estado emotivo que esta pode transmitir, como nas obras de Chateaubriand, Byron[110] ou Stendhal. A paisagem transforma-se em estado de alma, "un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail", como escreve Frédéric Amiel[111], comprovando a reacção e relação subjectiva face à natureza, dependendo a descrição da projecção do estado afectivo e emocional do sujeito da observação nesta.

Fundem-se, desta forma, a personalidade com os elementos naturais de forma empática e transpositiva de sentimentos do próprio no outro, produzindo uma nova criação, pessoal, expressiva, significadora e reveladora, da natureza que rodeia o observador.

Não se deve igualmente esquecer na consideração da natureza na época romântica do contributo do americano John Burroughs (1837-1921) para a visão da natureza como manifestação das forças primordiais e a ideia da valorização do primitivo e do viver em contacto com a natureza.

É neste contexto romântico de recusa do "belo natural", mas também de legitimação da descrição e pintura artística da natureza, que se insere a obra de Alencar, herdeira também de toda uma tradição ligada à literatura de achamento, de viagens e de teor científico que atribuíam à paisagem tropical um lugar de privilegiado destaque. Uma natureza nova que se tinha revelado aos olhos dos primeiros navegadores, colonos, viajantes e investigadores quer no seu maravilhoso

---

Deus". Estava perto da ideia da natureza como poder criativo que "se abre para alcançar formas sempre novas e melhores, e para se tornar consciente através do próprio homem", ligando processo temporal, arte e natureza. (*Op.cit.*, pp.35-36)

[110] "and, for me/high mountains are a feeling" *apud* Paolo D'Angelo, *Estetica della Natura*, p.44.

deslumbre, como em Caminha, na sua natureza selvagem e intacta, quer na variedade das suas espécies e diversos acidentes geográficos, de que historiadores e cientistas dão testemunho[112].

De Caminha ao autor de "A Ilha de Maré", Manuel Botelho de Oliveira, para dar um exemplo entre outros, cria-se a ideia de uma natureza viva, abundante, diversa, que se celebra na sua vastidão e generosa grandiosidade, uma das maravilhas nacionais na qual o ufanismo se alicerça e no qual se inspira e tira partido. Menos nacional e mais ditada por cânones arcádicos e bucólicos, a natureza brasileira consegue ainda vislumbrar-se em alguns poemas de Cláudio Manuel da Costa e Tomás António Gonzaga, pelo tratamento estético da paisagem e dos ribeiros auríferos de Minas, e em Basílio da Gama e Santa Rita Durão ainda que contaminada por elementos europeus que o movimento privilegiava.

No século XIX, opera-se uma mudança fulcral, como indica Fernando Cristóvão, com Garrett, Mendes Leal e Ferdinand Denis a censurar o procedimento dos poetas que, como Gonzaga, não se tinham rendido "à exuberância tropical da natureza brasílica, tema admirável e original". Isto "porque o conceito das relações entre o homem e a natureza já tinha mudado radicalmente. Já a necessidade de comunhão com ela era evidente e imperiosa, pois o Romantismo triunfava como uma das maiores revoluções culturais do Ocidente, impondo uma nova estética."[113]

---

[111] *Journal Intime apud* Paolo D'Angelo, *ibidem*, p.44.

[112] Stephen Greenblatt aponta o estado de maravilhamento dos cronistas, que usavam adjectivos como "grande", "máximo", "fantástico" para descrever o que viam, como um reconhecimento instintivo da diferença, o indício de uma atenção concentrada na observação e descrição do que não pode ser reconhecido, em que mal se pode acreditar. O "maravilhoso natural" de um lugar de paisagens exuberantes e clima tão diverso de qualquer região conhecida ocupa a pena dos que descrevem o novo mundo num enquadramento que identifica e constrói a alteridade em relação à Europa. (v. *Possessões Maravilhosas*, São Paulo, EDUSP, 1996)

[113] *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou A Poesia como Imitação e Pintura*, Lisboa, INCM, 1981, p.110. Segundo Dante Moreira Leite, nos princípios do Romantismo brasileiro a celebração da natureza fora estabelecida "em dois programas de profunda influência em praticamente todos os românticos: o de Ferdinand Denis e o de Almeida Garrett." No escritor francês e no português encontra-se uma das orientações fundamentais do Romantismo brasileiro – a contemplação e inspiração na natureza nacional, "as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região" como escreveu Garrett. De facto, havia necessidade de "imagens que resumissem o sentido da natureza brasileira e do homem brasileiro", daí o facto de uma das correntes da literatura romântica brasileira ter optado pela via da celebração da natureza tropical, tão diversa da dos países de climas frios ou temperados. O esquema descritivo repetirá "A Canção do Exílio" de Gonçalves Dias e os poemas de Casimiro de Abreu, acentuando-se "a grandeza da natureza tropical, a primavera eterna, a variedade de flores, a grandeza de rios e montanhas". Desta repetição resulta, por vezes, "uma estereotipação cansativa, que a estética romântica torna ainda mais monótona pela ligação entre a natureza e a vida afectiva." No entanto, como nota o autor, se os poetas insistem na significação da natureza para a poesia, não raro se limitam a uma descrição muito superficial, ficando a relação entre natureza e poesia confinada mais aos programas ou generalizações, "limitando-se a fórmulas gerais ou imagens

Hackert, nas suas cartas a Goethe, tinha escrito precisamente que o pintor de paisagens deve procurar as regiões mais selvagens, onde a natureza ainda não foi tocada pelo homem, onde é mais pura, pitoresca e grandiosa e pode proporcionar ao homem uma experiência dos sentidos que o leva a entrar em comunhão com ela.

O Romantismo brasileiro, que acompanha o movimento romântico europeu de reabilitação da descrição artística, recupera a natureza brasileira para a literatura, nas suas facetas mais distintivas em relação à natureza europeia num orgulho de variedade e diferença. Orgulho que se baseia num sentimento de sentido estético, emotivo e, também, científico.

A par de uma cuidada descrição de fauna e flora por parte de Alencar, apoiada em notas de rodapé de conteúdo científico, que devem em parte a sua existência à preocupação romântica com o estudo da natureza do ponto de vista da ciência e com o orgulho de possuir o Brasil diversos espécimes únicos e exóticos, no contexto romântico delineado, de subjugação do "belo natural" ao "belo artístico", da subjectivização da natureza e do movimento do homem para a valorização do que é natural e selvagem, não causa estranheza que o autor tenha escrito, em *Confederação dos Tamoios*, "A descrição do Brasil inspira-me mais entusiasmo do que o Brasil da descrição"[114].

Para Eugénio Gomes, que se apoia nas palavras do escritor, o conceito da arte de narrar ou de fazer romance para Alencar consistia em "pintar com as palavras", assumindo mais importância a descrição do que propriamente o objecto a descrever[115]. A palavra, segundo o crítico, é na obra alencariana elemento de pintura, ou como o próprio autor tinha referido a propósito da escrita, "pincel inspirado" que faz surgir, "como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correcção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres", mais do que elemento de observação ou de penetração psicológica, consonante com a orientação romântica, que pinta mais do que observa.

A frieza da análise e a dissecação dos sentimentos, de sabor naturalista, são considerados inibidores da poesia, como escreve o narrador de *Sonhos D'Ouro*, e

---

repetidas, raramente cristalizadas ou especificadas", do que a uma prática original. (*O Caráter Nacional Brasileiro – História de uma Ideologia*, 5ª ed., São Paulo, Editora Ática, 1992, pp.169-171) A prosa dá, pelo contrário, uma resposta mais efectiva, com José de Alencar a atribuir à natureza uma atenção especial na sua estreita ligação à criação do homem novo.

[114] *Op.cit.*, p.158.

[115] *Aspectos do Romance Brasileiro*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, p.26.

ficam fora do desenho de "aquarela"[116]. A descrição, transfigurada, como sublinha Eugénio Gomes, pelo "subjectivismo lírico, engendrando por sua vez a poetização da prosa"[117], justifica-se pela própria descrição, levando à criação de autênticos poemas descritivos, como em I, "com o ritmo da prosa a obedecer constantemente a uma razão numérica, o que permite escaloná-la em linhas de verso […]"[118]. O mundo exterior apareceria, assim, sempre segundo o crítico, como um quadro ou um painel, desempenhando na intriga do romance a função de pano de fundo na cena teatral, emoldurando acções e personagens, também elas objecto de pintura, para contemplação do espectador.

Há que considerar, de facto, Alencar dentro da tradição ocidental, para a qual Fernando Cristóvão aponta no seu estudo sobre a poesia de Tomás António Gonzaga, que desde a Antiguidade aproxima pintura e poesia, irmanando ambas. Como escreve o teórico, a ideia de que a poesia é imitação consciente desenvolveu-se naturalmente no conceito de que a poesia se realiza como pintura, tendo como base uma reflexão que, de Simónides de Ceus, segundo refere Plutarco, passando por Aristóteles, Cícero e Quintiliano até Horácio, compara e liga as duas artes[119].

O Classicismo e o Neoclassicismo que, como explica o autor, não compreendem o pleno significado da reivindicação para a poesia da mesma liberdade da pintura contida na mensagem horaciana, adoptam e divulgam a comparação feita por Horácio entre poesia e pintura[120] como um verdadeiro preceito, chegando mesmo o renascimento e o barroco, extrapolando analogias e conclusões, a colocar a pintura acima das outras artes e a julgar uma arte pela outra (apontando o autor como exemplo as posições de Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci e Francisco de Holanda), tendo o arcadismo recebido como herança esta mesma formulação do conceito[121].

Só a meio do século, lembra o autor, Lessing, em *Lacoonte*, se levanta contra a deturpação do pensamento horaciano, criticando a confusão entre as duas artes e defendendo a diferença entre a poesia, pertencente ao domínio do tempo (ocupando-se

---

[116] "Benção Paterna", *in: Sonhos D'Ouro*, p.695.
[117] *Ibidem*, p.36.
[118] *Ibidem*, p.37.
[119] Cf. *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou A Poesia como Imitação e Pintura*, *op.cit.*, pp.53-54.
[120] "ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,/ Te capiat magis; et quaedam, si longius abstes:/ Haec amat obscurum; volet haec sub luce viderl,/ Judicis argutum quae non formidat acumen;/ Haec placuit semel, haec decies repetita placebit." *Ars Poetica*, *Ad Pisones*, Horatii Flacci, Ed. Auteurs Latins, Paris, Hachette, 1848, 361-365, *apud ibidem*, p.54.
[121] Cf. *ibidem*, pp.54-55.

a poesia de acções em sucessão), e a pintura, que pertenceria ao domínio do espaço (ocupando-se dos corpos em seus caracteres).

Libertava-se, desta forma, "tanto a poesia como a pintura de cânones não adequados", incentivava-se a "emancipação, face ao descritivismo – processo pictórico de cópia" e dava-se "um novo alento para acompanhar a plasticidade e dinamismo do mundo que então já preparava a grande mudança do Romantismo, tão decisiva na civilização ocidental. Os novos e dinâmicos tempos não podiam continuar a ser significados por regras clássicas e neo-clássicas, demasiado estáticas e apolíneas, até porque o conceito de imitação sofria fortes abalos, pois ao ideal da cópia iria suceder, no século seguinte, o do acto criador."[122]

O Romantismo liberta a poesia da ideia de imitação da natureza, mas ao considerar, como o fez Goethe, a arte como a sua mais digna intérprete[123], conjuga poesia e pintura, entendidas ambas como actividades de experiência dos sentidos, sendo o homem considerado o centro, o melhor e mais preciso instrumento de observação, na procura do "belo ideal". Daí a preferência pelo desenho a olho nu e em contacto com a natureza, para que o pintor possa ter a experiência física dos vários sentidos e, por essa via, compreender a realidade que o rodeia e distinguir no particular o universal[124].

Nos tempos modernos, Roland Barthes também ligou descrição literária e pintura, ao afirmar que "Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui […]."[125]

Alencar, como os seus predecessores árcades e pré-românticos, ainda segue em parte a teoria horaciana, como foi transmitida, do paralelismo das artes, seguindo a

---

[122] *Ibidem*, pp.55-56.
[123] V. *Massime e Riflessioni*, introd. Paolo Chiarini, trad. M. Bignami, Roma-Napoli, 1990, p.72.
[124] Segundo Goethe, é diferente procurar o particular no universal de ver o particular no universal. No primeiro caso, o particular vale somente como exemplo, como emblema do universal, no segundo, desvela-se a verdadeira natureza da poesia, já que se exprime o caso particular sem pensar no universal e sem a ele aludir. Ora, quem colhe este particular vivo colhe ao mesmo tempo o universal. O verdadeiro simbolismo não figura o universal como "sonho e sombra", mas fixa-o enquanto "revelação" viva e instantânea do imperscrutável. (*Lettere sulla Pittura di Paesaggio*, *op.cit.*, p.9)
[125] *S/Z in op.cit.*, Tome II, p.591. Seria, assim, necessário, segundo o autor, que o escritor, "par un rite initial", transformasse primeiro o "real" em objecto pintado, enquadrado, para depois "décrocher set objet, le *tirer* de sa peinture: en un mot: le dé-peindre […]." A cópia efectuada não seria, desta forma, uma cópia do real, mas de uma cópia (pintada) do real. (*Ibidem*, p.591)

ideia de que narrar e descrever é pintar, apesar de, como os românticos, considerar que a natureza deve ser representada viva e operante, fazendo da sua uma pintura romântica, dinâmica, plena de movimento e contrastes, libertando-se de uma pintura da paisagem de função meramente decorativa. Para além disso, como se poderá constatar, a observação da natureza em Alencar parte do despertar de todos os sentidos aos vários particulares da natureza, sem procurar neles o universal de forma alegórica, mas observando-os, até de forma científica, para deles receber a consciência do universal, e, no fundo, para lhes captar a força simbólica[126].

A natureza paisagística em Alencar não é, na realidade, só pano de fundo, sendo subjectivizada, transformada pelo observador, e ainda que reduzida a pinceladas, parte funcional, simbólica e integrante da narrativa.

Quando descreve, Alencar demonstra a sensibilidade do artista plástico aos contrastes, às diferentes formas e às diversas tonalidades da paisagem[127]. Colorista, atento aos efeitos da luz e às mudanças atmosféricas, Alencar coloca-se como o pintor no mesmo ponto de observação a diferentes horas do dia para captar matizes e subtis diferenças que as formas tomem. Em consonância com o que escreveu, sob o pseudónimo de Sênio, em 1872, no Brasil, neste "país dos trópicos, onde a própria natureza devaneia nos cambiantes de luz, no capricho das formas, nos contrastes do belo"[128], a sua posição é a do pintor que reage à paisagem nos seus diferentes tons e cuidadosamente capta os efeitos de luz e sombras, as formas e o seu enquadramento na paisagem.

> *A tarde ia morrendo.*
> *O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios.*

---

[126] Para o autor de *Werther*, a imagem mais simbólica é menos poética do que científica. (*Ibidem*, p.10)

[127] Escreveria Alencar em *Sonhos d'Ouro* que Deus criou três linguagens para o artista: a da forma, a pintura; a dos sons, a música; a da palavra, a poesia, de todas a mais sublime porque fala não só ao coração, mas também à inteligência (Cap. IV). Como romancista, adopta, por exigências descritivas no contexto e no fluxo narrativo, a posição do pintor, traduzindo a cena verbalmente e visualmente, tornando o que se vê "vivant et vrai", como escreve Flaubert, e, tal como Balzac, deixa-se levar pelo fascínio e pela potência estética do que uma "cena" natural deve à perspectiva, aos ângulos, aos caprichos da luz, aos contrastes e às surpresas da metereologia. Como escreve Enzo Caramaschi, ao escritor interessam os aspectos mutáveis da natureza: um paisagista em prosa sabe de instinto que o "espectáculo", o estado de graça estético oferecido pela natureza, é algo que "dura" no sentido bergsoniano, isto é, "muda". O romance histórico, segundo o autor, acorda literiamente para a paisagem exótica e de pitoresco histórico, promovendo esteticamente a paisagem. ("'Descrittivo' e 'narrativo' nel romanzo francese dell'Ottocento", *in: Il Romanzo. Origine*, *op.cit.*, pp.90-91)

[128] "Os *Sonhos D'Ouro*", *in: Obra Completa*, Vol.IV, introd. M. Cavalcanti Proença, notas preliminares de Raimundo Magalhães Júnior e Brito Broca, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1960, p.937.

A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores. (G, p.57)

Em I, romance no qual o autor marca a passagem do tempo pelo nascer e pôr-do-sol, pela aproximação à chegada da noite, pelo aparecimento da lua, a intensidade e materialidade da luz e a nitidez das formas revestem-se de especial importância, mudando a paisagem[129] consoante o momento do dia no qual é observada.

O sol remontou a umbria das serras; seus raios douravam apenas o viso das eminências.

A surdina merencória da tarde, precedendo o silêncio da noite, começava de velar os crebros rumores do campo. Uma ave nocturna, talvez iludida com a sombra mais espessa do bosque, desatou o estrídulo. (I, p.53)

As tonalidades e matizes das variadas cores que no céu se sucedem e aparecem e desaparecem ou se combinam são captadas com a sensibilidade e rigor do pintor:

[…] céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas […]. (G, p.135)

Pouco a pouco o dia foi rompendo; o arrebol da manhã desenhou-se no horizonte, tingindo as nuvens com todas as cores do prisma. O primeiro raio de sol […] deslizou pelo azul do céu […]. (G, p.275)

Sobre a linha azulada da cordilheira dos Órgãos, que se destacava num fundo de púrpura e rosicler, amontoavam-se grossas nuvens escuras e pesadas, que, feridas pelos raios do ocaso, lançavam reflexos acobreados.

Daí a pouco a serrania desapareceu envolta nesse manto cor de bronze […]. O azul puro e risonho que cobria o resto do firmamento contrastava com a cinta escura, que ia enegrecendo […]. (G, p.311)

[129] Faz-se uso dos termos "paisagem" e "elementos naturais" seguindo a proposta de Helena Carvalhão Buescu que distingue o par de "natura e natureza": enquanto estes últimos conceitos se relacionam "com o entendimento *globalizante* da natureza como 'força produtora (engendradora) de produtos', a que chamamos também 'naturais'", os primeiros têm a ver "com uma *estruturação* e *ordenação* desses produtos, reflectindo de modo evidente a selecção que é instituída." (*Incidências do Olhar*, *op.cit.*, p.60) "Natura" diferencia-se de "natureza", segundo a autora, porque é força viva e produtora, sem intervenção de uma "fábrica" humana, enquanto a "natureza" é um conjunto de elementos naturais que, eventualmente, se poderão constituir em paisagem (cf. *ibidem*, pp.60-61). Por seu lado, o par "paisagem e elementos naturais" apresenta também uma distinção entre as duas noções: "paisagem" corresponde à "criação de uma área conceptual, tratando-se, por isso, não de um *dado* […] mas, pelo contrário, de um *construído*: será "paisagem" o que conceptualmente foi visto sob essas características definidoras", sendo sempre organizada pela apreensão de um olhar, o que pressupõe uma dada perspectiva (*ibidem*, pp.65-66); a noção de "elementos naturais" articula-se de modo privilegiado com o "funcionamento simbólico", na medida em que o destacar um elemento do seu conjunto indicia uma actividade de investimento de sentido "qualitativamente marcado" (*ibidem*, p.68).

Os tons das cores que se formam no céu (os diversos azuis, como o anil, as tonalidades do vermelho, como o púrpura, e do rosa, as cores do prisma nas nuvens, o bronze, o negro) pintam no livro de Alencar diversos cenários[130], abrem caminho a mudanças, agem no estado de espírito das personagens que não raras vezes se juntam ao narrador na contemplação de um céu de quadro a óleo ("Os habitantes da casa, despertando, admiravam esse espectáculo magnífico do nascer do dia […]. […] Cecília, com a frescura da manhã, tinha-se expandido como uma flor do campo; suas faces coloriram-se de novo, como se um raio de sol, beijando-as lhes tivesse imprimido o seu reflexo roseado […].", G, p.275; "Eis o que a decoração da cena majestosa, […], à beira do *Paquequer*, disse a Álvaro […]", p.136). É legítimo, assim, apontar na obra alencariana a existência de uma dramatização dos elementos da natureza que ou indiciam o que se vai passar, verdadeiros detentores de uma função premonitória, condicionando o leitor, ou explicam as personagens e situações, acompanhando as suas mudanças.

Do mesmo modo se reveste de extrema importância para o pintor Alencar a luz[131], do sol, das estrelas, da lua, da lamparina, da janela, do círio, do relâmpago, que iluminam cenas e paisagens, nos seus múltiplos reflexos e intensidades captados pelo narrador recorrendo muitas vezes quer à antropomorfização quer à metáfora no afã de reconstruir para o leitor, apelando à sua capacidade reconstrutiva visual através da imaginação, quadros de luz e sombras, como o demonstra o seguinte quadro. Nos

---

[130] Se é verdade que a paisagem em Alencar se pinta sempre em tons intensos ao gosto romântico, não é inteiramente correcto o que Olívio de Montenegro escreve ("A paisagem […] é sempre de um colorido imenso, um colorido sem *nuance*, sem meio tom, sem a pausa de um esfuminho onde o leitor repouse a vista. Tudo é enorme e *flamboyant* na paisagem." – *apud* Nelson Werneck Sodré, *A Ideologia do Colonialismo*, *op.cit.*, p.48.), já que Alencar povoa a paisagem de "meios tons" e "nuances" provocadas pelo efeito da luz nos vários objectos. Além disso, se o sol brilha como ouro e os verdes são profundos numa explosão de cor é porque o autor quer precisamente produzir o efeito de uma natureza em esplendor que produza fortes emoções no leitor. Uma natureza dos trópicos que os fortes contrastes entre luz e sombra, cores claras e escuras, quentes e frias, se caracteriza pela diferença e pela intensa beleza.

Parece, no entanto, que alguns críticos, como Taunay, ou mesmo Agrippino Grieco (v. Nelson Werneck Sodré, *A Ideologia do Colonialismo*, *op.cit.*, p.47-49), toleram mal o gosto romântico com que Alencar vê a natureza, acusando-o de afastar-se da realidade e da sua directa reprodução. São argumentos realistas usados para julgar um espírito romântico que não pinta necessariamente o que vê, mas o que sente ou o que poderia ver, legitimando-se até na teoria do "belo artístico" e do "belo natural". Não se pode, no entanto, menosprezar a ideia de que ainda se concebia a arte como *mimesis* da natureza e se Alencar defende a sua "idealização", também se preocupa em não se afastar da realidade natural que descreve, incluindo mesmo notas de rodapé que explicam as espécies vegetais e animais que inclui nas suas descrições.

[131] Escrevera Hackert que para o bom pintor era essencial observar atentamente com que luz a natureza produzia os efeitos melhores e só pintar depois de observar bem e de conhecer os efeitos de luz. Cf. *Lettere sulla Pittura di Paesaggio*, *op.cit.*, p.41.

exemplos incluídos fica patente a ideia de materialidade da luz quer na sua antropomorfização e recurso a sinestesias que a aproximam de matérias tácteis, como o veludo e o cetim, quer no emprego de dois registos metafóricos – o da água e do fogo – que sugerem a liquidez visual, mas também o calor produzido pelo sol[132], numa união de sensações do campo visual com o do táctil.

Luz que em Alencar muito se aproxima dos remoinhos de matéria colorida de Joseph William Turner (1775-1851) na sua profunda relação com os efeitos metereológicos, com a cor dos objectos em que toca e nos cambiantes matizados de que faz povoar o céu, captando as várias modificações cromáticas por ela produzidas.

Metáforas antropomórficas e Personificações	A rocha é *ferida* pela luz (p.42); a luz *vaga e mortiça* […] *desenha* (p.68); a luz *esclarecia* […] *surpreendia* (p.76); *desenha* (p.202); o raio de sol *desprendendo-se […] deslizou pelo azul do céu, e foi brincar* (p.275); luz *pálida* do círio (p.283); *cede às trevas* (p.286)
Metáforas sinestésicas	A luz *frouxa e suave* do ocaso (p.57); a luz *vaga e mortiça* (p.68); a luz *branca e acetinada* (p.69); a luz tem *"reflexos aveludados"* (p.299); a estrela *luziu* […] *límpida e brilhante* (p.301); raios do sol *ardente* (p.?); *reflexos* do sol *rápidos e luzentes* (p.?)
Metáfora	A luz *coando* […] *se decompunha* (p.39); *deslizando* [….] *enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem*(p.57); *oceano de luz* (p.102); a luz do relâmpago *incendeia* (p.109); a estrela *luzia a furto* (p.167); o sol *derramava cascatas de ouro sobre o verde*(p.239); o raio de sol *desprendendo-se […] deslizou pelo azul do céu, e foi brincar* (p.275); a luz *branca* vem *empalidecer as sombras da noite* (p.275); *torrentes de luz inundaram* a floresta que *nadava num mar de ouro marchetado de brilhantes, que cintilivam em cada uma das gotas de orvalho* (p.275); os raios de sol *filtrando […] douravam as flores alvas* (p.298); faziam *arabescos dourados* (p.304); *ondas de* […] *luz brilhante derramaram-se em cascatas sobre um lago imenso* (p.314)

O uso das metáforas e da dupla adjectivação atestam o efeito de abundância e de intensificação da luz e das cores, captando a luminosidade e cromatismo do céu que se materializa no contacto com os objectos. O entardecer e o amanhecer, quando o sol se encontra em pontos críticos de captação, são os momentos privilegiados para

[132] Mariane Bury, em um seu estudo sobre Maupassant, considerado pela autora um escritor que apresenta uma "hyperacuité sensorielle", considera que a sugestão metafórica da luz ao mesmo tempo como água e como fogo constitui um verdadeiro oxímoro e é fruto de um olhar e sentir particularmente sensível em relação ao real. *La Poétique de Maupassant*, Paris, Sedes, 1994, p.122.

Alencar pintar o céu e a paisagem, povoando os seus quadros de vibrações de cor e de contrastes, preferindo os momentos do dia em que as cores aumentam de matizes sob o efeito da luz (no céu inventariam-se o branco, o anil (G, p.76), os reflexos bronzeados (G, p.135), o dourado, a púrpura e o rosicler (G, p.311), os alaranjados).

Como os efeitos do céu e da sua luz se repercutem na paisagem, levando o cromatismo da paleta a um radical contraste tonal entre cores claras e luminosas e escuras, a paisagem de Alencar reveste-se de um carácter de intensa experiência visual, que é também quase táctil pela materialização da luz nas coisas conseguida pelo uso das comparações e metáforas que "solidificam" a luz ("ondas de […] luz brilhante derramaram-se em cascatas sobre um lago imenso", p.314) e pelas antropomorfizações (o raio de sol "desprendendo-se […] deslizou pelo azul do céu, e foi brincar", p.275).

De igual modo, a sombra, entendida, como nas artes plásticas, como a parte mais escura de um desenho ou pintura que reproduz os efeitos de ausência de luz na natureza, quer pela intercepção dos raios luminosos por um corpo opaco, quer pela menor iluminação de um espaço onde não bate a luz directamente, quer pelo gradual desaparecimento da luz solar, dando relevo ao representado, reveste-se de importância fundamental na criação dos quadros de luz e sombras alencarianos. Isto porque os objectos se transformam em relação à luz e à sombra, tomando diversas formas e cores consoante mais ou menos iluminados, na luz ou na sua ausência[133], facto de que o narrador de G tem plena consciência:

> *Estava quase a anoitecer: a sombra pálida e descorada do crepúsculo estendia-se como um manto de gaza sobre a natureza; os objectos iam perdendo a forma, a cor, e ondulavam no espaço vagos e indecisos.* (G, p.167)

Nas descrições de paisagens em G são projectadas sombras pelas árvores e pelo edifício de D. António (p.52) e a luz faz desaparecer as sombras da noite (p.275), mas, na maior parte dos casos a sombra é sujeito antropomorfizado (dorme, estende-se, sobe, beija, deita-se, cobre) em paridade com a luz e, igualmente, sujeito da metáfora, criando o mesmo efeito de materialização que sofre a luz.

---

[133] Declarara Francisco Goya (1746-1828) a propósito da luz e das formas: "Linhas, sempre linhas, nunca corpo. Mas onde vimos nós estas linhas na natureza? Eu só vejo formas que avançam, formas que recuam, massas moderadas pela luz e pela sombra." *Apud: História Mundial da Arte*, vol.IV, *Do Barroco ao Romantismo*, 7ªed., Everard M. Upjohn, Paul S.Wingret, Jane Gaston Mahler, Venda Nova, Bertrand Editora, (1949) 1987, p.194.

Antropomorfização e Metáfora	*sombras indolentes que dormiam sob as copas das árvores* (p.76); *sombra pálida e descorada do crepúsculo estendia-se como um manto de gaza sobre a natureza* (p.167); *sombra espessa que se estendia pela aba do rochedo* (p.191); *sombra das montanhas sobe às encostas* (p.254); *sombras da noite começavam a estender-se sobre o verde-negro da floresta* (p.285); *sombra das árvores já beijava as águas do rio* (p.305); *sombras da terra já se deitavam sobre o leito do Paraíba* (p.?); *sombras espessas cobriam as margens do Paraíba* (p.312)

Não se resume o uso da luz e da sombra a propósitos pictóricos, mas serve também para criar a ideia de passagem do tempo que, principalmente no epílogo, é marcado pelas mudanças operadas na natureza, pela luz do sol, pelas sombras, pelas actividades dos animais, pelos sons, como acontece prevalentemente em I, na criação de um tempo mítico pautado pela estreita relação com os tempos da própria natureza.

A relação das técnicas da pintura com a escrita alencariana, visível na atenção prestada à perspectiva, à luz e à cor, é denunciada também pelas referências que no corpo do texto o narrador faz à arte pictórica. Se a propósito das impressões no espírito, o autor procede a uma comparação com a projecção da luz no espaço, demonstrando o seu conhecimento na matéria, quando descreve a janela do quarto de Ceci afirma:

> *[…] apenas uma luz vaga e mortiça desenhava na folhagem verde-negro do óleo o quadro da janela.* (G, p.68)

O próprio autor designa a descrição que tinha acabado de fazer dos elementos naturais em torno da janela como pintura a óleo, partindo para a descrição do pequeno quadrado de luz formado pela janela, um outro quadro, dentro de um quadro maior, a cuja claridade, filtrada pelas cortinas cerradas, se delineia a sombra de Álvaro.

Já quase no final da obra, no capítulo "O Castigo", o autor pinta um retrato de família[134]:

[134] Como explica Fernando Cristóvão, segundo os historiadores das artes plásticas, "a pintura foi buscar à literatura, a partir do século XVI, a noção de género para a aplicar ao seu domínio. E entre os géneros principais reservou o histórico e religioso para os grandes temas de pessoas e acontecimentos que deviam ser tratados com grandiosidade, bem como para os assuntos mitológicos e alegóricos. Criou um outro para a paisagem e cenas da natureza, e outro ainda para a pintura 'de género' que até ao século XVIII agrupava os quadros de usos e costumes, naturezas-mortas, cenas familiares, retratos de uma maneira geral."(*Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga*, *op.cit.*, p.97) Mais ao gosto romântico, onde o lirismo se conjuga com o realismo e o dinamismo das posições e do fundo, Alencar, também

> *O dia declinava rapidamente e as sombras da noite começavam a estender-se sobre o verde-negro da floresta. D. António de Mariz, apoiado ao umbral da porta, junto de sua mulher, passava o braço pela cintura de Cecília. O sol a esconder-se iluminava com o seu reflexo esse grupo de família, digno do quadro majestoso que lhe servia de baixo-relevo.* (G, p.285)

O fundo – o dia que declina e a noite que chega, escurecendo a floresta –, o grupo estático, em pose, digno, iluminado pelos últimos raios de sol, que contemplam a paisagem (a passagem do dia para a noite é indiciária do ocaso da própria família, ainda unida a contemplar a terra à qual pertence) constituem os elementos de um quadro a que a referência a "baixo-relevo" atribui quase as características da tridimensionalidade da escultura e também um carácter de petrificação num momento que, como o pressentem já as personagens e o leitor, dificilmente se repetirá.

Homens e paisagem conjugam-se na dignidade da família e do cenário, como se conjugam também com o mundo que os rodeia, numa relação explícita de consciência de pertença dos homens à natureza patente nos olhares que o quadro perpetua:

> *O fidalgo, Cecília e sua mãe, com os olhos no horizonte, recebiam esse último raio de despedida, e mandavam o adeus extremo à luz do dia, às montanhas que os cercavam, às árvores, aos campos, ao rio, a toda a natureza.* (p.285)

No mesmo sentido dá-se a descoberta de Cecília em relação a Peri em termos da consciência de que o índio pertence ao mundo que o cerca, numa profunda relação de identificação com a natureza, sendo também esta revelação propiciada pelo recurso às técnicas pictóricas. De facto, pela primeira vez a menina olha Peri com uma sensibilidade que se pode designar como fazendo parte do foro artístico, como se este fosse um sujeito/matéria a desenhar ou esculpir. Adopta para esse efeito o autor vocabulário do campo pictórico e da escultura, substituindo os materiais da escrita pelos componentes e materiais das artes plásticas:

> *Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos* ***traços****, da correcção das* ***linhas do perfil*** *altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele* ***busto*** *selvagem* ***moldado*** *pela natureza*. (G, p.301)[135]

---

ele, faz aqui pintura de 'género', surpreendendo o grupo familiar numa cena da sua vida íntima, no exterior da casa, num momento de forte tensão emocional e em comunhão de sentimentos com a natureza viva.

[135] O uso do negrito é da responsabilidade da autora.

Comenta o autor, explicando a mudança no espírito de Cecília, com argumentos comparativos entre a psicologia e a pintura:

> *Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição do seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva.* (G, p.301)

A luz, o fundo, a moldura que revelavam a essência de Peri, no seu colorido e linhas, procedem directamente do vocabulário da pintura para explicar que, agora, Cecília descobria o índio num cenário, moldura, fundo, que não se limitava a ser cenário, moldura, fundo, mas era parte da personalidade e da grandeza do nativo que se reencontrava com a terra: "Aqui, porém, todas as distinções desapareciam: o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem."(G, p.301)

Movimento de reconhecimento que Cecília também percorrerá na consciência individual da sua pertença ao deserto e de que o narrador omnisciente, através da focalização interna, dá conta, antes mesmo que o sentir da menina seja verbalizado pela personagem ("Não era quase uma filha desses campos, criada com seu ar puro e livre, com as suas águas cristalinas? […] Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã […].", p.309) Reconhecimento que é revelação de si própria e afirmação: "— […] Eu também sou filha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!…"(p.310)

O gosto pelo contar e desenhar da história através do recurso a painéis que fixam determinados momentos da narração verifica-se igualmente na cena da destruição final da casa de D. António. Adoptando o olhar de Peri, o narrador descreve o "quadro fantástico" que "se desenhou" diante do índio, significativamente a única testemunha da queda do mundo dos Mariz no deserto brasileiro.

> *A sala era um mar de fogo; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa pareciam nadar em vagas de chamas.*
>
> *No fundo destacava o vulto majestoso de D.António de Mariz de pé no meio do gabinete, elevando com a mão esquerda uma imagem de Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava escura onde dormia o vulcão.*
>
> *Sua mulher abraçava os seus joelhos calma e resignada; Aires Gomes e os poucos companheiros […], imóveis e ajoelhados a seus pés, formavam o baixo-relevo dessa estátua digna de um grande cinzel.* (p.293)

Para completar o quadro, sobre as ruínas da parede "desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens", como "espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais." Um quadro visto por Peri "de um só relance de olhos, como um painel vivo iluminado um momento pelo clarão instantâneo do relâmpago".

Faz, assim, o narrador um "painel vivo" desta cena, submetendo a organização descritiva a uma lógica que pertence ao campo pictórico e dando-lhe um carácter épico na sua extrema dramaticidade, conteúdo e desenho das formas. Um fundo de fogo, uma luz dramática, uma parede desmoronada na qual sombras que contrastam com as chamas se movimentam, como "espíritos diabólicos"[136], um conjunto de figuras de primeiro plano, todas sentadas, como D. Lauriana, ou de joelhos, que se dispõem horizontalmente à volta de uma figura central, cuja verticalidade é criada pelo facto de ser o único em pé e realçada pelo movimento de segurar e elevar uma imagem de Cristo com o braço esquerdo, enquanto com o outro braço aponta corajosamente para o meio com que se salvará da vingança Aimoré, a imobilidade e contenção trágica das figuras centrais compõem um verdadeiro quadro de gosto romântico e de dimensões épico-históricas[137].

Romântico, na acção, nos contrastes entre zonas de luz e de sombras e na importância da cor, aqui dada pelas chamas. Dimensões históricas, mesmo e apesar de este episódio ser do domínio da ficção, já que o seu carácter histórico releva-se da ideia de que este quadro faz parte da história da colonização do Brasil, dos momentos árduos da convivência de um mundo regido por padrões europeus e cristãos com os indígenas e da extrema luta e adversidades que faz dos homens heróis, que lhes revela a heroicidade. Na verdade, o leitor está exactamente perante a criação ficcional do que deveria ou poderia ter sido o carácter épico da conquista da nova terra, o conteúdo épico da formação do Brasil.

Conteúdo épico e histórico patente também no recurso à escultura: D. António é uma "estátua" digna de "um grande cinzel" e as figuras que estão à sua volta o seu "baixo-relevo". O carácter heróico da estátua que fixa no presente e no futuro a

---

[136] Declarara Francisco Goya (1746-1828) a propósito da luz e das formas: "Linhas, sempre linhas, nunca corpo. Mas onde vimos nós estas linhas na natureza? Eu só vejo formas que avançam, formas que recuam, massas moderadas pela luz e pela sombra."

[137] Escreve Fernando Cristóvão a propósito da pintura histórica: "[…] na correspondência das artes a pintura histórica encontra seu paralelo na épica, e a do género na lírica." Na pintura histórica ficam

grandiosidade da figura do passado é acrescido pelo "baixo-relevo" a lembrar que junto às figuras chaves e mais proeminentes dos primeiros anos da história do Brasil existe todo um conjunto de figuras porventura menores que as coadjuvam num movimento colectivo e de conjunto que representa, precisamente, o esforço do povo.

A imagem infernal no fundo, com as sombras negras dos Aimorés, como "espíritos diabólicos", que se movimentam no contraste com as chamas, sem faces ou contornos definíveis ou precisos, e o facto de D. António ter na mão a cruz erguida ao céu colocam a cena na dimensão do conflito religioso entre indígenas e povoadores, num capítulo designado de forma significativa "Cristão". Assiste-se, precisamente, neste capítulo a duas vitórias cristãs, uma, a da conversão de Peri e, a outra, a da resistência heróica dos habitantes da casa que, com a cruz na mão e de joelhos, escolhem a morte, num verdadeiro entregar-se ao martírio.

Esta deslocação por parte do narrador para o campo da luta religiosa reveste-se, no entanto, de particularidades de características artificiosas, já que neste momento, para revestir o acto heróico de D. António de maior carga emotiva e maior intensidade, projecta-se um conflito que teve início num acto impensado e gratuito de D. Diogo, e que teve como consequência a morte de uma Aimoré, como uma guerra de religião, com os habitantes da casa elevados a verdadeiros mártires. A glória de morrer pela fé não se compara à glória da morte por um simples conflito territorial ou estratégico, ou, como neste caso, a uma luta de reparação de um mal que o próprio povoador causou.

De igual modo, a conversão de Peri é ditada pelas necessidades apresentadas pelas difíceis circunstâncias – ou Peri se converte ou deixa morrer a sua senhora – e não por uma genuína vontade ou convicção religiosa por parte da personagem. Já antes tinha o índio afirmada que tudo faria por Cecília[138], mas quando a menina se tinha proposto transformá-lo num soldado cristão, à imagem das histórias de conversão dos mouros infiéis pelo amor de lindas donzelas contadas pelas xácaras, Peri tinha-lhe explicado a impossibilidade de tal pretensão pelo facto de a sua alma e essência fazer parte e ser uma com natureza e de, por isso, necessitar da liberdade que a ela o unia: "Não!… O pássaro que voa nos ares cai, se lhe quebram as asas; […];

---

excluídos a *aurea mediocritas* e o lirismo para dar lugar aos heróis e aos grandes feitos. (*Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga*, *op.cit.*, p.98)

Peri será como o pássaro e como o peixe, se tu cortas as suas asas e o tiras da vida em que nasceu."(p.178)

Só quando Peri é confrontado com uma escolha que lhe permitirá salvar Cecília é que se deixa converter, mas a sua é uma conversão semelhante à do mouro da xácara cantada pela menina, já que alicerçada no amor que sente por ela e não fruto de qualquer tipo de fervor religioso[139] e, por isso, todavia, condição fundamental também para que Cecília possa unir-se a Peri.

Para além dos contrastes de luz e sombras e do vocabulário e técnicas descritivas derivadas das artes plásticas, Alencar realiza-se como pintor no uso da cor tanto na descrição de pessoas e objectos como dos elementos da paisagem e da natureza (flores, frutos, animais). Cores sumptuosas e sensuais, como em Turner, de tons variados, sucedem-se em quadros onde se pretende fazer juz à beleza natural que rodeia as personagens: "[…] essas avezinhas brilhantes, umas escarlates, outras azuis e verdes; mas todas de reflexos dourados […]."(p.122); "Quando o sol estava a pino, como então, via-se entre a relva, sobre o cálice das campânulas roxas, os olhos verdes de alguma serpente, ou uma linda fita de escamas pretas e vermelhas enlaçando a haste de um arbusto."(pp.141-142);

Pintura em primeira pessoa, a do narrador, que a controla, mesmo quando esta exprime estados de alma das personagens, depende do seu olhar ou sofre processos de antropomorfização ou personificação, encerra índices e indícios da narração e se revela na sua funcionalidade significadora e simbólica, e que transmite o deslumbre e orgulho ufanista do narrador, é objecto da sua pessoal apreciação afectiva e emocional, face a uma natureza plena de um esplendor único que se desdobra em tons, cores, prismas de cores, focos de diferentes intensidades e matizes de luz reflectidos numa imensidade de formas que se desenham em contrastes harmoniosos e maravilhosos, no sentido de diferentes, extraordinários, numa conjugação perfeita de elementos com as suas cores e formas[140].

---

[138] "[…] Peri é filho do sol; e renegava o sol se ele queimasse a pele alva de Ceci. Peri ama o vento; e odiava o vento se ele arrancasse um cabelo de ouro de Ceci. Peri gosta de ver o céu; e não levantava a vista, se ele fosse mais azul do que os olhos de Ceci."(p.136)

[139] " '—Tu és cristão, Peri!' disse ela lançando-lhe um olhar suplicante. Seu amigo compreendeu-a, e ajoelhando, juntou as mãos como ela. '—Tu repetirás todas as minhas palavras; e faze por não esquecê-las. Sim!' '—Elas vêm de teus lábios, senhora.'"(pp.302-303)

[140] O "eu" contemplador do autor irrompe no texto em momentos descritivos para testemunhar do efeito que a natureza tem em si, uma natureza brasileira, única, "nossa", de que se orgulha a ponto de usar a exclamativa, enfatizando o sentimento de admiração: "Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para

Profundamente envolvido pela visão romântica da natureza, que, considera Fernando Cristóvão, se caracterizava pelo "gosto da contemplação dos grandes espectáculos da natureza e pelo tropicalismo"[141], Alencar é sensível às espectaculares mudanças e diversidades cromáticas[142] que coexistem na natureza brasileira, descrevendo-as com realismo e revestindo-as de simbolismo.

Considerando o que escreve Fernando Cristóvão sobre a relevância das cores para a leitura de um texto, texto esse que se insere em uma "tradição retórica que sempre leu simbolicamente as cores como as flores, os metais ou as matérias preciosas, mas também o simbolismo profundo e existencial para que sucessivas gerações canalizaram padrões e ideais de vida"[143], justificada "porque assente nos dados da física e da simbólica […] pois a sua codificação e descodificação na narrativa estão dependentes de múltiplos factores onde a percepção e reacção humanas são diferentes para o mesmo estímulo"[144], e tendo em conta a importância que reveste a distribuição cromática e o seu valor "funcional e simbólico"[145] para o poeta-pintor, sempre preocupado em encontrar a cor e a tonalidade justa, importa analisar a frequência de ocorrências das cores usadas na descrição de paisagens em G e I.

Para um estudo mais completo será necessário comparar a frequência de ocorrências e a sua distribuição cromática na totalidade da obra (quadros I) com a que se refere propriamente à paisagem (quadros II).

---

murmurar a prece da noite! Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; […]; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma."(G, pp.57-58)

[141] *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou A Poesia como Imitação e Pintura*, *op.cit.*, p.106.

[142] Salienta Helena Carvalhão Buescu que o sujeito romântico admite a variabilidade em si mesmo e no real que percepciona, o que "conduzirá a uma acentuação significativa do tratamento de uma natureza em que a mutabilidade (formas, volumes, cores, sons, temperaturas, etc.) é, não só valor característico, mas até elemento que constitui e define a própria paisagem." Esta questão relaciona-se, segundo a autora, com a categoria estética da singularidade, apreendendo o sujeito romântico visualmente os objectos naturais como singulares e manifestamente distintos (*op.cit.*, p.192). Para a estudiosa, "cristalizar" o variável e o mutável numa forma visível corresponderia a uma conjugação "entre tempo e acto perceptivo, aquele pressupondo variabilidade, este postulando apreensão." (*Ibidem*, p.197)

[143] *Ibidem*, p.72.

[144] "Cores e sons de Graciliano Ramos", *in: Diálogos da Casa e do Sobrado*, *op.cit.*, pp.117-118. Acrescenta Fernando Cristóvão que "desde Da Vinci sabemos não existirem as cores nos objectos mas antes na retina humana, em função das variações de luz e da sensibilidade do receptor. O que implica, desde logo, que diversificadas reacções biológicas acarretem diversificadas reacções psicológicas relativamente ao relacionamento dos estados de alma com a realidade, sobretudo se tivermos em conta a opinião de Goethe e de alguns biólogos, segundo os quais existe uma tendência, ao aperceber-se uma cor, para a integrar numa totalização cromática, através das chamadas cores complementares." (*Ibidem*, p.118)

[145] *Ibidem*, p.119.

Quadros I

Iracema

Negro	Vermelho	Branco	Verde	Amarelo	Azul	Rosa
68	56	33	20	11	7	2

Guarani

Negro	Vermelho	Branco	Azul	Amarelo	Verde	Castanho	Rosa	Cinzento	Rosicler
139	126	57	46	28	18	18	15	1	1

Quadros II.

Iracema	Negro	Verde	Branco	Vermelho	Amarelo	Azul	Rosa
	24	17	9	6	6	6	1

Guarani	Negro	Azul	Verde	Branco	Amarelo	Vermelho	Castanho	Rosa
	38	21	16	10	11	11	3	2

Nos quadros integram-se menções explícitas a cores, considerando-se também no negro as ocorrências de “sombra” e “escuro”, no amarelo, “dourado”, “ouro” e “louro”, no vermelho, “sangue”, “fogo” e “rubor”, no branco, “alvo”. Para além disso, tonalidades próximas do azul, como “anilado” ou “violeta”, são consideradas na frequência dessa cor, assim como “escarlate” ou “rubi” foi considerado no vermelho.

Tendo em conta que na distribuição das cores num espectro negro e branco são entendidos como os seus limites ou como ingredientes no doseamento e variedade

de cores[146], verifica-se que na totalidade das obras, tanto em G como em I, das três cores com maior percentagem de ocorrências encontram-se precisamente o negro e o branco, com o vermelho no meio.

Seguindo de perto a proposta de Wassily Kandinsky de divisão das cores em "claro" e "escuro" e em "calor" e "frio", sendo a cor amarela e as cores que para ela tendem, como o vermelho, cores quentes e excêntricas que aproximam o espectador, e o azul, e as cores que dele se aproximam, como o verde, cores frias e concêntricas que o afastam[147], G e I apresentaria um esquema de escuro – cor quente – claro que representaria também um movimento do negro/"ausência total de resistência e nenhuma possibilidade", através do vermelho, "movimento em si"[148], para o branco/"resistência eterna e apesar disso possibilidade (nascimento)"[149].

O negro, que é uma não-cor, ausência absoluta e negação da cor, é a cor do contraste, das sombras e da noite, é um "'nada' morto", "como uma fogueira apagada, consumida". Por isso, como afirma Kandinsky, qualquer cor adquire, colocada neste fundo neutro, "uma sonoridade mais viva e uma nova força". No entanto, ao contrário do branco, que é um "nada" "pleno de alegria juvenil", "anterior ao nascimento, a qualquer começo", o preto é um "nada" do qual nada pode nascer.

O movimento das três cores mais frequentes em I e G vai justamente do "nada" morto para o "nada" possibilidade de vida, reunião de todas as cores-luz, dos lugares altos que aproximam ao céu, expressão da unidade, como afirma René-Lucien Rousseau[150], que é usado para pintar a luz, as nuvens, os vestidos, a pele de Cecília. No meio, o vermelho do sangue e do fogo que quando em contraste com o negro pode representar a proximidade entre a chama e a cinza.

Para este autor o vermelho é o signo do animal evoluído que já se encontra no vegetal, o sangue que é experiência decisiva da autonomia individual, da personalidade e da consciência[151]. De facto, tanto I como G, o vermelho encontra-se

---

[146] Como escreve Fernando Cristóvão, já desde *De Coloribus* de Aristóteles que o negro (escuro) e o branco (claro) são compreendidos como limites do espectro de cores, apontando a obra de Francisco de Holanda *Da Pintura Antiga*, que considera a pintura formada pela luz ou claro e pelo escuro ou sombra, "as quaes duas colores acabadas em sua diminuição ou crescimento justarão todas as outras", como referência imprescindível para esta matéria. (*Ibidem*, p.121)

[147] Cf. *Do Espiritual na Arte*, 6.ª ed., prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues, trad. Maria Helena de Freitas, Lisboa, Dom Quixote, (1954) 2003, pp.78-79.

[148] *Ibidem*, p.85.

[149] *Ibidem*, p.79.

[150] *A Linguagem das Cores*, 14.ª ed., trad. J. Constantino K. Riemma, São Paulo, Editora Pensamento, (1980) 2001, p.107.

[151] *Ibidem*, pp.53-56.

nas flores, no sangue exterior e interior, que aflora ao rosto, no fogo terrestre e interior, que ruboriza e aquece as faces. Esta combustão vital, já que tanto o sangue como o fogo se referem a um arquétipo comum, a combustão, união do carbono com o oxigénio do ar, está em analogia com a vida, com criação, mas também com a destruição: a casa dos Mariz que arde; o castigo de Loredano em G; as fogueiras dos lares de I; o sangue derramado quer num quer noutro romance; o leite manchado de sangue de I; os sangues que se misturam; o negro vulcânico de Loredano e das suas ambições.

O vermelho é cor que fala do sacrifício, mas também do amor e da vida. Cor quente, masculina, de uma vida "fogosa e agitada", "espécie de maturidade viril", como escreve Kandinsky[152], é expressão do "Eu", consumação e perda, mas também possibilidade de regeneração e criação, sendo também a cor da terra brasileira, da laterite que a forma, e que a proximidade com a cor branca, com as suas potencialidades de purificação e nascimento, reafirma.

Indiciam simbolicamente e funcionalmente a predominância destas cores em G e I o seu carácter viril, de acções que se sucedem num movimento de destruição (pelo fogo e pela guerra) e nascimento de um novo povo e de uma nova situação que o homem cria, co-envolvendo o leitor, porque o vermelho sai de si para o tocar corporalmente e o transportar no seu movimento.

Já a percentagem da distribuição das cores da paisagem é diversa, com a predominância, para além do negro, que serve de contraste às outras cores, do verde em I e do azul em G. No primeiro texto é o verde do mundo vegetal, da floresta dos campos de Iracema, dos fortes contrastes de luz e sombra criados numa vegetação espessa por um sol que se põe cedo e rapidamente, que justificam a percentagem do verde e negro, enquanto em G o azul é das águas, mas, principalmente o azul do céu sobre uma paisagem em que domina o verde-escuro.

O facto de I ter pouco azul, apesar de a acção se passar em parte à beira mar, é explicada pela predominância da terra e da figura feminina, questão que se tratará posteriormente.

Verde e azul são cores frias, femininas, que afastam o espectador, mas se este se concentrar nelas têm um forte poder concêntrico. O verde é a cor dominante do mundo vegetal, a própria origem da vida, já que capta, como escreve René-Lucien

[152] *Op.cit.*, p.87.

Rousseau, a energia solar (radiações vermelhas) e transforma uma energia inferior com grande comprimento de onda em energia química de qualidade superior, sendo ao mesmo tempo também alimento[153].

Próximo da água, já que quanto mais húmido for o ambiente mais o verde se torna intenso, o verde é o contrário do vermelho, como a água é o oposto do fogo, a fêmea do macho, o núcleo positivo do negativo. Mas, o verde e o vermelho misturados produzem a luz branca do sol, a unidade.

O verde em I é a árvore, a cor de Afrodite, nascida das águas, o aspecto feminino da Natureza, a Mãe que concebe o Amor, princípio de todos os seres[154], como Iracema é a mãe do novo povo, natureza virgem que vai dar à luz, primavera, germinação, enquanto o vermelho representa o fruto e a morte do verde, de Iracema.

O azul de G é a cor do céu, do horizonte para onde se dirigem Peri e Ceci. Ideia de elevação, de leveza, dos espaços inacessíveis, o azul transporta o leitor/espectador a um outro plano, mais celeste e divino que terrestre. Lembra as águas transbordantes, os mares do sul, as luzes que se coam, num movimento simbólico-mítico em I que concentra o leitor num horizonte também ele para lá da destruição do fogo e da água.

Em menor percentagem, o rosa, cor feminina por excelência, é a mistura de vermelho e branco, temperando este o primeiro com a sua pureza. Tanto G como I têm pouco de um "amor matizado pela constância, sangue frio, moderação e prudência."[155], ainda que G apresente o rosa principalmente na descrição de Ceci (quer na roupa, quer nas cores da corpo), simbolizando a sua disponibilidade para o amor.

Na paisagem, o rosa tem pouco lugar, preferindo o narrador-pintor cores fortes e decididas para a sua natureza exuberante e plena de vida, cores que contrastem e que criem a imagem da diversidade luxuriante das cores.

O rosicler ("fundo de púrpura e rosicler",G, p.311) aparece só uma vez, na descrição do céu pós-dilúvio, pleno de simbologia pelo facto de ser usado exclusivamente neste momento e pelo que indicia. A cor, de tons alaranjados, remete para o metal que tem o seu nome "metal rosicler" de que fala André João Antonil na Terceira Parte de *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas* (1711),

---

[153] *Op.cit.*, pp.24-27.
[154] V. a propósito do verde, Afrodite e a Virgem *ibidem*, pp.29-30.
[155] *Ibidem*, p.123.

"pedra negra, como o metal negrilho, melhor de areia, como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá com uma faca ou chave, com quem a mói e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler"[156].

Como explica Fernando Cristóvão, no estudo sobre *Metal Rosicler* de Cecília Meireles, nas palavras de Antonil são bem claros os "procedimentos da química ou alquimia: dissolução e desagregação do bloco sólido até à obtenção da prata, pois o metal rosicler é um dos acompanhantes desse metal precioso" agindo a água como "elemento de separação e identificação dos metais"[157]. O que acontece em G pode também aproximar-se a uma lavagem da terra que a transforma do que era em algo melhor, que separa elementos, revelando aqueles mais preciosos, os que de novo povoarão a terra depois do dilúvio.

Para além do uso das pinceladas de cor, a descrição em Alencar não raras vezes segue igualmente uma organização compositiva baseada nos preceitos da pintura, isto é, constrói os espaços descritivos através do uso das divisões em planos: fundo, meio-fundo, primeiro plano. À preocupação da distribuição da luz pelos vários planos soma-se, também, a atenção prestada à óptica, à perspectiva e à arquitectura dos espaços.

Face à grandiosidade da natureza brasileira, Alencar comporta-se como o bom pintor de Hackert que, mesmo diante de uma natureza que deslumbra pela sua majestosidade, evita que no seu quadro apareça uma multidão de particulares demasiado pequenos, preterindo a minúcia criada pela natureza a alguns pormenores ou detalhes mais significativos. A exagerada enumeração de elementos, como a superabundância de pequenos detalhes num quadro, criariam uma impressão de desordem e confusão que deformaria a imagem da natureza, imagem que se quer sempre bela, mesmo nos seus aspectos menos agradáveis ou mais terríveis[158].

Esta sobriedade de detalhes é visível na descrição do jardim da casa Mariz, reduzida a uma enumeração dos elementos principais para criar a ideia de uma "miniatura" da natureza criada pelo homem: "Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e

---

[156] *Cultura e Opulência do Brasil*, 3.ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1982, p.97.
[157] "*Metal Rosicler* de Cecília Meireles", *in: O Romance Político Brasileiro*, *op.cit.*, p.257.
[158] Cf. *Lettere sulla Pittura di Paesaggio*, *op.cit.*, p.27 e p.31.

formando uma pequena cascata […]. (G, p.31)" Na maior parte das vezes, a atenção demora-se numa árvore, num animal, no aspecto do céu.

A distribuição e ordem dos planos em Alencar aparece geralmente delimitada por molduras naturais (árvores, rio, rochas), precedendo as indicações relativas à luz e o plano de fundo, geralmente, os outros dois planos. No fundo, coloca o céu contornado por montes, florestas ou pela cordilheira; a meio-fundo, as árvores e os animais; no primeiro plano, animais ou homens, estes não raras vezes num dos lados do quadro em contemplação do espectáculo natural.

Veja-se, como exemplo, a cena da tempestade que abre o capítulo 1 da Segunda Parte. Neste caso, a descrição começa pela indicação da luz – estava quase a anoitecer – e pelo meio-fundo – as grossas árvores açoitadas pelo vento e os troncos vergados – para passar ao fundo – "grossas nuvens desgarradas" e relâmpagos que iluminavam as florestas e os montes mergulhando-os num "oceano de fogo" – e ao primeiro plano – três homens no "copiar do pouso" que contemplam "a luta espantosa dos elementos", um, deitado na rede do alpendre, o segundo, encostado a um esteio de jacarandá que sustentava o tecto, o terceiro, "Defronte dele, também apoiado sobre outra coluna […]" (G, p.103).

Também a descrição da cena final pós-dilúvio apresenta em primeiro lugar preocupações com a luz – o sol assoma no oriente e ilumina o deserto, as ondas de luz brilhante "derramaram-se sobre um lago imenso" –, delineando-se, em seguida, o fundo – tudo é água e céu e a cordilheira, ao longe, ainda está coberta de um nevoeiro escuro, mas o céu límpido e azul espelha-se já nas águas –, o meio-fundo – as árvores pequenas quase desapareceram e os jacarandás parecem moitas de arbustos a nadar – e o primeiro plano – a cúpula da palmeira onde se encontram Peri e Ceci.

Fica a ideia da grandiosidade da natureza que deslumbra pela sua beleza e poder e pela sua capacidade de redimensionar os homens e os seus próprios elementos e símbolos de força, como os "soberbos jacarandás" reduzidos a "moitas de arbustos". A tempestade, como "oceano de fogo" (fogo), e a inundação, causada pelas águas do rio (água), são a natureza em transformação, mas também provas da sua força e capacidade de regeneração, do começar de novo que o céu azul (ar) que dissipa o negro nevoeiro e se espelha nas águas simboliza. Águas que cobrem a terra e que comunicam com o céu, como no conto mítico de Peri, paralelo à descrição anterior:

> *"A água veio, subiu e cresceu; o sol mergulhou e surgiu uma, duas e três vezes. A terra desapareceu; a árvore desapareceu; a montanha desapareceu.*
>
> *"A água tocou o céu; e o Senhor mandou então que parasse. O sol olhando só viu céu e água, e entre a água e o céu, a palmeira que boiava levando Tamandaré e sua companheira.* (G, p.315)

O quadro desenha, ao gosto romântico, uma cena majestosa em que não só o impacto do receptor com a natureza em fúria tem relevância, mas também o captar do conteúdo épico-mítico do conjunto. A cena do dilúvio, que transporta o leitor para a tradição judaico-cristã do dilúvio universal e da sobrevivência de Noé e da sua família que povoarão de novo a terra[159], possui um carácter simbólico, mas também mítico. O relato e o quadro lembram a estrutura simples e simbólica dos mitos das origens: depois do momento em que as águas se escoarão, o casal da palmeira povoará o novo mundo, "lavado", purificado pela água. A palmeira, cuja simbologia se prende desde a antiguidade com imagens de glória e de imortalidade[160], aparece como fausto presságio no meio da corrente.

Não se pode, todavia, não ter em conta que o relato que Peri faz do dilúvio pertence também ao conjunto das tradições indígenas transmitidas oralmente, acentuando o carácter mítico. Alencar baseia-se no relato de Simão de Vasconcelos que testemunha a versão nativa do dilúvio universal e que introduz os pormenores da narração índia das origens precisamente explicando que não conhecendo os índios o uso dos livros, nem arquivos, fixavam a sua história através do que "pelo discurso dos tempos iam ouvindo uns aos outros".

Nele se encontram os elementos essenciais do que conta Peri: Tamandaré, que falava com "o seu grande Tupã, que quer dizer excelência superior, e vem a ser o mesmo que Deus", sabe por este que vai haver uma inundação, "causada de águas do Céu, e alagar o mundo todo, sem que ficasse monte, ou árvore, por mais alta que fosse. […] exceptuara Deus uma palmeira de grande altura que estava no cume de certo monte, e se ia às nuvens […]; e que esta palmeira lhe assinalou Deus para que se salvasse […]." O Pajé e a família salvam-se mantendo-se sobre a palmeira e

---

[159] A lenda de um herói que sobrevive a uma inundação para tornar a povoar o mundo encontra-se em muitas culturas. Próximas as texto bíblico encontram-se as histórias da Antiga Mesopotâmia e a Épica de "Atrahasis". As histórias que se contam, fruto de experiências universais, têm características comuns – terra submersa, multidões afogadas, sobreviventes num barco. Geralmente, o herói piedoso é avisado por Deus para construir um barco e para colocar nele a família e alguns animais escolhidos. Quando todos morrem, o barco chega às montanhas.

alimentando-se da sua fruta até que, acabada a inundação, desceram, "multiplicaram, e tornaram a povoar a terra."[161]

A descrição da paisagem natural é, no entanto, principalmente em I, não exaustiva, mas condensada, evocada mais do que descrita, optando o autor por breves momentos descritivos que permeiam a sequência narrativa dos factos. Brevidade que se coaduna com o carácter oral da lenda que o narrador está a contar, que dificilmente comporta longos espaços descritivos, e do tom poético e mítico da história, pleno da simbologia e ritmo das histórias indígenas. A intensidade destes momentos descritivos, que se revestem de uma carga simbólica e subjectiva evidente pela concentração do narrador num determinado pormenor da paisagem, na sombra que se desvanece ou que aumenta, na luz que se espraia ou que morre, no cintilar ou brilho de dado elemento, como, por exemplo, nas águas cristalinas, são suficientes para criar no leitor a consciência e conhecimento da atmosfera e ambiente que rodeiam as personagens.

Este momentos podem resumir-se a breves frases como, quando quer comunicar ao leitor, por exemplo, a proximidade do mar e o anseio de Martim em vê-lo ("Além assomava no horizonte um alto morro de areia que tinha a alvura da espuma do mar.", p.74), ou a relação simbólica entre mar e terra presente no relacionamento entre o guerreiro branco e Iracema ("[…] embocadura do rio cujas margens eram alagadas e cobertas de mangue. O mar entrando por ele, formava uma bacia cheia de água cristalina, e cavada na pedra como um camucim.", p.75). Não raro momentos descritivos para cujo poder significador o leitor tem vindo a ser alertado pela conjugação com outros elementos descritivos ou narrativos que criam e comunicam, assim, um determinado efeito, preparando o leitor para a sua recepção e para o seu entendimento.

É o caso precisamente da breve descrição funcional da embocadura do rio e do mar que por ela entra. Linhas antes já tinha o autor, através de uma comparação, ligado Iracema à imagem da terra que recebe o mar ("Iracema seguindo com os olhos o esposo, divagava como a jaçanã em torno do lindo seio, que ali fez a terra para

---

[160] Ovídio (*Fasti*, III,1) conta que Sílvia, antes de dar à luz, teria visto em sonhos Rómulo e Remo sob forma de palmeira de ramos majestosos erguidos para o céu. A palmeira na cultura cristã simboliza a vitória, no sentido de vitória sobre a morte.

receber o mar.", p.75) e linhas depois explicita a saudade acalentada por Martim e o seu anseio pelo mar e pela vontade de juntar-se aos guerreiros da sua raça que a paisagem desperta ("Até ali caminhava sem destino […]. […] sabia por experiência que a viagem acalenta a saudade […]. Agora sentado na praia, pensava. […] '—Teu irmão pensa que este lugar é melhor do que as margens do Jaguaribe para a taba dos guerreiros de sua raça. Nestas águas as grandes igaras que vêm de longe das terras, se esconderiam do vento e do mar: daqui elas iriam ao Mearim destruir os brancos tapuias […].", p.75).

Não se limita, todavia, a técnicas da pintura a descrição da paisagem alencariana, sendo marcadamente sinestésica, uma completa experiência dos sentidos, captando rumores, odores, sabores, as diversas sensações que cria a natureza envolvente, podendo mesmo falar-se de um cuidado sensorial descritivo[162]. Para além disso, está tudo em movimento, numa autêntica explosão de vida.

> *A floresta destilava suave fragrância e exalava arpejos harmoniosos […].* (I, p.68)
>
> *Os espinheiros silvestres desatavam as flores alvas e delicadas; e o ouricuri abria as suas palmas mais novas, para receber no seu cálice o orvalho da noite. Os animais retardados procuravam a pousada; enquanto a juriti, chamando a companheira, soltava os arrulhos doces e saudosos com que se despede do dia.*
>
> *Um concerto de notas graves saudava o pôr-do-sol, e confundia-se com o rumor da cascata […].* (G, p.57)

No passo de G com que abre o capítulo VII vai o autor alternando momentos descritivos dos efeitos de luz e sombras (o sol declina e ilumina com os seus últimos raios a floresta; a luz desliza e enrola-se como ondas de ouro e púrpura; as sombras da árvores estendem-se pela planície; as gradações de luz espraiam-se pelas quebradas da montanha; os raios coados pela folhagem brincam na areia) com momentos descritivos sinestésicos dominados por verbos e efeitos onomatopeicos imitativos, reforçados pelo uso da paranomásia e da aliteração (a juriti "soltava arrulhos doces e saudosos" [predomínio do som "r" e "s"]; o "rumor" da cascata "parecia quebrar a

---

[161] *Crônica da Companhia de Jesus*, 3ªed., vols.I e II, introd. Serafim Leite, Petrópolis, Editora Vozes, 1977, n°s 74 e 75, pp.80-81.

[162] Escreve Nelson Werneck Sodré que Alencar faz uma "calorosa exaltação da natureza" e, citando um comentador que não identifica, nota que o escritor "'Acrescia à linguagem o que era indefinível, mas sensível na obra, o perfume que a impregnava, da floresta virgem, a sonoridade das aves agrestes, a atmosfera radiante do trópico; e tudo lhe fazia a alma brasileira, e criava a afinidade da gente nova com o indígena reabilitado na idealização de seu heroísmo.'"(*A Ideologia do Colonialismo*, *op.cit.*, pp.45-46)

aspereza de sua queda" [sons "r", "s" e "k"]; o urutau "solta as suas notas graves e sonoras" que "reboando pelas longas crastas da verdura, vão ecoar ao longe"; a brisa "roçando as grimpas da floresta" traz "débil sussurro", "eco", "derradeiro suspiro" [sons "r", "s", "u"]).

A natureza em I é uma explosão de sons da floresta e da praia, explosão criada pelo uso de verbos e substantivos onomatopeicos imitativos, por vezes antropomorfizados: a jandaia "estruge", o urutau "geme", o pio da inhuma "ressoa" (p.53), o búzio "retroa", o maracá "ruge" (p.58), a gaivota "grita", as folhas "crepitam" (p.59), as entranhas da terra "rugem"(p.61), as ondas "soluçam"(p.46), a boicininga "silva"(p.70); ouve-se o "frémito" do búzio (p.54), o "grito" da gaivota (p.59), o "arrulho" do campanheiro da juruti (p.64), o "ronco" do tigre. Também em G, as águas "arfam"(p.301), os leques das palmeiras "rumorejam", a torrente de água "muge" e "açoita" os rochedos (p.313), as árvores "estalam".

Para além disso, a natureza é povoada de diferentes e sugestivos aromas: o "aroma agreste das plantas"(G, p.226), os "aromas silvestres"(p.298), as "emanações saudáveis dos campos"(p.80) e as "emanações suaves e perfumadas das plantas"(p.298).

O registo das sensações tácteis, como quando descreve que a brisa sopra "ainda tépida das exalações da terra"(G, p.298), que a aragem é "fresca", quando testemunha a "frescura do ar e das águas"(G,epílogo) ou "da manhã", ou ainda o "sombrio cheio de frescura", e atesta a maciez da relva comparando-a à lã (p.110), a luz "acetinada", os raios do sol "ardentes" e os reflexos "aveludados" da luz, criam uma natureza viva que não só se vê, mas se sente, ouve e cheira. E se surpreende em movimento – no quadro aparentemente mais estático desperta sempre a vida, com a ajuda do imperfeito, em actividades dos animais ou movimentos das plantas:

> *Cecília com a sua graça de menina travessa corria sobre a relva ainda húmida colhendo uma gracíola azul que se embalançava sobre a haste, ou um malvaísco que abria os lindos botões escarlates.*
>
> *[…] as lágrimas da noite que tremiam como brilhantes das folhas das palmeiras; a borboleta que ainda com as asas entorpecidas esperava o calor do sol para reanimar-se; a viuvinha que escondida na ramagem avisava o companheiro que o dia vinha raiando […].* (G, p.76)

A paisagem está em movimento, o "décor" muda ao longo da descrição, colocando-a sob o signo da dimensão temporal, reforçada pelo uso de advérbios de

tempo[163], como em "Os animais retardados procuravam a pousada; enquanto a juriti, chamando a companheira […]"(G, p.57) e também pela opção pelo pretérito perfeito ("[…] a viuvinha cantou pela primeira vez; e a luz branca da alvorada veio empalidecer as sombras da noite. Pouco a pouco o dia foi rompendo; o arrebol da manhã desenhou-se no horizonte, tingindo as nuvens com todas as cores do prisma. O primeiro raio de sol, desprendendo-se daqueles vapores ténues e diáfanos, deslizou pelo azul do céu […]."(G, p.275)

Cecília contempla esta natureza com "surpresa e prazer"(p.76), reagindo da mesma forma que o leitor, envolvido pelo deslumbre, variedade e experiência dos sentidos que o autor, desta forma, lhe proporcionou, criando, desta forma, uma paisagem em que se realça a presença e a beleza do real brasileiro e se sublinha o sensualismo e a sensualidade da paisagem, tornada corpo vivo nas suas palavras[164]. As sensações exaltadas permitem ao narrador trazer para junto de si o leitor para que, também este vibre com o mundo recriado e participe, através da sugestão e evocação, do seu deslumbre face ao espectáculo de uma natureza grandiosa.

As sensações, que estão em conexão directa com o "eu" que sente, e que são fruto de uma relação física entre o corpo em contacto com o mundo exterior, a natureza, flúem de forma entusiástica nos romances indianistas de Alencar ainda que, por vezes, possam resumir-se, como acontece não raras vezes em I, a breves sugestões da presença sensorial do espaço natural, como, por exemplo, a um som, um perfume ou um movimento, frequentemente marcando também o momento do dia: "A cauã piou, além, na extrema do vale. Caía a noite."(p.42); "A floresta destilava suave fragrância […]."(p.68)

---

[163] Philippe Hamon considera que o mimar do desenrolar temporal na descrição, através do uso de "antes, depois, enquanto", representa uma contaminação de certas marcas próprias da narração que tendem a substituir um esquema propriamente topológico ("à frente, atrás, em baixo, em cima,…"). "Qu'est-ce qu'une description?", *in: Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°12, Ano III, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.484.

[164] Escreve Mariane Bury que "Les sens prennent une importance considérable dans la poétique du réel, puisqu'ils sont destinées à recréer tout un univers sensible perçu par l'auteur."(*Op.cit.*, p.66) O que a leva a declarar que "La fête des sens peut apparaître comme […] conséquence […] d'une conception du réalisme fondée sur la suggestion. Les notations sensorielles portent en elles tout un monde, elles servent à rendre la présence, la profondeur et la poésie du réel comme elles participent à l'économie du récit en liant de façon inextricable narration et description, évocation et psychologie."(*Ibidem*, p.95)

Nesta recriação do real, o sentido do gosto é o menos usado pelos autores, como é caso em Alencar, já que "Le goût apparaît fort peu, comme si importait surtout le contact avec l'environnement extérieur, procuré para la vue, l'odorat, l'ouïe et le toucher. Trop 'intériorisées', les notations gustatives détournent du 'réel' au profit de 'l'individuel', trop personnelles, elles s'adressent moins aisément à un imaginaire collectif."(*Ibidem*, p.66-67)

Desta forma, o autor não só cria sensações de presença e profundidade, mas também constrói estados de alma, permite-se fazer pausas no decorrer da narrativa, sugere momentos do dia ou lugares, sem necessidade de comentários, o que é essencial num texto como o de I marcado por uma atmosfera lírica e mítica, e, principalmente, faz um apelo aos sentidos, envolvendo o leitor no fascínio sensual da natureza brasileira.

Natureza: o poder simbólico e a construção do mito

Quando Alencar descreve a natureza coloca-a em plano privilegiado nos romances indianistas, porque compreende que o índio e a natureza realizam uma "apropriação recíproca" e que a ideia que o homem tem de si compreende a sua relação com os elementos naturais e a natureza entendida no seu todo – o que coincide com a memória ancestral índia, com a sua história que se desenrola num tempo marcado pelos fenómenos naturais. De facto, na experiência do índio com a natureza baseia-se a entidade na qual o índio existe, alargando-se este fenómeno a todas as personagens que pertencem à terra, como é o caso de Cecília. O processo de conhecimento e amadurecimento por que passa esta personagem é, acima de tudo, o do reconhecer este dado essencial.

José de Alencar compreendia este "ser" com a natureza, o que o leva a explicar as personagens índias através da sua relação com os elementos naturais, como acontece em G, mas especialmente em I. Não há uma ideia bucólica da natureza, de uma estética idílica da contemplação ou apenas de uma sugestiva função cenográfica. Há a essência dos homens na sua relação profunda com a natureza (I-terra; Martim-mar), isto é, existe o homem na sua ligação à natureza.

E este processo não se reduz à personificação e subjectivização da natureza[165], pelo contrário, é o do movimento oposto, o de reconhecimento da existência da

[165] A fusão da personalidade com os fenómenos naturais, típica do movimento romântico, é fruto de uma empatia, de uma transposição de sentimentos para as coisas inanimadas ou não-humanas dos sentimentos próprios. Desta transposição testemunha a linguagem, com a personificação ("as águas do rio arfaram docemente",G, p.301) e o uso do pronome "se" (o Paquequer "enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar",G, p.29), considerado por Paolo D'Angelo como marca do sujeito observador que entra no objecto natural, o "eu" contemplador que compenetra a coisa contemplada. Assim, o conteúdo da paisagem passa a ser o nosso próprio ser, emprestado à natureza, fazendo o sentido estético experiência da natureza como se nela agisse o nosso espírito. É o sentido estético, segundo o autor, que produz novamente a natureza, para a possuir numa nova criação animada. Desta forma, a natureza torna-se pessoal e o sujeito torna-se natureza. (*Op.cit.*, p.45)

natureza no próprio homem, movimento da natureza para o homem, do homem como ser uno com ela.

Veja-se, como exemplo clarificador, no capítulo VI, da Segunda Parte, de G, intitulado "Nobreza", a conclusão a que chega Álvaro na sua conversa com Peri. O índio exprimira-se da seguinte forma: "A cana quando está à beira d'água, fica verde e alegre; quando o vento passa, as folhas dizem Ce-Ci. Tu és o rio; Peri é o vento que passa docemente, para não abafar o murmúrio da corrente; é o vento que curva as folhas até tocarem na água." É este o tipo de linguagem que o leitor encontrará com frequência também em I e que revela um modo de expressão em que os sentimentos, as posições hierárquicas e familiares encontram a sua decifração e forma de serem expressas através dos movimentos e fenómenos da natureza, servindo estes para explicar a essência dos homens.

Álvaro fica por momentos admirado com o que considera "poesia simples, mas graciosa", para, depois, ao contemplar a "natureza brasileira, tão rica e brilhante" compreender que era a natureza a reflectir-se no espírito de Peri, "como o espelho das águas reflecte o azul do céu."

Neste momento, o autor intervém em primeira pessoa e dirige-se directamente ao leitor para, adoptando o verbo "ser" no modo indicativo do discurso de Peri, numa relação de equivalência directa, explicar que Peri, como o poeta primitivo, "canta a natureza na mesma linguagem da natureza [….]. Sua palavra é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol; sublimes coisa que a natureza fez sorrindo. A sua frase corre como o regato que serpeja, ou salta como o rio que se despenha da cascata […]."[166]

Esta relação estabelecida entre o homem e os elementos naturais existe porque a natureza da "nossa terra", com o pronome possessivo "nossa" a exprimir todo o orgulho ufanista do narrador, com a vegetação que vai desde "a parasita mimosa até o cedro gigante", dos diferentes animais que se encontram entre o tigre e o tapir, com "símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o insecto dourado", com as diferentes cores do céu "que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados", das variadas flores aos "mil répteis que levam a morte num átomo de veneno", uma

[166] Escrevera o autor numa das notas a *Confederação dos Tamoios*: "Se o Sr.Magalhães se tivesse compenetrado bem dessa simplicidade graciosa da linguagem primitiva, cheia de imagens da natureza, teria achado no Brasil uma fonte inesgotável de poesia, um colorido brilhante para a descrição dos costumes selvagens."(*Op.cit.*, p.226)

natureza que é "berço perfumado", "cena majestosa", palco da criação, deduz-se lugar edénico, entra nos homens, os torna seus, transformando a linguagem do homem na sua linguagem.

É isso que também Cecília compreende quando reconhece Peri como "filho das matas" e a natureza como "seio de sua mãe". Não se trata propriamente de um retorno à natureza, primitiva e selvagem, ao gosto romântico[167], porque Peri é já natureza, é parte da sua essência e, por isso, o índio nunca se separa dela, nunca existe divisão, já que a contém dentro de si, como o demonstra, precisamente, a linguagem que usa. O mesmo se passa com Ceci quando se reconhece "filha" do deserto – ela não torna ou descobre um espaço novo, porque ela nunca chegou a partir. E é a única sobrevivente com Peri, porque só ela, dentro da família, é filha da natureza e compreende a sua essencialidade com ela.

Não é, por isso, de admirar que a caracterização de I seja feita através de comparações com os elementos da natureza ou que a sua linguagem seja consistente com uma visão do mundo em que o homem não sente a natureza como "outra", fora e distante de si própria.

Veja-se o seguinte quadro exemplificativo das comparações com os elementos naturais, não raras vezes superlativas, demonstrando a imensa beleza de I, ainda mais perfeita em certas características do que a natureza que a circunda, e das metáforas usadas na descrição da personagem. Opta-se aqui por considerar juntas a comparação e a metáfora já que ambas exprimem uma analogia[168], e as figuras de analogia unem-se no "travail de ressemblance", como escreve Paul Ricoeur[169], no sentido em que a imagem participa de uma estética do real, e na penetração do "coeur de l'imagination créatrice de l'auteur", na expressão de Mariane Bury[170].

---

[167] Recorde-se a tradição órfica do Romantismo alemão, representada por Novalis, e francês, em Nerval, do elogio do retorno ao elementar, em harmonia com o cosmos, num momento em que a civilização europeia, como escreve Dominique Combe, procurava dominar os índios. O "segredo", a comunicação essencial, sublinha a autora, que existe entre o poeta e a natureza – animais e vegetais – é possível porque o poeta e a natureza falam uma mesma língua. (*Aimé Césaire – Cahier d'un Retour au Pays Natal*, Paris, Puf, 1993, p.66)

[168] François Moreau, que caracteriza a imagem como "l'identification ou seulement, dans le cas des comparaisons, le rapprochement de deux objets appartenant à des domaines plus ou moins éloignés", considera que não se deve separar o estudo das comparações das metáforas, tendo em conta que existe nos diversos autores uma trama de imagens geral e que uma analogia se exprime quer por comparação, quer por uma metáfora. *L'Image Littéraire – Position du Problème*, Paris, Sedes,1982, p.16 e seguintes no mesmo capítulo.

[169] V. *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.

[170] *Op.cit.*, p.176. Segundo a autora ao estudar as figuras de analogia, o crítico encontra-se no coração da retórica do autor que pretende dar " 'l'illusion complète du vrai'. Souvenons-nous ici des belles et

Ela atesta a importância da sugestão da imagem para Alencar que lhe atribui uma função de descrição, de comentário, de contar a história, portanto, organizadora, demarcativa e focalizadora, para usar a nomenclatura sugerida por Philippe Hamon[171], e, igualmente, de poetização e simbolização do real. Encarregada destas funções, a imagem serve também propósitos de sedução do leitor, pois, como escreve a autora citada, as imagens garantem a "efficacité hypnotique du récit" sendo destinadas a "provoquer chez le lecteur des impressions qui le touchent ou des émotions poétiques ou encore une réflexion." As figuras de imagem são concebidas simultaneamente como símbolo artístico e "l'expression exacte d'une réalité"[172].

Como sublinha Philippe Hamon[173], no texto o emprego de comparações e metáforas, antropomórficas e zoomórficas, provoca o emprego sistemático de conectores ("como", "assim como","qual") e a dinamização antropomorfizante dos léxicos, listas e nomenclaturas pelo emprego de formas durativas (imperfeitos, gerúndios, particípio presente) e de formas pronominais do tipo "*se* desfaz"(p.75), "*se* franja"(p.52). É o que acontece em Alencar, como se pode verificar no quadro apresentado.

Reino vegetal	Cabelos "mais longos que seu talhe de palmeira"(p.40); "favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia como seu hálito"(p.40); "como a doce mangaba"(p.40); "como a tenra palma da carnaúba"(p.46); "como o tenro pâmpano da baunilha"(p.50); corpo "doce como a açucena da mata"(p.63); beijo que nos seus lábios era "como o fruto na corola da flor"(p.64); "Assim o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado"(p.67); "como se desfaz a flor do fruto que desponta"(p.75); "é a folha escura que faz sombra em tua alma"(p.88); lágrimas: "Assim caem as folhas das árvores"(p.87); "como as pétalas de um cacto que um sopro amarrota"(p.91); "como a jetica se lhe arrancam o bulbo"(p.94); "como o perfume na flor caída do manacá"(p.94)

justes remarques de Gustave Lanson: 'La métaphore, ou la comparaison, qui est une métaphore développée, est, pour les grands artistes, non un ornement, mais une partie nécessaire de l'expression: elle rend ce que le mot propre ne peut rendre, une nuance, un accent; elle entoure l'idée principale de ses harmoniques, elle l'élargit et la complique; elle est le puissant instrument d'évocation et de suggestion.'"(pp.176-177) Como escreve Stephen Ullmann, tanto a comparação como a metáfora são o "mais potente artifício lexical utilizável com propósitos emotivos e expressivos […] linguagem figurada" que o autor usa explicitamente, caso da comparação, ou implicitamente, como na metáfora, que Aristóteles considerava a marca de génio de um autor, por vezes mesmo recorrendo a efeitos de surpresa e à táctica do assombro, para potenciar sentidos e criar um efeito estético. (*Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado*, 5ª ed., trad. J. A. Osório Mateus, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (1964), [D.L. 1987], pp.281-282.

[171] "Qu'est-ce qu'une description?", *op.cit.*, p.484.

[172] *Op.cit*, p.225.

[173] *Op.cit.*, p.484.

Reino animal	"cabelos mais negros que a asa da graúna"(p.40); "Mais rápida que a ema selvagem"(p.40); "como a tímida perdiz"(p.47); "como a corça perseguida pelo caçador"(p.53); voz "como o sussurro do colibri"(p.59); corpo "macio como o ninho do beija-flor"(p.63); assim como a "juriti […] ouve o terno arrulho do companheiro" (p.64); "qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto"(p.64); "como a ave que pressente a borrasca"(p.65); "como a selvagem cutia"(p.68); "como a cerva solitária"(p.68); "como a rápida zabelê"(p.69); "como a boicininga"(p.70); Assim "a rola, que marisca na areia […] adeja inquieta de ramo em ramo"(p.72); "como a andorinha"(p.78); "Como o colibri borboleteando"(p.78); "como a garça viúva"(p.84); "é a rola que o caçador tirou do ninho"(p.92)
Ar/Terra/Água	"como a brisa subtil"(p.43); voz "Assim ressoam os murmúrios da aragem"(p.56); "como a seca várzea […] reverdece"(p.86); seio "arfou, como o esto da vaga que se franja de espuma e soluça."(p.52); "Como a estrela que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza."(p.92)

Os processos de caracterização de Iracema baseiam-se quase sempre na analogia com os elementos naturais, sob responsabilidade do narrador, na identificação directa com os elementos da natureza realizada através do uso dos verbos "ser" e "estar" no modo indicativo usado no discurso directo pelas personagens ("—[…] tu és a virgem da serra, que nunca desceu às alvas praias[…].", p.57); "— O coração de Iracema está como o abati n'água do rio.", p.56) ou na relação de aproximação de tipo paralelístico que as personagens realizam em discurso directo entre o comportamento natural e os seus próprios comportamentos ou sentimentos ("— A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlace. Iracema não vive n'alma de um guerreiro: nunca sentiu a frescura do seu sorriso.", p.46) e no recurso à comparação, presente, também, na fala das personagens ("—Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro.", p.81).

Estes processos (comparação e paralelismo) e, igualmente, a ideia de um tempo humano regulado e marcado pelos fenómenos naturais[174] revelam a estreita relação entre o homem e a natureza que nos romances indianistas, tanto em G, I como em U, caracteriza o comportamento humano como comportamento natural, como se o homem fosse, também ele, sujeito de um ritmo biológico e natural que comanda os elementos, a natureza, a terra[175].

[174] "[…] o sol descambava sobre a crista dos montes […]"(IR, p.41); "Já a luz da manhã coou na selva densa […]."(IR, p.69); "O sol deitou-se e de novo se levantou no céu."(p.71)

[175] Nos nossos dias, N. Scott Momaday, escritor e poeta americano de origem índia, cujo romance *House Made of Dawn* (1968) iniciou o movimento da "Native American Renaissance", explora o espírito da "wilderness" americana incarnada nas imagens de animais, herança mítica da cultura nativa, e considera que é de extrema importância "[…] the way that a man looks at a given landscape and takes possession of it in his blood and brain. For this happens, I am certain, in the ordinary motion of life.

Alencar, no século XIX, na sua "apropriação recíproca", para usar uma expressão cara ao escritor N. Scott Momaday, da natureza (o homem vê-se a si próprio na paisagem, como o prova o uso por parte do narrador da personificação desta, e, ao mesmo tempo, incorpora a natureza no centro das suas experiências, através, não raras vezes da própria memória ancestral e mítica da relação do índio com a paisagem), revela a plena compreensão, ou intuição, da mentalidade indígena, construindo I com base neste particular relacionamento que distingue a cultura índia da cultura ocidental, na qual o homem se pensa, geralmente, fora e acima da natureza, não raras vezes numa posição dominante e dominadora.

Para além disso, há que sublinhar a ideia cristã ligada ao Éden como não só paradigma das relações inquebradas entre Deus e os humanos, mas também entre os humanos e a natureza, perdidas ambas depois da desobediência de Adão e Eva. Alguns autores, a que Sérgio Buarque de Holanda faz referência, como Antonio de León Pinelo e mesmo Simão de Vasconcelos, julgam a relação do índio com a natureza e a própria fertilidade da terra e exuberância da natureza tropical dentro do contexto bíblico encontrando nas Américas o lugar do Paraíso[176].

Este facto não inviabiliza, pelo contrário, serve de coadjuvante, o uso simbólico da natureza, já que a memória mítica ancestral índia faz revestir os

---

None of us lives apart from the land entirely […]. […] We Americans need now more than ever before-and indeed more than we know-to imagine who and what we are with respect to the earth and sky. I am talking about an act of imagination […]." Este reposicionamento do homem face à natureza passa segundo o autor pela valorização da herança índia que não faz distinções entre a experiência individual e racial, entre o mítico e o histórico, já que "both were realized […] in the one memory, and that was of the land. This landscape […] was the common denominator of everything […]."

As raízes dos nativos estão enterradas de forma profunda na terra e é deste facto, que lhe permite a interpretação e, ao mesmo tempo a manutenção do mistério, que deriva o conhecimento que detêm da vida e da sobrevivência que demonstram em relação às mudanças e à desordem. A apropriação do mundo e o processo de identificação do homem passa pela relação que estabelece com a natureza, já que a natureza não existe fora dele, é uma entidade em que ele existe: os índios não vivem sobre a terra, vivem na terra, sentem-se pertença da terra, onde vive como vivem todos os outros elementos naturais. ("An American Land Ethic", *in: Kamen' – Rivista di Poesia e Filosofia*, Anno IX, n°15, dir. Amedeo Anelli, Piacenza, Editrice Vicolo del Pavone, Gennaio 2000, pp.140-141)

[176] Segundo o autor, Pinelo não se limita a descrever com minúcia a natureza tropical, digna de um verdadeiro Éden, "mas ajunta pormenores que servem para naturalizá-lo neste Novo Mundo. A árvore da ciência do bem e do mal, por exemplo, não daria a maçã, nem o figo […], e sim o maracujá […]. […] O homem, em sua opinião, nasceu na América do Sul – não é por acaso que ela tem forma de um coração – e aqui habitou até ao tempo do Dilúvio Universal." Também Simão de Vasconcelos, um dos autores que Alencar cita frequentemente, era a favor da teoria de que ficava na América o sítio do Paraíso, dando o facto como "eficaz e infalível", mais precisamente no Brasil que reunia, a seu ver, a suma perfeição: a terra é verde e de bom pasto; tem bom clima; é abundante de água , peixes e aves; tem todos os tipos de animais. Para o jesuíta estavam reunidas as condições expressas no texto bíblico como caracterizadoras do Paraíso. (*Visão do Paraíso*, *op.cit.*, pp.139-140) V. Simão de Vasconcelos, *op.cit.*, Livro 1, n°s 2;57; 93;96 e especialmente sobre a situação do paraíso terreal Livro 1, n°104 e seguintes.

elementos naturais de particulares valores históricos, míticos e simbólicos[177] que se conjugam com o processo de valorização simbólica da natureza ao gosto do Romantismo ocidental.

Veja-se esse investimento simbólico, por exemplo, na caracterização de Iracema, considerando o quadro das comparações apresentado. Poeticamente desenhada por Alencar fazendo recurso à natureza, a sua descrição prolonga o tom do primeiro capítulo para construir uma figura feminina sensual e exótica, optando por um campo semântico ligado aos sentidos e à sedução do corpo: "Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva."(p.40)

A descrição inicial da índia, que leva a aproximar a personagem a uma espécie de deusa da primavera (que faz lembrar *O Nascimento de Vénus* [c.1484] de Sandro Botticelli), parte de uma comparação com uma natureza rica e viva, fazendo recurso aos elementos da natureza numa enumeração de tipo analítico e fixando-se sucessivamente nas várias partes do corpo realçando o seu efeito sensorial (os cabelos eram "mais negros que a asa da graúna" – visão –; o sorriso é mais "doce" do que o "favo da jati" – sabor –; o hálito recendia mais do que a baunilha – cheiro), que cria a imagem de uma jovem mulher plena de sensualidade e, tal como a natureza ainda em flor, disponível para o amor. Concepção reforçada pelo uso do adjectivo "tenra", que transmite ao leitor precisamente a ideia da juventude e da preparação para a maturação, para a idade adulta.

A comparação com a flor, como a açucena, símbolo de beleza, evoca o nascimento futuro do fruto[178]. Por isso, e logicamente, o narrador escreve que o beijo nos lábios de Iracema era "como o fruto na corola da flor", que polinizada dará o fruto, Moacir. Depois do verão, "caem as folhas das árvores" e a flor cai do manacá acompanhando o fim anunciado de Iracema e do seu amor. Na primavera, na época da

---

[177] Este processo de revestimento de um valor mítico-simbólico de um dado elemento natural encontra-se mesmo registado em IR pelo narrador: "Perto havia uma formosa lagoa no meio da verde campina. Para lá volvia a selvagem o ligeiro passo. Era a hora do banho da manhã […]. Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam a essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã. E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar a formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros."(p.78)

[178] Affonso Romano de Sant'Anna, a propósito da estética da oralidade no Romantismo, demonstra que a distinção entre a mulher "esposável" e a "desfrutável" se manifesta nas metáforas da mulher-flor (bela para ser vista) e a da mulher-fruto (agradável ao paladar). (*O Canibalismo Amoroso*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.21) Também em Alencar se apresenta a diferença entre Iracema-flor, receptiva ao amor, ainda menina, e Iracema-fruto, já mulher amadurecida.

fecundação, o verde das folhas misturara-se às tonalidades quentes das flores, mas as flores secam no verão depois de terminada a sua missão de frutificar. Também Iracema, depois de ter dado o seu fruto, morre ("o estame de sua flor se rompera", p.95), tendo, no entanto, cumprido o seu destino.

Nas comparações usadas por Alencar para caracterizar Iracema nota-se, também, a influência das comparações usadas para descrever a Virgem Maria no *Cântico dos Cânticos*, considerado pelo autor "poesia rica de imagens" [179], como no caso da comparação do corpo de Iracema com o "talhe da palmeira" que repete o passo do texto bíblico no qual se afirma que a estatura da Virgem se assemelha a uma palmeira e os seios a cachos de uva (7, 8).

Iracema é a "virgem dos lábios de mel", mais doce que o favo da jati, pequena abelha que, segundo as notas do autor, fabrica "delicioso mel", mel que é símbolo de doçura e de, segundo C. G.Jung, de maturação da alma. Na *Bíblia*, a terra de Canaan é prometida a Moisés como um espaço onde corre o leite e o mel e a palavra divina é "mais doce do que o mel" (***Salmos*****,**119,193). Segundo os antigos romanos, o mel teria sido descoberto por Baco, mas também é conhecido o episódio em que Cupido é picado por um enxame de abelhas quando tentava roubar um favo de mel. A mãe, Vénus, a quem se lamenta, consola-o prometendo-lhe que as suas flechas deixarão feridas tão profundas como as picadas das abelhas.

Conjuga-se no "mel" a doçura, a ideia de abundância, de um momento de maturação, e, igualmente, a referência à receptividade do amor, à sensualidade de Baco e às feridas provocadas pelas flechas de amor de Cupido[180]. Também o mel de Iracema pode vir a deixar marcas profundas em Martim: "— O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem a doçura do veneno. A virgem dos olhos azuis […] guarda para o seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena."(p.50)

Como lembra Bachelard, o mel não é "un simple et inerte butin que l'abeille trouve au creux d'un calice." É uma substância que já ajudou na vegetação, "qui a suivi l'élan vital des germes dans la graine même […] il ne s'est pas laissé

---

[179] *Confederação dos Tamoios*, *op.cit.*,"Oitava Carta", p.215. Segundo o autor, a *Bíblia*, "grande epopeia do cristianismo", fornece um valioso e completo estudo sobre as mulheres no qual, se subentende, os escritores e poetas se podem inspirar. Ao tomar esta posição, Alencar segue as pisadas de Chateaubriand propostas em *Le Génie du Christianisme*.

[180] V. Lucia Impelluso, *La Natura e i suoi Simboli – Piante, Fiori e Animali*, collana *I Dizionari dell'Arte*, a cura di Stefano Zuffi, Milano, Mondadori Electa, 2003, p.334.

emprisonner par le végétal, il est monté jusqu'à la fleur", mantendo em si os "valeurs germantes"[181], revelando a imagem de Iracema como flor em época de polinização, contendo em si os gérmens de um futuro nascimento.

O recurso a imagens comparativas ou metafóricas relacionadas com o "mel" remetem à "abelha" e ao "colibri", imagem da jovem enamorada que, como o insecto e o pássaro, procura a flor onde se possa alimentar ("O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de cotão […]", p.81). A abelha é também símbolo de trabalho, diligência e de fidelidade à colmeia, ao grupo.

Também com o mundo animal, as comparações têm um sentido simbólico, partindo de um momento de superlativização das qualidades de Iracema, tendo como termo de comparação, por exemplo, a ema selvagem, ágil e veloz, para, seguidamente, fazer analogias com o comportamento das fêmeas, quer dos mamíferos, quer das aves: ela é como a "tímida perdiz", como a "selvagem cutia" ou como a "cerva solitária". O caminho vai da perdiz, cujo olhar segue sempre o companheiro[182], ao ninho do beija-flor ou à "juriti" que "ouve o terno arrulho do companheiro, bate as asas, e voa a aconchegar-se ao tépido ninho", símbolos da união, da construção da casa e da procriação, às fêmeas que perdem o companheiro ou são abandonadas: a "cerva solitária", a "garça viúva". Faz o narrador recurso à "andorinha" e ao "colibri", que borboleteia (sendo a borboleta também símbolo de ressurreição), nos momentos em que a esperança de Iracema renasce com o retorno de Martim, mas o final da jovem fica ditado pela "flor caída do maracá" e pela "garça viúva".

É interessante verificar que são raras as vezes que Iracema é comparada aos elementos ar/terra/água, preferindo o narrador o mundo animal, da terra e do ar, e vegetal. Revestem-se, por isso, de considerável importância as poucas comparações que são feitas no decorrer da obra.

Em termos do "ar", Iracema é comparada com a "brisa subtil" e a sua voz aos "murmúrios da aragem", o que pode ser ligado ao momento inicial da obra em que a recordação da jovem perdura ainda no nome trazido pela "lufada intermitente" que "traz da praia um eco vibrante", o nome de Iracema. A jovem índia permanece como

---

[181] *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, 7.ª reimpressão, Paris, Librairie José Corti, (1948) 1973, p.333.

[182] Segundo Lucia Impelluso, a perdiz pode ser também considerada um animal luxurioso, que cria nos machos um desejo incontrolável. (*Ibidem*, p.316) Aqui, no entanto, tendo em mente o uso do adjectivo "tímida", acentua-se o significado positivo do animal, ainda que não se exclua, em parte, uma conotação de tentação carnal em relação ao efeito que provoca em Martim.

brisa e eco na lenda e na vida de Martim até que a jandaia já não repita o seu nome: tanto a brisa como os murmúrios da aragem têm uma conotação de doçura e sensualidade que contribuem para reforçar a caracterização da personagem.

A água do mar aparece só uma vez, porque Iracema pertence, como se terá oportunidade de verificar, à terra, por oposição a Martim, que se encontra sob o signo do mar. Não espanta, por isso, que essa comparação seja feita com o "esto da vaga" que, quando encontra a terra, "se franja de espuma e soluça." Esta aproximação entre a água do mar e a infelicidade de Iracema pode ser considerada em relação directa com a sua futura tristeza nas praias do que virá a ser chamado Ceará e do sofrimento que lhe será imposto pelo eterno apelo do mar sentido por Martim.

É, todavia, de maior relevância a única comparação com a terra. Iracema é como a "seca várzea" que só "reverdece" com o renovar do amor: o caminho está traçado em relação ao fim de Iracema, próximo da terra, da secura e da morte. E é para a terra que apontam quer a "flor caída do manacá", quer a "garça viúva": as plantas e os animais chegam ao fim de um ciclo que tinha começado com a vida que florescia em torno das águas da lagoa de onde sai Iracema no início da história.

Tendo em consideração esta construção da descrição alencariana baseada nos elementos da natureza, há a considerar, como já foi referido, o modelo retórico de *O Cântico dos Cânticos*, com comparações, repetições temáticas e metáforas que constroem um retrato vivo do corpo da mulher – o cabelo cai como rebanhos de cabras monteses; as faces brilham como o interior das romãs –, da sua espontaneidade feminina e da celebração da sua beleza e amor.

Para além disso, o uso de imagens de analogia cujo termo de comparação são os vários e ricos elementos da natureza inscrevem o texto alencariano numa tradição literária, na qual tem papel preponderante a literatura de viagens e a literatura descritiva da terra achada ou colonizada, que regista a abundância e a diversidade brasileira de plantas, frutas e animais.

Precisamente o que Fernando Cristóvão designa por "exuberantes mostras da cornucópia das abundâncias, que no Brasil tem acentuado toque ufanístico de inspiração barroca"[183]. Alencar revela o mesmo "encantamento especial" pela terra brasílica que tinham demonstrado espontaneamente escritores como Pêro Magalhães

[183] "As frutas brasileiras e a sua significação oculta", *in: O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*, Coimbra, Almedina, 2003, p.238.

Gândavo, Fernão Cardim e Botelho de Oliveira que indicavam um caminho que iria levar da "constatação da diferença à construção da nova identidade", como afirma o teórico[184], podendo ver-se na "implícita e explícita comparação com a Europa […] um certo sentimento americanista que irá ser especialmente explorado pelo Romantismo."[185]

O século das Luzes vem retirar, como lembra o autor, com a evolução da literatura de viagens, na qual se assiste à substituição do "relato de 'singularidades' pelos novos relatos-relatórios científicos dos naturalistas, e com a nova metodologia científica de observação e pesquisa do mundo, o espaço "às formas poéticas e simbólicas de descrever a fauna e a flora"[186], mas o Romantismo vai, como se afirmou anteriormente, recuperar a poeticidade da natureza, levando os escritores a aproximar o seu discurso poético do elogio, implícito ou não, da diferença tropical, na sua fértil abundância, na sua qualidade superior e, acima de tudo, na sua orgulhosa diferença.

Todavia, a simbologia dos elementos naturais não serve somente como coadjuvante na caracterização das personagens, já que tem parte preponderante na construção do mito[187] na sua qualidade de ligação do homem com as forças naturais, neste caso relacionadas com a criação e origens de um povo.

A relação do leitor com o texto pode conduzir a um processo de transformação de heróis ficcionais em personagens épico-míticas a personagens como Iracema ou o índio Peri, que constituem igualmente símbolos poéticos. Símbolos poéticos que

---

[184] *Ibidem*, p.248.
[185] *Ibidem*, p.250.
[186] *Ibidem*, p.251. Escreve Fernando Cristóvão que, com Lineu, Darwin, Humboldt e Buffon, "[…] as flores já não escondiam ou insinuavam coisa nenhuma, porque passaram a designar-se algumas flores por *Erytrorium deus canis* e *Scilla Ligolia*, e alguns frutos por *Cocus mucifera* ou *Musa acuminata colla*…"(p.252)
[187] Ronaldo de Carvalho, no seu livro *Pequena História da Literatura Brasileira*, citada por Nelson Werneck Sodré, captou, ainda que por contraste com o que considera personagens sem "um laivo de exotismo" dos romances não-indianistas, o carácter e essencialidade mítica das personagens em contacto e em metonímia com os elementos naturais: "Perdidas, porém, nas selvas, entre o rumor das cachoeiras e dos córregos, à sombra das árvores silenciosas, ganham um aspecto de legenda, crescem de repente, tornam-se míticas, iguais às fôrças elementares de onde surgem como por milagre." (*Apud* Nelson Werneck Sodré, *A Ideologia do Colonialismo, op.cit.*, p.46.) Olívio Montenegro, também citado na mesma obra, parece não compreender a função de criação mítica da relação entre personagens e natureza e, igualmente, a concepção da personagem índia como fazendo parte de um mundo natural que molda o próprio homem, reduzindo esta relação a uma retórica estéril: "Ele procurou criar o homem não à sua própria semelhança mas à semelhança da sua paisagem, disforme como a natureza que êle inventa. Daí tipos como Iracema, Peri, Ubirajara darem mais a idéia de figuras de retórica do que de figuras de gente: são personagens puramente decorativas, que vão exaltar de um colorido mais veemente o quadro da Natureza." (*Apud* Nelson Werneck Sodré, *A Ideologia do Colonialismo, op.cit.*, p.48.)

coincidem com elementos míticos das primitivas religiões e culturas, com os elementos da natureza brasileira: a árvore, a água, os pássaros. O escritor usa imagens e símbolos que encontram eco no inconsciente do leitor, imagens e símbolos de tipo onírico e simbólico-mítico. A crítica deve decifrar esta trama simbólica, já que esta constitui os indícios de preferências afectivas do leitor[188]. E é aí e no que é comum e conhecido de todos, na previsibilidade e no óbvio, nos eventos e símbolos poético-históricos, que se encontra o material que se presta, mais do que qualquer outro, a ser lido de modo mitológico.

I é, nas palavras do autor, uma lenda inspirada pelas reminiscências das paisagens do seu Ceará natal, lenda que, transmitida no interior de um espaço de comunicação de memória, une, numa história de amor, a herdeira do povo que, no poema épico inacabado, anterior a I, *Os Filhos de Tupã*, no qual José de Alencar anuncia a temática da fusão das duas raças da qual nasce o povo brasileiro e faz a glorificação poética dessa comunhão da qual provém a mestiçagem, é chamado "raça valente", senhora dos "campos soberanos", e Martim, de sangue luso, apesar de o autor o dar como nascido já em terras americanas e de a personagem considerar Potengi a sua terra natal, descendente da pátria que, no mesmo poema, fora escolhida por Deus para ser o seu braço evangélico na terra, nação que "busca espaço onde respire,/ conquista o mundo antigo, inventa o novo."[189]

Os Filhos de Tupã denunciam a preocupação de Alencar com o estabelecimento das origens ("Onde estão estes povos primitivos/ Que é de nossos irmãos, teus primogénitos,/ De teus filhos selvagens, minha terra?/ […]/ Misturaram seu sangue ao sangue estranho."[190]) e, no seguimento das *Cartas da Confederação dos Tamoios*, revelam o seu programa de construção de uma épica nacional e de um mito aglutinador que una as forças mentais e físicas da nação.

---

[188] Cf.Demetrio Calderón, *ibidem*, p.683.

[189] "Teus filhos, pátria, o sangue têm dos lusos,/ Que dum revés da espada outro hemisfério/ Talharam do infinito. Cuja lança,/ Haste da cruz, gravou a lei de Cristo/ Onde a voz não chegou de seus apóstolos./ Povo exíguo, assinou-lhe Deus o berço/ Da cabeça da Europa, sobre o crânio;/ Donde os arcanos rasgue do futuro/ E do universo as raias descortine./ Estreito promontório, ninho d'águia/ Prestes a desferir os largos surtos;/ Essa nesga de terra, ainda sobrava/ Para conter-lhe o reino; mas não cabe/ O grande coração da raça ilustre,/ Que além, buscando espaço onde respire,/ Conquista o mundo, inventa o novo./ […]/ Antes que o mar, qual tigre saciado/ Que a presa repudia, nesta plaga/ Rejeitasse os intrépidos corsários;/ Dominava teus campos soberanos/ Uma raça valente, grande e forte." (*Obra Completa*, Vol.IV, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, pp.566-567.)

[190] *Ibidem*, p.567.

A origem da nacionalidade, a união de povos pela mistura de sangues estranhos, encontrará o seu expoente simbólico em I no nascimento do filho de Iracema e Martim e na união de Ceci e Peri em G. Anuncia *Os Filhos de Tupã*, para além da temática principal, motivos que serão recorrentes e complementares em I: os lusos como povo errante para quem a terra é estreita, permanentemente atraído pelo mar, o domínio da terra por esses marinheiros que, como a águia ou o tigre, predadores incansáveis, dominam e devoram a "raça valente, grande e forte"; os índios, senhores da terra, cujo sacrifício é necessário para o nascimento da nova raça.

O vaguear dos portugueses pelos mares leva-os a terras brasileiras onde se dá o encontro com os povos selvagens, filhos do contacto directo com a natureza e com a terra. O mar liga, assim, para sempre, Portugal e o Brasil, como une Iracema e Martim, criando um novo mundo pela destruição do antigo, inevitavelmente modificado pelo contacto com a civilização que, apesar do deslumbramento que sente face a uma paisagem exótica e grandiosa e um povo belo e livre, na sua ânsia de posse o sacrifica.

Iracema, representante da renúncia e abnegação índia, e também da sua morte, é a filha das serras, do sertão e da floresta. Ainda coberta pela água doce da lagoa, e, como lembra Bachelard, a água clara dos rios e lagoas reflectem a mulher na mais bela das imagens, jovem e nua, de uma nudez natural que pode conservar a inocência, reflexo que aos poucos se materializa porque "imagem" antes de ser um "ser", desejo antes de ser imagem[191], mulher projectada na natureza, mulher-paisagem que sai do lago[192], no seio da terra, a virgem índia vê pela primeira vez Martim que tem nas faces "o branco das areias que bordam o mar". O contraste que se estabelece entre os diferentes tipos de água – a água calma, estável, imóvel da lagoa e a água do mar, dinâmica, em perpétuo movimento – está em consonância com a mudança de cenário do primeiro para o segundo capítulo.

A abertura épico-lírica da obra faz-se pela invocação dos mares bravios sulcados por uma "afouta jangada" que veloz leva consigo Martim, Moacir, o filho de Iracema e do guerreiro português, e um cão. O ambiente marítimo domina a cena com o vento, as vagas, a praia da qual se afasta a embarcação, a vela enfunada em direcção à imensidão do oceano. Considerando, nesta descrição, segundo a terminologia usada

---

[191] *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, 9.ª reimpressão, Paris, Librairie José Corti, (1942) 1970, p.49.
[192] *Ibidem*, p.171.

por Philippe Hamon[193], o mar como "tema introdutório", comprova-se que este se desenvolve através de uma "nomenclatura", elementos articulatórios intimamente relacionados com o tema como o 'barco', as 'vagas', a 'vela', e "predicados", os adjectivos, a expansão metafórica ('bravios', 'aventureiro','afouta', 'veloce', 'brioso e altivo', 'airoso'), que orientam a leitura para uma particular área semântica na qual se conjuga o elemento marítimo com o masculino.

É, igualmente, na abertura de I, que se encontra o delinear da relação mar-terra: o mar permite o afastamento da terra, mas a terra brasileira não deixa o mar ("Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;", p.39). O uso do oxímoro "líquida esmeralda" materializa o que é líquido e liquidifica o que é sólido, fazendo do mar uma matéria que, líquida, tem a dureza da pedra esmeralda. Toda a entrada de I é feita de mar e terra, uma seguindo-se à outra numa orquestra de cores, sons e matérias.

MAR	TERRA
"Verdes mares bravios…"	"…de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;"
"Verdes mares, que brilhais como líquida…"	"…esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;"
"Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas."	
"Onde vai a afouta jangada,…" "…a grande vela?"	"…que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral…"
"Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora."	
"Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano:…"	"… uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem."
"…entre o marulho das vagas:…"	"A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa…" "…— Iracema!"
"O moço guerreiro, encostado ao mastro,…"	"…leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; […]."
[…] "Que deixara ele…"	"…na terra do exílio?"
	"Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a

[193] V. "Qu'est-ce qu'une description?", *op.cit.*, pp.465-485

	brisa rugitava nos palmares.”
“O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas e desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares; e a borrasca enverga…	“…como o condor, as foscas asas sobre o abismo.”
“Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco, por entre as vagas revoltas, e te poje…”	“…nalguma enseada amiga.”
[…] “Enquanto vogas assim à discrição do vento, airoso barco,…”	“…volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa.”

A abertura começa com os “verdes mares bravios” para fechar com o retorno às “brancas areias” onde a saudade “não parte da terra onde revoa”, num movimento de regresso perene à praia, limite da terra, ponto de encontro entre esta e as águas marítimas (“ali fez a terra para receber o mar”, p.75), ao espaço natal que é o espaço de Iracema e o do narrador da lenda. Um retorno que fecha o ciclo no final da obra com Martim de volta às “plagas”, sentado nas “doces areias”.

O contacto terra-mar, com a terra a prolongar-se mar dentro na brisa e nas lufadas de ar que trazem os sons da terra, como se o efeito sedutor das terras brasileiras tivessem prendido para sempre Martim, o homem do mar (diz Poti: “—Tu és grande como o mar e bom como o céu.”, p.83), desenrola-se de forma simbólico-mítica no texto de I, desenvolvendo a abertura do texto.

No segundo capítulo, no qual o narrador inicia a analepse que permitirá conhecer a história, apresenta-se um cenário diverso do início da obra, mas anunciado pelo retorno ao espaço da terra, espaço de ambiência feminina dominado pela serra, fauna, flora, cheiros e sabores da floresta. Do mar vem o guerreiro, perturbador da paz de Iracema, português aventureiro e conquistador, que descobre a terra virgem e viola o espaço da serra, da natureza tropical, ao qual pertence Iracema, que é Iracema. O ser que vem do mar, o homem, encontra a terra, princípio pacífico, o feminino, a permanência. Iracema vive “muito além daquela serra”, no coração da terra, na floresta, misteriosa e secreta, que guarda o segredo da fecundidade e da vida, como um ventre materno[194]. Martim traz consigo o “azul triste das águas profundas”, instáveis e incertas.

[194] Gilbert Durand afirma, precisamente, que a terra está profundamente ligada à imagem da mulher: “Imaginário da terra e, quem diz terra, diz feminilidade. Trata-se, para começar, de um imaginário puramente hipotético, em que a fecundidade agrícola, a fecundidade fluvial e a fecundidade florestal se conjugam com o ventre mineiro do Eldorado. […] No paternalismo isento de racismo da grande colonização que se seguiu à conquista, a mulher indígena e, depois, a escrava negra, foram o cadinho

— Escutou, Iracema, cantar a gaivota?

— Iracema escutou o grito de uma ave do mar que ela não conhece.

— É a atiati, a garça do mar, e tu és a virgem da serra, que nunca desceu às alvas praias onde arrebentam as ondas. (p.57)

Se da água do mar nasce a massa indiferenciada que dá origem à vida, é na terra que estão os germens da diferença, o húmus do qual o homem foi criado. Como salienta Bachelard, da união da água, que trabalha a terra, é emoliente e aglomerante, e da terra provém o barro[195]. Assim nasce Moacir, representante simbólico da nova raça: da horizontalidade do mar e da verticalidade das serras, do masculino e do feminino, que aponta ao céu, do eterno movimento das águas e da estabilidade e permanência da terra.

Momento fulcral no percurso da história, o encontro entre os dois mundos marca a submissão dos dois seres – submissão de Martim aos sentidos, despertados por Iracema apenas saída do banho, e submissão de Iracema a um sentimento amoroso que nasce, simbolizado pela renúncia às armas com as quais se tinha defendido do estrangeiro. A descrição e narração do encontro, realizados pelo recurso a índices do campo simbólico do *fatum*, alertam o leitor mais avisado para o desenvolvimento de uma história de amor que será marcada por fortes pulsões, mas também por uma fatalidade incontornável – o guerreiro, crê Iracema, de início, é "um mau espírito da floresta" e Martim é ferido na face pela flecha da índia.

A inevitabilidade da sedução entre a terra e o mar tem como reverso a incompatibilidade entre os dois elementos: um, símbolo da permanência e da firmeza, e, o outro, da dinâmica, do estado transitório, da incerteza, da dúvida, enfim, de uma errância afectiva e física.

O imbu, filho da serra, se nasce na várzea porque o vento ou as aves trouxeram a semente, vinga, achando boa terra e fresca sombra; talvez um dia cope a verde folhagem e enflore. Mas basta um sopro do mar, para tudo murchar. As folhas lastram o chão; as flores, leva-as a brisa. (p.86)

---

onde se amalgamou a raça do *homo novus brasilensis* – mulher plural, que cedo fez perder a cabeça aos homens portugueses." No Brasil, a natureza, como a mulher, é "terrena ou mesmo telúrica", "variada e cambiante", existindo um verdadeiro "imaginário do Feminino e do seu sucedâneo, a Natureza, igualmente polifórmica" (natureza feminizada), que se traduz nas "intenções profundas da história e da política do Brasil."(*Op.cit.*, pp.50-52)

[195] *Op.cit.*, p.142. "Cette rêverie qui naît du travail des pâtes se met aussi forcément d'accord avec une volonté de puissance spéciale, avec la joie mâle de *pénétrer* dans la substance, de *palper l'intérieur* des substances, de connaître l'intérieur des grains, de vaincre la terre intimement, comme l'eau vainc la terre, de retrouver une force élémentaire, de prendre part au combat des éléments, de participer à une force dissolvante sans recours." (*Ibidem*, p.146) V. também a propósito *La Terre et les Rêveries*, *op.cit.*, pp.74 -78.

O encontro é, também, entre o índio e o português, deslumbrado pela beleza índia desde o instante em que tocou pela primeira vez as praias do Brasil, como se pode comprovar pela *Carta* de Pêro Vaz de Caminha. O relacionamento entre os dois povos será pautado pela atracção do diferente, em seguida pela convivência e, finalmente, pela aniquilação do mais fraco para dar origem a uma situação nova, como acontece com Iracema e Martim.

Seria de esperar, como afirma Alfredo Bosi, que no imaginário pós-colonial a personagem do índio fosse construída como rebelde face ao invasor (o *americano* contra o europeu)[196]. No entanto, na ficção alencariana o que se constata é a comunhão das duas raças e, principalmente, o sacrifício e não resistência do índio, usado quer pelos franceses quer pelos portugueses numa política de domínio da terra[197].

Sentindo-se atraído por Iracema, logo desde o início Martim se sente dividido entre a saudade da pátria, da terra natal, também aqui designada, por efeito da sinédoque, "brancas areias" ("Esse mar beijava também as brancas areias de Potengi, seu berço natal, onde ele vira a luz americana. Arrojou-se nas ondas e pensou banhar seu corpo nas águas da pátria […].", p.73), da família e da "virgem dos castos amores", fruto de uma relação intelectualizada, e o amor ardente, do campo dos sentidos, pela jovem índia. A duplicidade de sentimentos, o viver da cisão afectiva típica do herói romântico, a oscilação, fá-lo desejar o que está longínquo, sentindo, no entanto, não poder viver sem o que tem perto de si numa clara errância afectiva.

Além disso, herdeiro dos valores portugueses, manifesta um carácter errante que vê no mar a possibilidade de novas aventuras e se vê prisioneiro da terra, demasiado pequena para as suas ambições, como se explicava em *Os Filhos de Tupã*. Por isso, reconhece o grito da gaivota, procura no céu indicações para chegar à orla marítima fugindo da floresta, sente o vento aracati que sopra do mar. Já consumada a relação com Iracema, o jovem português vê um barco e o seu espírito abandona-se

---

[196] Cf. *Dialéctica da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.179.

[197] A relação de Iracema e Martim simboliza precisamente o sacrifício de uma raça para dar lugar a outra mais forte: "—Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair […]."(p.88)

com tristeza ao encontro das possibilidades oferecidas pelas velas ao vento, esquecendo-se do amor que lhe devota, fiel e constante, a indígena.

> *Quando Iracema brincava pela praia, os olhos do guerreiro retiravam-se dela para se estenderem pela imensidade dos mares.*
>
> *Viram umas asas brancas, que adejavam pelos campos azuis.[…]*
>
> *Alto ia o sol; e o guerreiro na praia seguia com os olhos as asas brancas que fugiam. […] Não se moveu o guerreiro, senão quando a vela sumiu-se no horizonte.* (p.82)

Por isso, Martim parte sempre, e quando não está de partida, pensa no momento em que partirá, deixando à índia o papel da espera. Iracema fica na praia, pacientemente repetindo os gestos das mulheres que aguardam os maridos, os namorados, inevitavelmente atraídos pelo apelo do mar e da aventura[198], que é, também, em Martim, vontade de defesa da terra e de união de esforços com os seus compatriotas.

Iracema permanece confiante, apesar da tristeza e desespero que a consomem: "Se tu não vens, disse a virgem, Iracema morrerá contigo."(p.54) Na sua coragem e constância amorosa, a jovem índia renuncia a si própria aceitando trocar as serras pela praia. Perene nas suas qualidades, superioriza-se em relação a Martim pela fidelidade que lhe devota. Intui no comportamento do ser amado o anseio do mar, a saudade da pátria ("uma alma exilada da pátria"), mas quer "recolhê-lo em si como um asilo impenetrável" (p.49). O narrador descreve o crescendo da tristeza de Iracema, mas afirma sempre que *ainda* não se arrependeu, apesar de um sentimento de saudade das serras natais que começa a despertar nos olhos que procuram no horizonte a linha das montanhas:

> *Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas, e arrufava as penas com o prazer de vê-la.*
>
> *A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a*

---

[198] A propósito, afirma José Victor Adragão, em *Portugal e o Mar*: "Como não há-de sentir-se o homem um ser dividido entre a estabilidade entorpecente da terra firme e a ânsia dos grandes mares?… O homem português cedo se apercebeu dessa dualidade. De pé, à beira mar encarava as águas como um convite, como um desafio. Até as donzelas, ainda a nossa língua era uma criança, escolhiam o mar como confidente e junto dele atendiam o seu amigo. Ainda que as ondas as cercassem, elas permaneciam confiantes, atendendo o seu amigo." (*Portugal e o Mar/Viagens pelos Descobrimentos*, Lisboa, Círculo de Leitores, p.25.)

> *cabana de Araquém, e teve saudades; mas naquele instante, ainda não se arrependeu de os ter abandonado.* (p.85)

A caracterização de Iracema, realizada nestes termos positivos e através de um discurso poético com constantes alusões à natureza, num texto em forma de lenda, visa a idealização do índio e, consequentemente, das origens do Brasil. Um índio que se sacrifica e se abandona ao destino traçado doravante pelo invasor branco. Mas, a construção de Iracema por pouco não se fixa apenas no domínio do símbolo, correndo o risco de lhe faltar complexidade e desenvolvimento espiritual.

Por seu lado, a errância afectiva e física de Martim, que o afasta de Iracema e da terra brasileira, vai conduzi-lo num percurso de perda que atinge o clímax com a morte de Iracema (numa clara concordância de sentidos com os indícios que o texto já tinha dado, pois tinha explicado Martim que "—Os guerreiros do meu sangue trazem a morte consigo, filha dos tabajaras."(p.50); estes guerreiros são precisamente os predadores de *Os Filhos de Tupã*). Parte, mas inicia também um eterno retorno, com saudade de Iracema, com saudade da terra estrangeira que agora sente sua:

> *Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo, que o requeimou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas.* (p.95)

O lugar da permanência é o Brasil – o sangue luso permanece na nação e na raça que ajudou a criar, como já tinha sido anunciado no início do romance com o eco vibrante, brisa da terra, memória, que, por entre o marulho das vagas, pronuncia o nome de Iracema. Sedutora, a brisa, chama o filho do mar. A vaga é como uma pulsão instintiva, do domínio do inconsciente, que traz a lembrança do amor e o apelo da terra. Não tinha sido o desejo de Iracema que Martim fosse um ser terrestre, uma árvore? "A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlace."(p.46)

Mas, Martim, o português, pertence ao oceano, à gaivota, ao "azul triste das águas profundas", ao "eco das ondas quebrando nas praias"(p.56) que pensa ouvir da cava aberta pelo Pajé no chão da cabana, deixando para sempre na alma brasileira a saudade de ser lenho sulcando os mares – permanentemente em errância. É essa a herança que lega a Moacir: um sentimento de saudade à mistura com a ânsia de partir que fará dele, brasileiro, um ser errante – "O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?"(p.95) Da mãe,

herda a sensualidade, a gentileza apelativa dos sentidos ligada à natureza, e o sentimento de pertença representado pelas raízes das árvores da floresta virgem que o ligarão para sempre à selva-mãe.

Na realidade, se o romance começa no mar, mas num mar perto da orla marítima onde ainda se sentem os barulhos e ecos da terra, acaba na praia, completando um ciclo de aproximação à terra, que é, simbolicamente, a capitulação de Martim, do português, aos apelos sedutores da terra brasileira e representa, simultaneamente, o retorno do narrador ao espaço natal e a viagem do leitor ao momento gerador da sua identidade. Uma identidade ligada, assim, firmemente à praia e à terra (espaços natais e de transmissão). O fruto da relação de Iracema e Martim, ainda que sinta o apelo da distância e do que está "para além" do mar, é o ser terrestre que ouviu a história e a contou e o leitor que, radicado na terra brasileira, a ouve.

Como bem notou Fernando Cristóvão, que crê ser "possível identificar uma literatura pela prevalência […] [de] enfoques privilegiados" e "apoiar neles algumas teorias sobre a identidade cultural de um povo", o mar na literatura brasileira é muito diferente, na sua forma de tratamento, da que caracteriza o espaço literário português. Se na literatura portuguesa, para o autor, uma das características é "precisamente a de que o mar, a viagem e a descoberta são suas componentes essenciais, quer em formulação abstracta quer nas concretizações da aventura, da expansão, dos naufrágios, da emigração, da descoberta de novas terras. Componentes essenciais e quase obsessivas", já na literatura brasileira "o mar ocupa lugar secundário e auxiliar, quase ausente, ou de teor retórico."[199]

O autor apoia-se em teóricos como Latino Coelho, João de Castro Osório, Teófilo Braga, Fidelino Figueiredo e Jorge Dias e na "convergência das nossas tradições épica e lírica de Camões a Fernando Pessoa" para afirmar que "o mar está

---

[199] "O mar na Literatura Brasileira", *in: O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*, Coimbra, Almedina, 2003, pp.127-128. Gilbert Durand, num ensaio significativamente intitulado "Atlântico longínquo e telurismo próximo: imaginário lusitano e imaginário brasileiro", retoma as ideias de Fernando Cristóvão ao afirmar que é o "alhures" oceânico que enfoca e obceca o "aqui" português, sendo sempre para longe – "quer se trate do Oceano ou da alma" – que é dirigida a vocação portuguesa "do impossível". A odisseia da conquista, neste contexto, interessa mais do que as terras conquistadas, num "mundo que exalta, entre ventos e marés, as virtudes viris." O homem brasileiro, segundo o autor, é "sedentário" e "mestiço", como o bandeirante que penetra o continente e cedo se mistura com os indígenas e com as africanas. O novo imaginário do Brasil é o da terra gigantesca, o do aspecto titânico da terra, e não o "apelo do largo e das virtudes viris, impostas pela longa e dura navegação e o 'quem vem lá dos desembarques e dos recontros inesperados". (*Op.cit.*, pp.47-49)

no cerne da cultura portuguesa." Em comparação, é "menor e secundária a presença do mar na Literatura Brasileira, apesar de uma extensa costa marítima de mais de 7000 quilómetros. E é indicador relevante o facto de grandes escritores como Machado de Assis, Coelho Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros serem praticamente insensíveis a esta temática."[200]

A diferenciação entre a importância do mar para uma e outra cultura pode ter-se devido à conjuntura económica, social, política e cultural do Brasil colónia (os navegadores das primeiras viagens transformam-se ou dão lugar aos povoadores: "o sentido da viagem passa a ser outro: para o Brasil ia-se para ficar"; o rumo do Brasil, dos evangelizadores aos povoadores e aos bandeirantes, era agora o interior inexplorado e não o das conquistas por mar), no que o autor designa por "manifestações espontâneas de uma nova situação"[201] que se desinteressou por certos temas caros à literatura da metrópole.

Perdida a tradição ligada à inspiração épica do "afrontamento dos medos e monstros do oceano, do achamento de novas terras ou das batalhas navais", o mar das caravelas, como lhe chama o autor[202], a literatura brasileira recorre à temática do mar ou no romance de aventuras, de inspiração europeia, ou em "evocações do passado de carácter mágico"[203]. A forma mais comum de evocação do mar é, no entanto, como sublinha Fernando Cristóvão, " a de se fazerem convergir para os lugares de chegada e partida – os portos ou as praias –, as lendas, histórias de amor e vingança, as fainas da pesca ou da estiva […]", sendo no conjunto as "histórias praieiras […] mais simples, mais propensas ao lirismo."[204]

Em I assiste-se precisamente à transformação do navegador em povoador ("A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze ressoou nos vales onde rugia o maracá.", p.96), dos homens que tinham vindo, eram filhos dos que tinham vindo (na história, Martim pertence já a geração dos que tinham nascido no Brasil) ou estavam a chegar e concentravam os seus esforços na povoação, domínio e defesa da colónia. Por isso, o narrador nunca se aventura mar dentro em longas viagens distantes da terra. Fica com Iracema na praia à espera de Martim, optando pela

[200] *Ibidem*, pp.128-129.
[201] *Ibidem*, p.130.
[202] *Ibidem*, p.147.
[203] *Ibidem*, p.132.

expansão lírica em detrimento do épico ligado ao mar da tradição portuguesa. Porque I é um romance de raízes, de espaço natal em terras brasileiras, de permanência territorial, física, afectiva e emocional, incompatível com a ideia de um mar-pátria, vocação e destino que caracteriza a literatura portuguesa.

Se na construção do mito da identidade nacional terra e mar se encontram na relação simbólica e mítica de Iracema e Martim, outros elementos naturais usados simbolicamente aproximam I a uma narrativa de tipo mítico em que as personagens são metonimicamente forças naturais criadoras[205]. Gilbert Durand, a partir da ideia de que a coerência (isotopismo) concreta dos símbolos no interior de constelações de imagens revela um sistema dinâmico de "forças de coesão antagónicas" e que a genética dos símbolos corresponde a uma dialéctica dinâmica, propõe um sistema de formulações lógicas[206] que três diferentes estruturas isotopas das imagens sugerem. Dentro do quadro da classificação isotópica das imagens, o autor distingue três estruturas narrativas – esquizomorfas, ou heróicas; sintécticas, ou dramáticas; místicas, ou antifrásicas – que se dividem, tendo em conta o que designa por "regimes ou polaridades", em diurnas ("esquizomorfas") e nocturnas ("sintécticas" e "místicas").

Tendo em mente o que é proposto por Gilbert Durand, I encontrar-se-ia dentro do tipo referente à estrutura mística, pela estrutura ("repetição e perseverança" e "realismo sensorial"), pelos princípios de explicação e justificação lógicos (também em relação a estes princípios I se rege por princípios de analogia e similitude; além disso, está igualmente presente tanto uma representação homogeneizante – perseverança – quanto um esforço antifrásico, já que em I como em G a morte é negada, eufemizada em vida eterna, curso de vida que não pára: Iracema continua a viver em Moacir num mundo em que "tudo passa", em que as gerações se sucedem,

---

[204] *Ibidem*, p.136.

[205] O sentido mítico da natureza encontra-se intimamente ligado à própria tradição índia que procede à identificação de indivíduos e elementos da natureza com as forças primordiais, com os arquétipos (água, ar, fogo, terra). Esta identificação é visível não só em IR, como também em U. Os nomes e atributos dos noivos de Araci são disso prova, representando a água, o ar e a terra: "[…] Pirajá, o grande pescador, senhor dos peixes do rio, a quem obedece o manati e o golfinho. […] Uiraçu, que tomou este nome do valente guerreiro dos ares […]. […] Araribóia, a grande serpente das lagoas, Cauatá, o corredor das florestas, Cori, o altivo pinheiro […]."(p.78)

[206] Cf. *A Imaginação Simbólica*, trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Edições 70, (1964) 1995, pp.78-79. A propósito das formulações, acrescenta o autor que estas "mostram bem que o símbolo não se *reduz* a *uma* lógica delineada, mas, muito pelo contrário, que os esquemas dinâmicos que suportam as imagens isotopas promovem *três* grandes direcções lógicas, três grandes grupos constitutivos de lógicas bem distintas." (*Ibidem*, p.78)

Ceci e Peri somem-se no horizonte num não-tempo mítico) e pelos reflexos dominantes, do campo dos sentidos tácteis, olfactivos e gustativos, como é o caso das metáforas sinestésicas usadas (que aliam os sentidos táctil, olfactivo e visão), que Durand considera derivados da dominante "digestiva" com os seus adjuvantes "coenestésicos, térmicos".

Também os arquétipos "epítetos" caracterizadores das imagens místicas – "profundo, calmo, quente, íntimo, escondido" – e os arquétipos "substanctivos" – a criança (Moacir), o Animal mãe, a noite, a mãe, o centro, a mulher, o alimento – povoam o mundo de I. Ainda que o texto, pelo seu carácter de romance histórico, se aproxime, de igual forma, dentro do quadro proposto por Durand, ao esquema sintéctico ou dramático quando, em termos de estrutura, em determinados momentos da narrativa predomina uma historização (como, por exemplo, no final) e, como consequência, uma representação diacrónica que liga as acções pelo factor tempo inserindo-as, também, numa lógica de causalidade de que a dominante copulativa é prova:

> *Ele recebeu com o baptismo o nome do santo, cujo era o dia: e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz.*
>
> *A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá.* (p.96)

A historização obriga igualmente a um "avante, por vir" e um "atrás, passado" que afastam a narrativa do campo místico para o campo sintético. Todavia, os símbolos e sintemas colocam I neste último, fazendo uso o narrador de, entre outros, o ventre, a taça (de jurema), o berço, a barca e o mel.

Iracema e Martim representariam, tendo em conta o que tem vindo a ser exposto, um par parental simbólico, recorrendo à expressão de Claude-Gilbert Dubois, no interior de um mito das origens, ou, como propõe o mesmo autor, mito da fundação e de identidade nacional, que estaria na origem de um povo[207]. Necessária como suporte de uma ideologia, a construção de uma mitologia nacional, baseada

[207] "Mythologies des origines et identité nationale", *in: A Memória da Nação*, org. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia – Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 Outubro de 1987, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1991, p.33.

neste caso na metáfora do nascimento[208], apresentada no termo "origem" e integrada na palavra "nação" (que reenvia a *nasci, natus*), passa pela união das duas personagens que criam um duplo espaço habitável, segundo o teórico, sob forma concreta (o território) e simbólica (a cultura).

A pátria, como herança dos pais, é estabelecida pela genealogia, "communauté du sang et du corps, sous les deux espèces: la temporelle, qui renvoie au couple charnel original, la terre ou le territoire, symbolisée para la fille du roi, et le héros venu d'ailleurs, conquérant et glorieux, le législateur qui apporte son nom, sa puissance et sa gloire; et la spirituelle, le sang symbolique, qui fonde la *patria communis* ou communauté de traditions, la structuration culturelle de la *natio*."[209]

Está, desta forma, o leitor perante uma história ficcional tecida, como numa trama, com a história, em que predomina, seguindo a proposta de Barthes de três classes principais de unidades que se podem encontrar na análise da narrativa em geral, os "*indices* (informations renvoyant à un signifié, selon un processus proprement symbolique)"[210], direccionando, pela preponderância das unidades indiciatórias, a História para uma forma metafórica, "et avoisine le lyrique et le symbolique"[211].

O Imaginário individual/colectivo e a História

O *incipit* de I indicia o mítico-lendário, o lírico, com o uso da primeira pessoa ligado à função emotiva[212], fazendo uso da concepção de Jakobson do lírico, e o épico com a abertura grandiosa em *medias res*, a invocação dos mares bravios associado ao uso da terceira pessoa gramatical. A ideia do nascimento de um novo povo, a criação de personagens míticas e a temática sacrificial (é só através do sacrifício da personagem índia que será possível dar uma nova raça ao mundo), que pertence simultaneamente à ideologia judaico-cristã e à dos índios e que atesta a dimensão sacralizada do texto, estão contidos nestas primeiras linhas do romance em que a

[208] O autor considera três quadros metáforicos a serem considerados no mito das origens: o do nascimento, o da fundação e o da identidade. Os mitos de nascimento seriam "les délires de l'analogie, la construction emblématique de la nation et le règne de l'allégorie, la définition conceptuelle de la nation ou le regard sociologique." (*Ibidem*, p.33)
[209] *Ibidem*, p.38.
[210] "Recherches sur le discours de l'Histoire", *in op.cit.*, Tome II, p.451.
[211] "Le discours de l'histoire", *in op.cit.*, Tome II, p.424.
[212] V. "La Linguística y la poética", *in: Estilo del Lenguaje*, Madrid, Cátedra, (1958), 1974.

penetração do lendário e da recordação individual do autor, que o transporta a um movimento de representações mentais, coexistem no épico, no lírico e no histórico.

Na abertura de I, de conteúdo lírico próprio da epopeia e dos poemas heróicos, é, igualmente, visível uma preocupação com a formalidade lírica própria de *O Cântico dos Cânticos*, com o recurso à anáfora e a um ritmo de versos curtos, cuja ressurreição é representada pela valorização do lirismo da poesia de Walt Withman, lirismo que Rimbaud irá, mais tarde, privilegiar.

Se em G o início se faz através de uma descrição cenográfica típica do romance histórico, ainda que a abertura com a descrição da paisagem não vise uma evocação do real de tipo "realístico" neutro, mas colocando-se o *décor* no signo que a semiologia designa por "valor"[213], sendo a paisagem formada pelo Paquequer e pelas suas margens objecto de uma apreciação afectiva marcada pela subjectividade e emotividade do narrador, I apresenta uma mistura de géneros que faz do discurso[214], como explica Dominique Combe, uma palavra sacralizada, magia do Verbo criador.

No *incipit* fica também explícito que a história que se vai contar é uma narração de tipo tradicional, antiga, das origens, que terá, por isso, como consequência, heróis-personagens que servem como tipo fundamental na visão do mundo do povo brasileiro, explicando aspectos, valores e delineando a sua psicologia, costumes e ideias. O lugar de transmissão, as "lindas várzeas onde nasci", o cenário, "verdes mares bravios da minha terra natal", apontam para um espaço natal do "eu", de princípio, de procedência – a história que se conta é passagem de testemunho e explicação/identificação do ser (entendido na sua dupla valência individual e colectiva)[215].

---

[213] Em G, o Paquequer mantém uma clara relação de tipo simbólico e expressivo com o índio Peri, selvagem e altivo, "livre ainda, como o filho indómito desta pátria da liberdade", adormece "numa linda bacia [...] como em um leito de noiva". Será Cecília que o espera? O *explicit* retoma as águas de um rio que transbordam e inundam as margens criando um mundo novo onde Peri não é mais visto como servo, peça principal de uma nova ordem que se institui com a destruição do antigo.

[214] Como se salientou anteriormente, o hibridismo dos géneros foi, no século XIX, defendido por Victor Hugo, E.Lessing ou F.Schiller, que considerava que a poesia de maior alcance estético era a que incorporava uma síntese épico-trágica. Para a dissolução dos géneros naturais tinha contribuído também o romance, reconhecido como de maior capacidade globalizadora, concebendo F. Schlegel o romance como o género dos géneros, porque nele caberia o mito, a narração, o romântico, o irónico. (v. Antonio García Berrio e Javier Huerta Calvo, *op.cit.*, pp. 120-121)

[215] Escreve Bachelard que as "grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares." (*A Poética do Espaço*, *op.cit.*, p.40) O mesmo é válido para o passado colectivo.

O carácter indefinido da origem do que se conta, "Uma história que me contaram", aproxima a história da lenda e do mito: os mitos, como sublinha Claude Lévi-Strauss, não possuem um autor determinado, são, qualquer que tenha sido a sua real origem, incarnados numa tradição, não tendo existência fora dela ("Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle."[216]) A elaboração/reelaboração consciente e inconsciente do contador que procura na memória o que ouviu, o que ficou impresso, percorrendo uma estrada pessoal em direcção ao seu próprio passado, ao seu passado histórico individual, é também criação e re-criação da história colectiva que transmite como um verdadeiro aedo, garantindo a preservação das tradições históricas que mantêm viva e coesa a comunidade, o grupo[217].

O narrador de I, de facto, assume uma posição em que cruza a própria existência com os factos históricos que conta, dependentes da sua posição de testemunha que "ouviu" e agora "lembra" – memória, esquecimento e reticências numa história que é feita das representações mentais de um indivíduo, mas também de uma sociedade e de uma época.

O facto de o *incipit* ser dominado pelo presente, um tempo do mundo comentado, fazendo uso da terminologia de Weinrich, que tem como efeito a criação da ideia de uma paisagem que pré-existe, quase não modificada pela passagem do tempo, transcendente a qualquer acção, é precisamente explicado por esta invocação pessoal do passado que o torna presente e vivo, confundindo-se quase os tempos na voz do narrador, como se este estivesse a presencear o que de facto já tinha acontecido ou já tinha sido contado: "Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba" (presente do narrador); "Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas." (presente do narrador; passado da história). O aedo reveste-se, assim, da função de trazer e de fazer do passado um "hoje", revivendo emoções

---

[216] Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit, op.cit.*, p.26.

[217] Jan Assman considera, justamente, essencial que a recordação do passado seja uma recordação actualizada, já que esta só encontra plena realização quando as tradições são interpretadas e reinterpretadas, estabelecendo-se uma dialéctica entre a repetição, o estabelecido, e a actualização, a exegese, a liberdade (cf. *op.cit.*, p.XIII). O escritor, porque conta e reinventa a História comum da origem do seu povo, num trabalho de memória e de restauro, que recorre, inevitavelmente, a uma actividade de criação e invenção pessoal – que Malrieu considera precisamente como a parte de criação

individuais, envolvido que está o "eu" no que descreve e observa, e colectivas, que se repetirá eternamente na voz dos que transmitirão a história.

O passado do pretérito perfeito e do imperfeito ("contaram", "passeava", "rugitava"), tempos do mundo narrado, referem-se quase exclusivamente ao sujeito-narrador no seu percurso de memória individual, à sua história pessoal, esta sim delimitada por passado e presente.

Significativamente, o primeiro capítulo fecha com o presente ("Enquanto vogas assim à discrição do vento, airoso barco, volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa.") que encontra eco na saudade que "não parte da terra onde revoa", num movimento de eterno retorno, de círculos que se desenham num tempo necessariamente cíclico, circular, onde o presente encontra o passado e o passado o presente e onde se faz retorno igualmente aos mesmos espaços – o autor volta às praias onde nasceu; Martim volta à praia de onde partiu.

Espaços que são lugares de permanência do passado no presente e de passagem do presente para o passado, por invocação, evocação ou lembrança. Assim se explica o início do segundo capítulo que do presente do autor e do leitor mergulha no passado da narração: "Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema."

O *incipit* de G, em termos de sucessão de tempos, é semelhante à abertura de I. Dominada pelo presente, a descrição do Paquequer dá lugar ao passado quando o narrador cria a fractura de tempos com "outrora", diminuindo igualmente a presença e investimento emocional do "eu" narrador na história que conta. Todavia, de forma diversa de I, G não confunde tempos, nem coloca o narrador a assistir directamente ao passado, aproximando-se à forma scottiana do *incipit*.

O *explicit* das duas obras é dominado pelos tempos do mundo contado, apesar de I fechar com o retorno ao presente da primeira pessoa do narrador que recupera uma das lições dos *Salmos*: "Tudo passa sobre a terra."

A questão fundamental que os dois *explicit* colocam é, principalmente, a do desenrolar temporal[218]. I, antes de recuperar no final da obra a história de Martim,

---

individual, com as suas emoções e invenções, indispensável para consolidar, alimentar e recriar incessantemente o mito (cf. *op.cit.*,pp.13-14)

[218] Salienta Claudie Bernard que no romance histórico a filosofia não teorizada História e do desenrolar temporal às vezes é mais fraca que a história ficcional, outras vezes é um elemento essencial da sua

elenca acontecimentos do campo da História ligados aos povoamento e evangelização do Brasil, ligando de forma sólida a história dos amores à História cronológica da nova terra. O tempo é o da visão oitocentista, hegeliana, de um desenrolar contínuo, simbolizado nas águas que correm inexoravelmente como fluxo ou corrente, em I, as águas do mar, em G, o Paquequer do início da obra e as águas transbordantes da inundação do final, deixando nos seus sulcos, nas cascatas, nos despenhadeiros, a marca impressa do tempo[219]. As mudanças causadas na natureza pela própria natureza, como no caso de G, são, no entanto, como em Chateaubriand, agradáveis, porque penetram no fluxo do tempo, ao contrário das criadas pelo homem que podem sacrificar na sua marcha histórica não só a natureza, mas, também, o outro homem.

Como no *Eclesiastes*, concebido como uma sequência de pensamentos e respostas a partir da questão sobre o que se ganha com o trabalho, com o viver diário, o tempo é concebido. Cada indivíduo encontra-se dentro de uma corrente de tempo e destino que não pode ser controlada.

Prazer, riquezas, trabalho acabam na morte, num tempo que roda infinitamente e que se impõe, tal como o cosmos, à humanidade. Como se pode depreender do Salmo 101(102), e na interpretação de Santo Agostinho, cada hora, cada mês, cada ano e cada geração passa e sucede-se[220]. Neste pensamento enquadra-se "Tudo passa sobre a terra.", entendido num sentido pessoal (como reflexão individual do autor) e

---

empresa. Para certos autores importa mais lançar uma mensagem sobre a totalidade do desenrolar temporal do que retratar uma fatia do passado. *Op.cit.*, p.91.

[219] Jacques Le Goff sublinha precisamente o facto de que o Romantismo vê como uma das mais importantes marcas da passagem do tempo, a par das ruínas, o efeito produzido pela passagem das águas com a consequente criação de sulcos, rugas das anfractuosidades, cascatas e precipícios. Também a montanha, marcada pelo tempo na sua forma desordenada e informe, velha e verdadeira, como a descrevia Thomas Burnett no fim do século XVII, é um emblema do tempo. ("Ruína/Restauro", *in op.cit.*, p.111)

Santo Agostinho, nos seus comentários aos *Salmos*, tinha já escrito "O próprio curso habitual da natureza, por onde corre o tempo veloz, dá testemunho do Criador." (*Saltério Litúrgico*, 3ªed., introd., trad. dos comentários patrísticos e orações José de Leão Cordeiro, Coimbra, Secretariado Nacional de Liturgia – G. C., Gráfica de Coimbra, 1999, p.740) Também em G, a corrente da água leva tudo consigo, como no conto de Peri ("A água veio, subiu e cresceu; o sol mergulhou e surgiu uma, duas e três vezes. A terra desapareceu; a árvore desapareceu; a montanha desapareceu.", p.315), "cavando a terra". Quando as águas baixarem, a paisagem será outra, outra também a "floresta secular"(p.313), marcadas pela inexorável força do tempo.

[220] "De geração em geração,/ duram os vosso anos./ No princípio criastes a terra,/ o céu é obra das vossas mãos.// Eles hão-se passar, mas Vós permaneceis;/ tal como um vestido, eles se vão gastando,/ como um vestido os mudais e eles desaparecem./ Vós, porém, sois sempre o mesmo/ e os vossos anos não têm fim." (Salmo 101,III) Segundo o comentário de Santo Agostinho, "Todos os dias do tempo vêm para deixarem de ser. Cada hora, cada mês, cada ano, tudo passa. Antes de vir, será; quando tiver chegado, deixará de ser. […] Uma geração passa, outra lhe sucede. E estas gerações humanas sobre a terra, são como as folhas nas árvores. A terra leva sobre si os homens, como uma árvore. Mas olha para debaixo da árvore: caminhas sobre um tapete de folhas secas." (*Op.cit.*, pp.757-758.)

histórico (o povo índio vai dando lugar a um outro povo, o Brasil de ontem dá lugar ao Brasil de hoje), e a cena final de G, com a palmeira a sumir-se no horizonte, também ele redondo, circular[221]. Na fuga de Peri e Ceci em direcção ao horizonte nada permanece, tudo se transforma, como na vida dos homens[222]. E é nesse fluxo que reside também a esperança do (re)nascimento, físico e simbólico, do homem ou de um povo, como é o caso do dilúvio.

A precariedade e finitude do homem em relação à eternidade da natureza, tanto em I como em G, representa também, como escreve Jacques Le Goff, a fluidez do estável e a estabilidade do fluido (como escreve o narrador em G, referindo-se precisamente a esta relação do homem com a natureza, expressa na luta de Peri com a palmeira que teimava em "voltar ao lugar que a natureza lhe havia marcado": "Luta terrível, espantosa, louca, esvairada: luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade.", p.316), demonstrando que o tempo e a natureza têm o domínio sobre a temporalidade e a cultura, ainda que em G a força do homem contrarie a "imobilidade" da natureza, mas este é o sucessor de Tamandaré, o escolhido para povoar a terra. No entanto, a marca humana do homem na natureza, abre o caminho para uma dimensão histórica da própria natureza, graças à imaginação que vê nos seus elementos signos e símbolos de acontecimentos passados, investindo-os de valores particulares, como acrescenta Le Goff[223].

Este tempo pode também ligar-se a um outro tempo, o não-tempo do mito ("sumiu-se no horizonte"), projectando-se no tempo do eterno e não do histórico. Se todo o espaço tem uma história, como se afirmou anteriormente, sumir-se no horizonte é desaparecer num espaço sem história, entrar na circularidade de um espaço e tempo eternos, sem coordenadas espácio-temporais. Assim acontece com o casal que sobreviverá e povoará o mundo, cuja existência física e paradeiro nem

---

[221] Atente-se igualmente no *explicit* de MP: "[…] a flor de sua felicidade tinha uma nódoa que só o tempo devia apagar." Também aqui o romance acaba com uma referência ao tempo como fluxo que tudo leva consigo, até as mágoas, em perpétuo renovar dos ciclos.

[222] Santo Agostinho ao comentar o conteúdo do Salmo 109, mais exactamente o verso "A caminho beberá da torrente", escreve: "Vamos ver quem bebe da torrente no caminho. E em primeiro lugar, que significa esta torrente? É a imagem da vida humana que corre. Assim como a torrente se forma das águas e da chuva abundante, e inunda, faz barulho, corre e correndo desliza até completar o seu curso, assim acontece com esta torrente de tudo o que é mortal. O homem nasce, vive e morre. Quando uns morrem, nascem outros, e ao desaparecerem estes surgem outros ainda: seguem-nos, aparecem, vão-se embora, ninguém permanece."(*Op.cit.*, p.47)

[223] *Op.cit.*, p.129.

sequer são conhecidos do irmão de Ceci em MP, que a crê morta, deixando o casal a viver no mundo do mito.

Desta forma, no caso destas obras, há que encontrar uma categoria diferente das propostas por Harry Shaw – a aliança entre o Imaginário e histórico – que nasce da necessidade de um povo se encontrar e afirmar. O Imaginário corresponde à totalidade das representações que pertencem a uma determinada sociedade e possui uma realidade no plano cultural e psicológico, reflectindo-se nas obras artísticas e literárias que, por seu lado, contribuem para alimentá-lo. O imaginário de um povo, a figuração que nasce do encontro entre consciente e inconsciente que exprime desejos e necessidades latentes, medos, sonhos, pulsões profundas transpostas em forma simbólica (às vezes fantástica, às vezes mítica) transfigura a história.

Em José de Alencar, a novelística histórica de teor indianista, porque ligada ao objectivo de criação de um romance nacional, cria uma mitologia pátria, transportando paisagens, figuras, acções e heróis para uma esfera intemporal e mítica que se grava na memória colectiva, no consciente e inconsciente, da mesma forma que dá da História a ideia de um fluxo contínuo que sacrifica uns para criar outros, num suceder-se de acontecimentos ditados pelo passar incansável do tempo que cancela traços, mas também que retorna e revive o ponto de partida, num movimento de reencontro com o espaço natal e suas tradições.

Se a História é transfigurada pela memória, pelo mito e pela lenda e serve propósitos de criação épico-mítica, não se pode, no entanto, deixar de ter em mente que Alencar também projecta no presente G e I, concebendo-os e dirigindo-os para o leitor contemporâneo, consolidando valores nacionais e culturais comuns, criando esses mesmos valores, agregando os leitores no que é “nosso”.

III Parte – Autenticidade do romance histórico alencariano

III.1 O romance histórico de matéria americana de Alencar e o romance europeu de temática tropical

> *Todos sabem que no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas.'Atala' e os 'Natchez', que encerravam-na, impressionaram o Sr. J. de Alencar, quando já eram apenas monumentos em ruínas […]. A impressão foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René. Por outro lado Cooper deu ao Sr. J. de Alencar o cenário do romance […].*[1]

As palavras de Joaquim Nabuco encerram um dos mais constantes, mas não menos injusto e pouco fundamentado, juízo crítico-literário sobre a obra indianista de José de Alencar, o de ser mera imitação da obra do autor de *Atala*. De facto, são poucos os teóricos ou críticos que não filiam G e I na influência e tradição do escritor francês, recusando, não raras vezes, dessa forma, originalidade a Alencar.

Se é um facto que o escritor não foi insensível à estética de Chateaubriand, assimilando-a para, como escreve Heron de Alencar, "fundamentar a sua concepção do romance poemático, da forma lírica, do tom melódico, da preocupação ornamental, da poesia como pintura", desenvolvida em *A Confederação dos Tamoios* no sentido de se ajustar "à intenção de celebrar epicamente os feitos dos indígenas"[2], também é verdade que entre *Atala* e I "as diferenças são também significativas: elas estabelecem um espaço que é o de uma voz pessoal que impõe a sua particularidade no interior dos modelos que adopta. Convém, […], frisar que cada narrativa foi encenada, desenvolvida, pintada de maneira bastante diferente, não havendo uma relação puramente textual. […] para além da influência de Chateaubriand, Alencar não se limita a adoptar as circunstâncias nacionais de então. É que *Iracema*, romance indígena, traz nele as marcas da originalidade de Alencar", como salienta Thierry Proença dos Santos[3] à questão que o próprio se coloca: "*Iracema*, filha de *Atala*?".

---

[1] Joaquim Nabuco, *A Polêmica Alencar-Nabuco*, *op.cit.*, "Aos Domingos II", p.84.
[2] *Op.cit.*, p.256.
[3] *'Atala' Traduzida – Estudo das Primeiras Versões Portuguesas*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 1999, p.100.

A resposta de Alencar ao jovem crítico Nabuco, fundamenta-se em dois pontos fulcrais, em primeiro lugar, frisa-se que não é com o romance do escritor francês que a "poesia nova saída das florestas americanas" se tinha fundado, dado que esta tinha sido já tentada por Ercilla, com *Araucânia*, escrita entre 1569 e 1590, Marmontel, autor de *Incas*, e no Brasil, por Santa Rita Durão e Basílio da Gama, todos do século XVIII, radicando, assim, a própria obra numa tradição americana, e, em segundo, salienta na crítica de Nabuco a inexistência de exemplos da imitação directa de que é acusado: "Não apontou o crítico a cena, o caráter, a descrição por mim imitada de Cooper ou de Chateaubriand; nem é capaz de fazê-lo. Afirmar a êsmo, nada custa […]."[4]

Defensor da sua originalidade, Alencar, em *Como e Porque Sou Romancista*, não recusa a "impressão profunda" que Cooper lhe provocou, especialmente como "poeta do mar", ou, em relação "à poesia americana", o modelo de Chateaubriand, mas ressalva que o único "mestre" que teve foi "a explendida natureza que me envolve, e particularmente a magnificencia dos desertos que eu perlustrei […] portico majestoso por onde minh'alma penetrou no passado de sua patria. […] livro secular e immenso"[5], verdadeira força inspiradora das páginas de G e I. Para além disso, considerava inevitável o aparecimento e desenvolvimento de uma literatura de matéria americana no Brasil, independentemente da influência do autor francês, baseando-se na ideia de que qualquer aproximação à história do país exigiria o retrato do "período de conquista, em que a raça invasora destróe a raça indigena."[6]

Inscreve, desta forma, o romance indianista não só numa tradição já anunciada e inaugurada nos séculos anteriores, mas também nas exigências colocadas pela temática do romance histórico e pela aproximação às características da terra, cuja

---

[4] "Às Quintas III", pp.93-95. Em relação às acusações de ter imitado Cooper, responderia Alencar em *Como e Porque Sou Romancista*: "O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaesquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destróe a raça indígena. Essa lucta apresenta um caracter analogo, pela semelhança dos aborigenes. Só no Perú e Mexico differe. Assim o romancista brasileiro que buscar o assumpto do seu drama nesse periodo da invasão, não se pode escapar ao ponto de contacto com o escriptor americano. Mas essa approximação vem da historia, é fatal, e não resulta de uma imitação. Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de apparecer no Brasil á seu tempo." Para além disso, não se poderia falar de Cooper, na opinião de Alencar, sem considerar a contribuição que Walter Scott tinha dado ao romancista americano ao fornecer-lhe o modelo da descrição das paisagens e o princípio da cor local. (*Op.cit.*, pp.40-41.)

[5] *Op.cit.*, p.39.

[6] *Ibidem*, p.40.

natureza majestosa, fruto de uma visão ufanista, exigiria um tratamento estético-literário único, diverso dos romances americanos de Cooper ou Chateaubriand.

Outra das questões fundamentais que preocupava o Alencar de *Como e Porque Sou Romancista*, e, de facto, tinha tido sempre a sua atenção, era a relação com os autores portugueses, principalmente com aqueles que, directa ou indirectamente, pareciam ou, na realidade, pretendiam guiar os autores brasileiros na via da originalidade, especialmente no que se referia ao romance de matéria americana. Foi já referido o ressentimento do autor face à recepção brasileira da obra de Mendes Leal, *Calabar*, como "primeira lição do romance nacional dada aos escriptores brasileiros", como se afirmava no *Correio Mercantil*, ignorando os seus romances, e a sua perplexidade perante a introdução do escritor português: extasiado pelos tesouros da poesia brasileira "que ele suppunha completamente desconhecidos para nós. 'E tudo isto offerecido ao romancista, virgem, intacto, para escrever, para animar, para reviver.'"

A tentativa de "criar no Brasil para o Brasil um genero de litteratura para que elle parece tão affeito" que Mendes Leal declara estar a realizar com *Calabar* recebe de Alencar o seguinte comentário: "Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha no *Guarany* um exemplar, não arreiado dos primores do *Calabar*, porem incontestavelmente mais brasileiro."[7]

A brasileiridade, o carácter genuíno da originalidade do romance americano, é defendida por Alencar na afirmação da incontestável diferença e distância, afectiva e cultural, entre "Lisboa" e o "nós", reivindicando não só a paternidade do romance nacional de teor americano, mas também o seu carácter "mais brasileiro", mais autêntico, que é fruto da congregação do "nós" e lugar de confluência da sua identificação.

Neste capítulo, importa, assim, precisamente, considerar esta questão do ponto de vista da existência ou não de uma originalidade, de uma diferença, esbatimento de matizes ou diversidade em relação a *Atala* e, não de todo menos importante, comparar I às propostas de romance de teor tropical realizadas por romancistas portugueses. Destes, dá-se preferência a Pinheiro Chagas, autor de *A Virgem de Guaraciaba* (1866), e Almeida Garrett, com o romance inacabado *Helena* (1853), editado

[7] *Ibidem*, p.42.

postumamente em 1871, que Alencar provavelmente nunca leu, ou, pelo menos não teria lido antes de escrever G, autores que de uma forma ou de outra estão próximos da afirmação da literatura nacional brasileira, tendo ambos apresentado as suas ideias sobre a sua formação, autonomização e autenticidade. São igualmente relevantes as duas obras pela proximidade com os romances alencarianos, o de Garrett anterior a G e I e o de Pinheiro Chagas imediatamente posterior a I.

Serão, com esse objectivo, focalizadas as questões da construção do herói e da heroína, com a consequente reflexão sobre a concepção e o retrato do índio, a descrição da paisagem e o papel da natureza a identificação de linhas temáticas que estruturam o conteúdo e, finalmente, como a História estrutura os vários romances.

Heróis e Heroínas

O herói do romance histórico na sua forma clássica é o típico herói romântico, caracterizado pela melancolia e pela cisão da alma, perturbado por uma sociedade na qual se sente desinserido, obrigado a enfrentar circunstâncias adversas e um destino, por vezes, fatal. Este herói, cujo protagonismo, num contexto posterior ao da prosopopeia heróica da épica e da tragédia, se encontra de certa forma limitado, pode dever as suas características ao momento histórico que vive, um período de crise, de adaptação a novas situações, enquanto o mundo em que até ali vivera se desmorona diante de si. Todavia, como afirma Maria de Fátima Marinho a propósito dos heróis de Alexandre Herculano, o herói pode ser vítima de uma fatalidade esmagadora que a personagem sinta exista independentemente do momento histórico[8]. Segundo a mesma autora, pode o herói apresentar um carácter moderado, não se deixando mover por paixões arrebatadoras que fazem perder o discernimento, como é o caso do herói scottiano, ou, pelo contrário, ter um carácter apaixonado, exagerado, envolvendo-se em situações românticas de tal forma absorventes a ponto de perder a razão, como acontece com a personagem Eurico, do autor de *Eurico, o Presbítero*[9].

---

[8] Cf. Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, p.117. A autora afirma que os heróis de Alexandre Herculano diferem dos heróis de Walter Scott precisamente por este traço – enquanto os heróis scottianos retiram a sua própria essência do momento histórico, o sentimento de fatalidade dos heróis de Herculano existe fora da esfera histórico-social.

[9] V. Maria de Fátima Marinho, *ibidem*, pp.103-104.

Como acontece no romance histórico, na medida em que este propõe uma particular relação do homem com a realidade histórica que o rodeia, condiciona e é, por sua vez, condicionada pelas suas acções individuais, um dos traços mais importantes da personagem do romance oitocentista é a forma como se relaciona com a realidade e a sociedade. Como afirma Salvatore Battaglia, o homem é restituído neste século à própria responsabilidade pessoal, torna-se consciente de que a realidade e a sociedade fogem ao seu controlo, "smentivano la sua volontà, procedevano per proprio conto, arrivavano perfino ad ignorarlo. Negli sviluppi della letteratura […] il personaggio impara a conoscere quest'alternativa, che ora lo pone al centro degli eventi e ora lo respinge ai margini. Quella realtà ch'egli una volta ha cercato di possedere o dirigire, poco per volta lo costringe a subirla."[10]

Os escritores rendem-se aos efeitos que a sociedade, os costumes e a própria natureza envolvente causam na personagem, moldando-a e dando-lhe relevo, fazendo dela parte do ambiente moral, social, político e histórico que o romancista retrata. As personagens fazem, assim, uma viagem de heróis épicos a personagens de um romance em que são concebidos como espelho de uma determinada relação com o mundo e a vida, não raras vezes, como representação de toda a civilização humana, como em Balzac ou Manzoni, e, no romance histórico, com o desenrolar da História.

A tendência é, assim, já no período romântico, de construir a personagem como convergência de factores históricos, ambientais, sociais e familiares, em estreita relação com a realidade circundante, convivendo, todavia, esta orientação com a liberdade de um comportamento pessoal ditado pela natureza individual da personagem, a par de uma via de repetição de meros estereótipos literários que desenham personagens cópias de modelos pré-definidos.

A protagonista, na generalidade dos casos, serve de exemplo a esta última opção, sendo retratada de forma idealizada – é bela, delicada, doce e bondosa, de preferência loira, branca, de olhos claros e aspecto angélico. Como todas as heroínas românticas, tem habitualmente um papel passivo e um destino ligado às personagens masculinas, representantes da autoridade e sujeitos da acção: o pai, o avô, o confessor, o marido, o homem pelo qual está apaixonada. As mulheres românticas vêem o seu amor contrariado, são raptadas, obrigadas a entrar em conventos e morrem de amor.

[10] *Op.cit.*, p.297.

Há, no entanto, heroínas de excepção que contrariam a passividade a que as vota uma sociedade essencialmente masculina. De facto, no romance histórico alencariano de teor indianista, tanto Iracema como Cecília detêm um papel activo, transformador das situações, decisivo no decorrer das acções. É Iracema que escolhe seguir Martim, apesar de ter consciência de que a sua atitude comporta uma traição ao seu povo e é também ela que decide enfrentar sozinha a espera pelo pai do seu filho. O enredo romântico e a história de I existe porque Iracema age como motor da acção, sendo ela a decidir prosseguir nos momentos em que a história, se dependente das escolhas de Martim, terminaria. De igual forma, também Ceci abandona um papel passivo, de filha, irmã, protegida pelos homens da casa, para decidir o seu próprio futuro, recusando obedecer à última vontade do pai para optar pelo deserto.

Uma mais mitificada do que a outra, ambas idealizadas na sua constância, bondade, espírito de sacrifício, fogem do estereótipo da donzela que vê os homens serem os protagonistas e cujo futuro depende inteiramente das decisões destes. Mas, também a elas, é o amor que as comanda e que está na base das suas escolhas.

É precisamente da heroína que vivem os títulos dos textos de temática tropical de Chateaubriand, Garrett e Pinheiro Chagas (*Atala*, *Helena*, *A Virgem de Guaraciaba*) e um dos romances indianistas de Alencar (*Iracema*), predominando a função emotiva do título, centrado na primeira pessoa[11]. Como já foi anteriormente referido, tanto G como U apresentam títulos com marcas masculinas, provavelmente no propósito de atrair para a leitura um público bem mais vasto que o feminino, prometendo outras histórias e perspectivas para lá do repetido romance de trama amorosa com donzelas protagonistas. Para além disso, I, como *Atala*, revelam marcas de raça, de proveniência étnica que ajudam o leitor a caracterizar o texto e a construir um determinado horizonte de expectativas. O título do livro de Pinheiro Chagas situa referencialmente o enredo num espaço diverso do português e dos seus leitores de Portugal pelo uso de "Guaraciaba", num local que, para estes, é longínquo e exótico, preparando-o para uma viagem no espaço que será, também, a partir da introdução,

[11] Faz-se uso da teorização jakosoniana das funções predominantes. O título pode apresentar funções dominantes, como a fática, conotativa, metalinguística, poética, quando se impõe por uma particular estrutura linguística que liberte os sentidos latentes da língua, emotiva, ou referencial, quando existe uma referência explícita a uma realidade extralinguística. Segundo Margherita Di Fazio Alberto, a "titulação" que recorre a um nome de uma personagem feminina funcionou nos séculos XIX e XX como "elemento di forte richiamo" de um público feminino: o autor comunica com o leitor-mulher através de uma personagem, também ela, mulher. (Cf. *op.cit.*, pp.39-40)

breve lição de história que funciona como um verdadeiro capítulo da obra, uma viagem no tempo.

O título dos diversos textos e o horizonte de expectativas que se cria na comunicação que estabelece com o leitor coloca a questão do público para o qual escreviam os diferentes escritores. À excepção de Alencar que dirigia a um público que se identificava com o espaço retratado, tanto o escritor francês como os romancistas portugueses orientam as suas obras a um grupo de leitores que identificando-se com a História não se identifica com o espaço. De facto, se o português leitor reconhece na história da colonização e povoamento do Brasil uma parte da sua história nacional e se o francês se identifica com as acções do seu povo na América, nem um nem outro conhecem o espaço ou sentem o espaço como seu, como próprio. O olhar será, assim, necessariamente "de fora", de uma posição deste lado do Atlântico para quem espaços e gentes nativas serão, na maior parte das vezes, imagens construídas por diversos tipos de relatos e textos literários, no interior de todo um imaginário ligado às terras americanas pautado pela ideia da diferença e de um certo exotismo.

Contrariamente a Chateaubriand, no caso português, este posicionamento é comum aos escritores considerados que criam uma imagem do Brasil a partir exclusivamente da imaginação e de imagens mentais baseadas na leitura de textos ou de relatos orais. Para além disso, há a considerar que o ponto de vista com que escritores e leitores se colocam face à História é, justamente, diverso. O que para Alencar e os seus leitores é a História vista de dentro para dentro, correspondendo a História ao seu espaço histórico nacional, para os escritores portugueses é um momento da História de Portugal num espaço que foi ocupado pelo Império, mas que não é a terra pátria, não é identificado com o lugar do nascimento.

Espaço das origens, o Brasil de Alencar é, igualmente, nos romances indianistas, o espaço do índio, considerado, como se tem vindo a sublinhar, antepassado do brasileiro moderno, parte da História da criação do povo para quem o romancista escrevia, ao contrário do que acontece tanto em Chateaubriand como em Garrett ou Pinheiro Chagas. Para estes romancistas, o índio ocupa um diferente lugar na História, sem a ligação afectiva e emocional que representa para o brasileiro, porque, obviamente, não é visto como parte das origens, mas como um povo diferente e distante, no sentido de diverso, do povo francês ou português, que o rumo das suas Histórias específicas fez a determinada altura encontrar. De facto, se para o português

o índio é encontro e posterior convivência, para o brasileiro é raiz, componente do ser, ainda que esta visão seja em grande parte fruto de uma idealização ou mitificação das origens e da própria História, considerando, para além disso, que os diferentes percursos históricos, políticos e filosóficos de França e Portugal criaram necessariamente imagens e relações com o índio distintas em ambos os países.

Esta pluralidade de posicionamentos face à História, ao espaço e às gentes gera, por si só, diferenças na concepção das personagens, dos espaços e do tratamento da temática dos romances. No que concerne às heroínas, o leitor encontrará, assim, várias faces da mulher em terras americanas, construídas segundo os ditames, interesses e perspectivas dos vários escritores. Garrett concebe Isabel, filha de pai português e mãe de sangue mestiço, como a menina nascida e criada no Brasil sob uma educação marcadamente europeia, rodeada por uma paisagem moldada ao sabor dos jardins europeus, constituindo casa e paisagem um conjunto que parece recusar a selva e os índios ali tão próximos. Infelizmente, o leitor não conhece o destino de Isabel, ligado, como fazem crer os últimos capítulos escritos do romance, ao peso da herança índia, mas, também, ao enfrentar do mundo europeu.

Das heroínas alencarianas são Cecília e Isabel as que se podem comparar de forma mais produtiva a Isabel, a primeira, pelo facto de ser também ela filha de povoadores portugueses, fruto da educação europeia e detentora dos seus valores em terras americanas, e Isabel pela mistura de sangues que, como se constatará, a aproxima pela sensualidade e sedução física à menina de Garrett.

Pinheiro Chagas, por seu lado, apresenta a donzela da corte que acompanha o pai na sua viagem para o Brasil. Não tem, por isso, qualquer ligação afectiva com a colónia, com a sua terra ou paisagens, não conhece os nativos, dos quais apenas ouviu falar como selvagens, e, como Atala ou Isabel de Garrett, foi “educada por sua mãe, em ideias exageradamente devotas”. Beatriz é dada a conhecer ao leitor quando o barco está para chegar a terra, no momento em que o seu olhar, “de fora”, alcança pela primeira vez terras americanas, revelando o fascínio e o deslumbre que a terra provoca nos colonos e povoadores, como o fizera antes com os primeiros exploradores.

Já Atala e Iracema são o retrato da indígena, apesar de Atala ser filha de sangue misto e de ter sido criada na fé cristã. A comparação entre as duas heroínas apresenta, talvez por isso, mais diferenças que semelhanças, aproximando-se a virgem dos lábios de mel, pelo carácter carnal e sensual, mais a Isabel de G do que à amada

de Chactas. Para além disso, o romance em *Atala* dá-se entre dois nativos, apesar de ambos terem sofrido a influência da civilização, e, principalmente, entre dois seres de religiões diversas, enquanto em I o enredo amoroso junta Iracema a um descendente de portugueses, numa união simbólica entre dois mundos diferentes.

Em termos de união romântica, I apresenta um par mais semelhante ao constituído por Céluta e René em *Les Natchez*, uma nativa e um europeu, união marcada pela quase indiferença do herói masculino, atormentado pela sua própria história[12]. Também Céluta morre, mas a filha de ambos, Amélie, como a irmã de René, não está destinada a ser, como Moacir, o início de uma raça, pelo contrário, o destino dos descendentes do par Céluta-René estará provavelmente marcado pela destruição dos índios no confronto com a civilização.

Alencar, para além disso, faz superar a Iracema o sacrifício de Céluta colocando-a numa posição superior à índia de *Les Natchez*, porque a virgem do autor brasileiro chega mesmo a alimentar o filho com o seu próprio sangue, enquanto Céluta, ainda que disposta a fazê-lo, não tem disso necessidade[13]. O filho da dor, como o é também Amélie, crescerá, ao contrário desta, com o vigor dos dois sangues, porque a sua vida representa um novo começo para lá do desaparecimento de Iracema enquanto Amélie está marcada pelo signo da morte.

Nas obras dos autores considerados apresenta-se, assim, uma panóplia dos vários tipos de mulheres envolvidas com a terra americana, da portuguesa que pela primeira vez vê o Brasil à menina nascida e educada na colónia, da indígena à filha de sangue misto. Alencar abarca todas elas em três retratos – os de Cecília, Isabel e Iracema –, que são, no seu conjunto, uma espécie de tríptico da mulher brasileira. Deste fica fora a negra e a mulata num romance que pelo seu teor indianista e de fixação laudatória das origens para elas não tinha espaço.

---

[12] Escreve Thierry Proença dos Santos: "é de realçar que o amor de Iracema por Martim, que, por sua vez, descura a companheira, aproxima-a mais da Céluta de *Les Natchez*, pois, como ela, apaixona-se por um branco inacessível, atormentado não se sabe bem se por remorsos ou saudades. Mesmo assim, é entre Martim e René (de *Les Natchez*), conforme Machado de Assis dá a entender, que as semelhanças são mais notáveis. Nos dois casos, um europeu é adoptado por índios, mas uma imagem traumatizante do passado impede o 'civilizado' de encontrar a felicidade no seio da natureza." (*Op.cit.*, p.100) Machado de Assis compara o destino de Iracema ao de Céluta, ambas marcadas pelas escolhas do herói: "[…] Martim sente-se tomado de nostalgia; lembram-lhe os seus e a pátria; a selvagem do Ceará, como a selvagem da Luisiana, começa então a sentir a sua perdida felicidade." ("Nota Preliminar" *in: Obra Completa*, José de Alencar, vol. III, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar, 1959, p.229)

[13] "Une inspiration funeste fait battre le coeur de la femme délaissée: […] ne pouvait-elle pas elle-même s'ouvrir une veine, et remplacer par son propre sang le sang qui se refusait aux lèvres de sa fille?

Tendo em consideração o quadro 6, podem-se verificar nos retratos alencarianos características essenciais que pelas diferentes descrições distinguem os três tipos de mulher, quer pela ordem de apresentação do corpo, quer pelos predicados físicos e morais.

O retrato de Cecília inscreve-se no estereótipo romântico da heroína: branca, de olhos azuis e pele rosada, cabelos louros e tez alva. Estereótipo a que também Pinheiro Chagas obedece na criação de Beatriz, como se pode verificar pelo quadro 7, competindo as duas meninas na brancura (Cecília tem uma tez alva e pura como floco de algodão, o rosto de Beatriz é alvo como a neve) e nas roupas singelas. Isabel de Garrett, apesar de ter a tez branca e pálida, apresenta diferentes cores nos olhos e nos cabelos, que são castanhos-claros, sem, no entanto, faltar os reflexos doirados, que a colocam no meio-termo entre Cecília e Isabel.

Cecília é retratada a meio-corpo (os olhos, os lábios, os ombros, a fronte, os cabelos, o pescoço), detendo-se o narrador no seio sobre o qual está arqueado o braço: "fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno de seu braço arqueado sobre o seio."(p.47) Um dos braços estava levantado a brincar com um ramo de acácia, por isso, o autor descreve a "mãozinha afilada", mas o olhar nunca desce e se descreve o vestido chega apenas à cintura, demorando-se no talhe e nas mangas.

Parece, assim, o autor seguir os ditames neoclássicos da pintura de retrato, género, como afirma Fernando Cristóvão, muito prestigiado desde o século XVII, no seu carácter contemplativo e na criação de um mundo de ordem e estabilidade[14], não só pelo retrato de meio-corpo que privilegia de forma equilibrada a relação entre os vários elementos – rosto, olhos, cabelos, boca, pescoço e braços – como na escolha cromática – predomínio do branco e do rosado, presente no rosto, na tez, nas pálpebras, nas faces, nos ombros, mas também no vestido "branco de cassa" e na orla das mangas "de arminho cor de pérola" (símbolo de expectativa iniciática e de pureza); mas, também, presença do azul e do dourado, que acentuam a ideia de nobreza e de fecundidade[15].

O vermelho dos lábios, que Fernando Cristóvão, ao analisar a distribuição cromática no retrato de Marília de Tomás António Gonzaga, coloca "na linha do

---

Peut-être aurait-elle pris quelque résolution extrême, si ses regards n'avaient aperçu des fumées qui montaient des deux côtés du Meschacebé, et qui annonçaient l'habitation de l'homme."(p.367)

[14] *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga*, *op.cit.*, p.62.

[15] V. simbolismo do branco e do dourado *ibidem*, pp.73-75.

vermelho nocturno (feminino) […], como complemento do diurno (masculino), é primordialmente expoente do secreto, do mistério escondido, da *libido*, do fogo, do sangue e da vida, da felicidade simbolizada pelo rubi."[16]. No retrato de Cecília abre a perspectiva da transformação de donzela em mulher em conjunção com o uso do adjectivo "húmidos" que na harmonia angelical das cores e do segundo plano, feito de flores "miúdas e perfumadas" da acácia silvestre, prepara o leitor para a passagem do "espírito infantil" ao domínio do corpo que cede "à languidez que produz uma tarde calmosa", aos "sopros tépidos da brisa […] impregnados dos perfumes das madressilvas, e das açucenas agrestes" que "excitavam ainda mais esse enlevo e bafejavam talvez nessa alma inocente algum pensamento indefinido"(p.47).

O leitor, assim preparado pelos índices ligados aos lábios, compreende que o sonho que Cecília está a ter acenda o rosado das faces em "rubor vivo", passando do róseo ao vermelho intenso, numa clara antecipação do desenrolar da trama romanesca, anunciando a transformação da menina em mulher.

Para além da distribuição das cores, o narrador faz, igualmente, uso dos materiais preciosos para descrever Cecília: o luxo simples de bom tom espelha-se no arminho cor de pérola, na penugem das aves, na renda "finíssima de fios de palha cor de ouro" que lhe prendem os cabelos num retrato pleno de cor, delicadeza e sumptuosa beleza em sintonia com o ambiente do jardim fechado, *locus amoenus* formado pelas cores suaves e perfumes agradáveis, do céu azul e da água corrente, da sombra das árvores[17].

Não vai ser esta a única vez que Alencar recorre à pintura para descrever Cecília. No capítulo em que Loredano entra no seu quarto o autor descreve de novo a menina com "o semblante das virgens de Murilo":

> *Cecília dormia envolta nas alvas roupas do seu leito; sua cabecinha loura aparecia entre as rendas finíssimas sobre as quais se desenrolavam os lindos anéis dourados de seus cabelos. O doce amortecimento de um sono calmo e*

[16] *Ibidem*, p.75.

[17] O narrador já tinha descrito anteriormente o jardim no Capítulo I: "Flores alegres das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável."(p.31) A descrição segue os elementos retórico-poéticos fundamentais para a criação do *locus amoenus*: "Il 'luogo ameno', […], è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione piú ricca comprende anche una tenue brezza."(Ernst Robert Curtius, *op.cit.*, p.219)

> *sereno vendava seu rosto gracioso, como a sombra esvaecida que desmaia o semblante das virgens de Murilo; seu sorriso era apenas um enlevo.* (p.195)

Como o pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617-82), Alencar opta pelo contraste entre o branco e o azul (o colo é "mais alvo do que a cambraia" e ressalta das "ondas de damasco azul que nas suas largas dobras moldava sobre a alvura transparente do linho os contornos harmoniosos") procurando, como o pintor, acompanhar o movimento dos tecidos que, como ondas se desenrolam e rodeiam a figura retratada. Cecília, apesar da constância das cores em relação ao primeiro retrato, já não é a menina da pintura neoclássica, mas é retratada com a maciez das curvas dos tecidos que pretendem imitar o movimento, típico das pinturas barrocas.

Nos quadros de Murillo (v. apêndice ??) deve ter encontrado Alencar a intensidade das cores e do movimento e a beleza e sentimentalidade da figura feminina, para além da expressão de transcendentalidade que caracteriza as virgens do pintor. Era precisamente este paralelo com a santidade e inocência que o narrador queria atingir para explicar a explosão contraditória de sentimentos que o italiano experimentava: uma forte "paixão brutal" à mistura com o "horrível suplício" da visão da castidade da menina perdida em sonhos "azuis que Deus esparge como folhas de rosas sobre o leito das virgens."(p.196)

Mais neoclássica que Cecília é Beatriz de Pinheiro Chagas, descrita com o recurso a comparações com as divindades clássicas, como Tétis "acompanhada por um cortejo de Tritões", e seres fantásticos como as sereias. As imagens usadas radicam essencialmente numa realidade europeia: a alvura das noites de estio ou a neve. Tal como a heroína de G, a personagem de *A Virgem de Guaraciaba* é marcada por traços infantis e angélicos, mas também por índices que revelam o desenvolvimento e a maturação da personagem na passagem da juventude à idade adulta: o olhar pré-anuncia o esmorecer dos sonhos e o confronto com os "júbilos da realidade". Todavia, enquanto a transição harmoniosa do rosado ao vermelho/rubro de Cecília abre expectativas no sentido do desabrochar do amor, a referência ao esmorecimento dos sonhos em confronto com a realidade, que o azul do firmamento americano dos olhos de Beatriz espelha, é índice do destino trágico que a espera: "Depois chega o momento em que os sonhos ridentes são os relâmpagos do estio, e a realidade a treva nocturna"(p.43).

O que separa as duas jovens nas duas descrições introdutórias das personagens, tão próximas no retrato da sua beleza loura e angélica, é, acima de tudo, a sua relação com a paisagem. Cecília, de quem o leitor já conhecia o quarto, caracterizado pela coexistência de elementos das duas culturas e raças que se encontram e fundem em G, é apresentada no interior de um quadro formado pela natureza brasileira, ainda que composta e recortada à maneira de jardim.

À sua volta dominam as flores e os seus perfumes – a acácia silvestre; o sopro da brisa impregnada das madressilvas e das açucenas agrestes – e as comparações são precisamente feitas com os elementos da natureza que rodeiam a menina, numa simbiose perfeita com o ambiente – "Os lábios vermelhos e húmidos pareciam uma flor da gardénia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite […]. Sua tez alva e pura como um froco de algodão […]."(p.47). O pronome possessivo "nossos" comunga autor e leitores no reconhecimento da flor, mas também na identificação da personagem como pertencente a uma natureza e realidade "nossas", colectivas.

Beatriz, por seu lado, contacta com a natureza brasileira "de fora", descobrindo o firmamento americano "tal como ele se desdobrava por cima da cabeça dos navegadores, com o seu mórbido cintilar de estrelas meio apagadas"(p.43). Com Jaime de Mendonça, na proa do barco, contempla "à vontade o magnífico panorama da Baía de Todos os Santos, em toda a sua virginal poesia": um olhar marcado pela sumptuosidade da paisagem, das suas cores, águas e riqueza (p.45); uma "terra mágica"(p.46), uma "admirável terra"(p.47). A descrição da terra, ainda que recorrendo às neoclássicas ninfas, repete as descrições dos exploradores na enumeração de elementos relacionados com a excelência do lugar, na ênfase do deslumbre da abundância e riqueza. Beatriz não é como Cecília uma menina da terra, não lhe pertence, por isso o seu olhar é o do fascínio das coisas novas, desconhecidas.

Isabel de *Helena* coloca questões mais interessantes do ponto de vista da construção da heroína, considerando a posição da menina nos capítulos que Garrett deixou escritos e ignorando o papel que iria ter a hipotética personagem de Helena que dá título à obra. Tendo em consideração o quadro apresentado, Isabel é detentora de marcas semelhantes a Ceci – jovem, tez branca, cabelos com reflexos doirados, dedos afilados, vestido azul, formosa – para além de terem sido criadas no Brasil segundo uma educação europeia, com valores portugueses transmitidos principalmente pela figura paterna e preceitos cristãos a cargo da figura materna. Ambas têm um espírito e alma angelicais à mistura com a graciosidade dos gestos e

do comportamento. Todavia, a descrição do corpo de Isabel apresenta mais similitudes com a futura criação de Isabel de G.

Garrett nunca afirma que a "morbidez lasciva" e as formas sedutoras se devem à herança de sangue índio, mas constrói uma personagem fora do cânone da designada "beleza romântica" em nome da fidelidade ao real[18]: Isabel tem uma "moleza graciosa" no andar, uma figura com tendência a arredondar-se e a suavizar as linhas, o seio "túmido", as "formas sedutoras que, se as animasse mais alguma rosa, se as não velasse o casto véu de uma palidez melancólica, arrebatariam mais desejos do que admirações e sentimento."(p.422) Marcada pelo efeito da natureza brasileira ("na Europa mostraria ter de dezoito a dezanove anos, mas que não tinha mais de quinze: tão precoce é a natureza naqueles climas.",p.419), Isabel contém em si igualmente as crenças e orgulho da mãe na ascendência índia:

> *– Ó filha, tu não sabes a repugnância que eu tenho a Índios.*
> *– Olhe o que diz! E eu e minha mãe não temos sangue índio? Ignora a nossa alta genealogia, que descendemos em linha recta do poderoso Cacique, não sei quantos, e não sei que?*
> *[…]*
> *– Os Sousas, que vêm dos Soutos da Grécia, não há dúvida. Teus avós são do Paço de Sousa. Os verdadeiros Sousas de Portugal. O caso é bem parecido.*
> *– Não é, decerto. Que os seus avós vestiam de ferro e os meus de penas. As terras que eles deixaram dão couve galega, e as que ficaram destas apenas produzem oiro e diamantes. Ora vamos, ria-se, que todas essas genealogias são tão ridículas […].* (pp.471-472)

Ao contrário de Isabel de Alencar, a criação garrettiana afirma desta forma o orgulho brasileiro na ascendência nobre tanto portuguesa quanto índia, pois Isabel declara-se descendente, na sua parte indígena, da "linha recta do poderoso cacique", aceitando e afirmando-se como produto da mistura de sangues europeu e índio. Talvez precisamente por esta mistura a personagem de Garrett tenha o corpo de Isabel de Alencar, na sua sensualidade e morbidez das formas, e a alma de Ceci, moldada pela herança europeia.

Significativamente, à opinião do pai, Visconde de Itahé, acerca dos índios, Isabel contrapõe, de forma brincalhona, a comparação entre a riqueza da herança material das terras minhotas e a dos índios, colocando a questão das razões da

[18] "Não era uma beleza romântica: pesa-se confessá-lo. Silfa de Walter Scott, não era; fada de Shakespeare não podia ser; […]. […] Era assim Isabel: e eu escrevo uma história, não faço versos à Lua, debruçado nos balcões ideias de uma criação caprichosa e imaginário estilo…"p.423.

colonização brasileira e emigração para o Brasil na possibilidade de riqueza que as terras da "couve galega" não ofereciam e na dignificação do índio, cujas terras os europeus cobiçavam, desprezando, no entanto, não raras vezes, os seus primeiros proprietários.

Isabel demonstra, assim, não se sentir diminuída pela sua herança de sangue índio, diversamente de Isabel de G, cuja ascendência materna é, para a personagem, um verdadeiro estigma:

> *Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão?* (p.50)

A condição de filha não reconhecida de D. António de Mariz pode explicar a posição da personagem dentro da casa, no entanto, apesar de G unir uma portuguesa a um índio no final da obra, não deixa de espelhar a depreciação e a desvalorização do índio pelos brancos civilizados[19], ficando expresso de forma nítida que a união de Ceci e Peri só é possível fora do contexto da civilização.

> *Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos.*
> *[…]*
> *Tu és boa; mas todas as que têm a tua cor, não têm o teu coração. Lá o selvagem seria um escravo dos escravos; e quem nasceu o primeiro pode ser teu escravo; mas é senhor dos campos, e manda os mais fortes.* (p.306)

D. António de Mariz, quando comenta a morte da índia pelo filho, já tinha feito referência a uma realidade em que a ligação mítica de Peri e Ceci não poderia ter lugar, correspondendo, precisamente, à impossibilidade de uma idílica convivência entre as duas raças:

> *– Mas é preciso ver que casta de mulher é esta, uma selvagem…*
> *– Sei o que queres dizer; não partilho essas ideias que vogam entre os meus companheiros; para mim, os índios quando nos atacam, são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam são vassalos de uma terra que conquistámos, mas são homens!*

[19] Luiz Fernando Valente, apoiando-se no comportamento de D. Lauriana que considera os índios inferiores e no sentimento de descriminação de Isabel, afirma que G "calls into question the popularly-held theory that the Portuguese had no difficulty in transmitting their allegedly innate lack of racial prejudice to Brazilians." Alencar, assim, enquanto "ostensibly subscribing to the official image of racial harmony" expressa "the grim truth of race relations in Brazil." ("Alencar's Flawed Blueprints", *op.cit.*, p.156.)

> *– Vosso filho não pensa assim, e bem sabeis que os princípios que lhe deu a Sra. D. Lauriana…*(p.53)

O pai de Cecília é caracterizado como a excepção num mundo em que se são admitidas e comummente aceites as relações dos brancos com as índias, tendo como resultado uma descendência mestiça, a aceitação do índio como igual não é um caminho fácil, nem uma realidade que se atinja sem o sofrimento dos nativos, considerados mesmo por D. António como "vassalos", e, muitas vezes, como no caso de Isabel, do fruto da mistura de sangues.

Justamente, o narrador de *A Virgem de Guaraciaba* é espelho de uma realidade em que os mestiços são vistos com desprezo pela raça branca, agora não já num contexto de recriação ficcional de uma conjuntura histórica, mas exprimindo a opinião de um homem do século XIX, provando-se, assim, que a discriminação do índio continuava ainda ao tempo da escrita:

> *Como Diogo Álvares na Baía, fôra ele um Caramuru do sul. Dominara os selvagens, e, casando sem sacerdote com uma índia e até mesmo com mais de uma, tivera a honra de ser fundador de uma raça, que depois se propagou com terrível rapidez no Brasil, a raça dos mamelucos, filhos de portugueses e de índios, raça a que pertencia o famoso Calabar, raça traidora como todas as raças atravessadas, mas raça enérgica e forte e por isso mesmo cem vezes mais perigosa.* (p.160)

Pinheiro Chagas parece repetir a desconfiança de Gregório de Matos, apesar de defender noutros textos, como na apreciação de I, a poeticidade do índio. De facto, não é tanto o índio que o autor desvaloriza, mas o cruzamento de raças que considera pernicioso.

É, todavia, plausível que na especial conjuntura criada no Brasil com a mistura da raça índia com os portugueses, os descendentes dos chefes ou mais conhecidos guerreiros índios herdem destes o prestígio da sua "nobreza" ou bravura, como acontece com Isabel de Garrett, retratando uma situação já mencionada por Gregório de Matos, podendo, assim, demonstrar a sua satisfação face à sua linha materna ligada com o sangue de um "poderoso cacique". Coloca-se, no entanto, a questão do que reservaria a entrada no mundo europeu a Isabel, tendo em conta que os pressentimentos da sua mãe eram desfavoráveis à sua união com um homem que vivera a maior parte do tempo na Europa e que a menina fora criada no orgulho da sua brasileiridade ("sou muito ciosa, como verdadeira portuguesa, ou verdadeira

brasileira, que ainda é pior", p.474) e das suas convicções de liberdade e igualdade num mundo aparte da realidade criado e protegido pelo pai[20].

Do retrato a meio corpo de Cecília, Alencar faz de Isabel uma caracterização de cariz psicológico, de personalidade e comportamento, que, antes mesmo de enveredar pela descrição física, limitada aos detalhes do rosto (olhos, cabelos, lábios, sorriso, rosto), se submete à denominação de "tipo brasileiro", cujas particularidades são, segundo o autor, a languidez, a malícia, a indolência e a vivacidade. Os adjectivos escolhidos para caracterizar os lábios e o sorriso ("desdenhosos" e "provocador") são coerentes com o campo semântico da sedução a que pertence a substantivização do "tipo brasileiro". De cores diferentes de Cecília, com os olhos negros e o rosto moreno, herança do sangue materno, Isabel partilha com a meia-irmã o rosado das faces, índice da descoberta e realização do amor. Curiosamente, a roupa de Isabel não é descrita, remetida para um plano secundário em relação ao efeito da sua presença, enfatizada na sua intensa carnalidade pelo autor.

O caminho alencariano da menina portuguesa à mestiça que se pode traçar, conduz, de forma consequente, à figura da índia, Iracema. O seu retrato é de corpo inteiro, surpreendendo a virgem nativa quando esta termina o seu banho na lagoa, detendo-se o narrador nas partes do corpo consideradas mais sensuais: os lábios, os cabelos, o talhe do corpo, o sorriso, o hálito, o pé e a pele. O carácter sinestésico das comparações (os lábios de mel (gosto); os cabelos mais negros que a asa da graúna (visão); o sorriso mais doce que a jati (gosto); o hálito mais perfumado do que a baunilha (cheiro); a pele onde roreja o aljôfar da água (visão e tacto), como à doce mangaba (visão e gosto)) apelam à experiência física do leitor fazendo do retrato de Iracema, pela sua forte sensualidade, um verdadeiro despertar dos sentidos.

Herdeira da beleza da índia de Caminha, Iracema produz em Martim, e no leitor, um efeito semelhante ao que aquela provocara nos marinheiros portugueses que pela primeira vez contactaram com os indígenas brasileiros. A intensidade da imagem de Iracema, que o narrador constrói a partir do recurso a comparações com os elementos naturais da selva, integrando-a no éden formado por uma natureza

---

[20] Ofélia Paiva Monteiro escreve, justamente, que "Desenhando-a assim simples, autêntica e metonimicamente 'presa' ao isolado espaço brasileiro em que sempre vivera, o romance parece indiciar que irá sofrer quando transplantada para Lisboa e colocada, enfim, perante aquele primo Fernando a quem seu pai a destinava, criado […] longe do húmus natal […]." ("*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco" *in: Leituras – Revista da Biblioteca Nacional: Almeida Garrett*, Lisboa, n° 4, Primavera, 1999, p.170)

deslumbrante, plena de cores, perfumes e de doces frutas, de sensações físicas perturbadoras, cria a imagem da índia como uma mulher sensual, fruto da exuberância da natureza brasileira[21].

A nudez do pé, a cuja sensualidade Alencar dedica páginas em *A Pata da Gazela*, e da pele, apenas coberta pela água, nudez referida e elogiada, na sua inocência, por Caminha na *Carta* quando descreve as índias, e a apresentação da virgem dos lábios de mel em movimento, por contraste com a estaticidade de Cecília, contribuem para um retrato pleno de vida em que a mulher e a natureza se unem simbioticamente, na virgindade e inocência, mas, também, na forte sensualidade carnal dos sentidos. Sensualidade que Isabel herda da ascendência materna e que Isabel de Garrett também possui.

É, justamente, esta sensualidade que não se encontra na descrição introdutória de Atala, marcada pelo campo semântico da pertença à fé cristã, apesar da referência ao "attrait irrésistible", fundado mais no "je ne sais quoi de vertueux et passionné" do que em qualquer traço de carnalidade. De facto, de Atala, cuja caracterização é feita a partir do ponto de vista de Chactas, conhece o leitor primeiro o facto de estar "demi-voilée" e a circunstância de usar um crucifixo de ouro. O acento será posto, assim, na espiritualidade da índia americana, mais do que em traços físicos: a virtuosidade, a extrema sensibilidade, a melancolia profunda e o sorriso "céleste", numa personagem de quem se descreve principalmente a expressão da face, dos olhos e do sorriso, afastando a sua descrição do retrato sensorial a corpo inteiro de Iracema.

Se Alencar fundamenta, como afirma Heron de Alencar, a sua estética e a sua concepção de romance poemático, com o uso da forma lírica, do tom melódico, da preocupação ornamental e da poesia como pintura na obra de Chateaubriand[22], a inspiração para a criação de Iracema encontra-se mais na índia de Caminha e nas personagens que inspirou do que na obra do romancista francês, preocupado de preferência com a questão do cristianismo do que, como em Alencar, com a criação de um tipo de mulher, paradigma da sensualidade índia, da qual a brasileira

[21] Escreve Machado de Assis que "A pena do cantor de *O Guarani* é feliz nas criações femininas; as mulheres dos seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza, e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração. Iracema é da mesma família. Em poucas palavras descreve o poeta a beleza física daquela Diana selvagem. […] Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e sentir." *Op.cit.*, p.227.
[22] *Op.cit.*, p.256.

contemporânea teria herdado algumas das suas características, resumidas no "tipo brasileiro" de Isabel.

As diferenças das figuras femininas nas obras consideradas vão repetir-se no retrato do índio, sendo a consideração das descrições de Peri de G e de Caitéguara, o chefe tupinambá de *A Virgem de Guaraciaba*, elucidativa da diferente visão do indígena no romance indianista de Alencar e no de temática tropical português.

A posição diversa que as duas personagens ocupam na narrativa, uma, Peri, protagonista, e, a outra, Caitéguara, personagem secundária, define à partida a importância da figura do indígena nos dois textos. Enquanto Peri terá a tarefa de ser o herói da história, protagonista de acções decisivas e extraordinárias, par amoroso de Cecília, a Caitéguara é reservado um papel de segundo plano, em que, longe de ser sujeito da acção, é, pelo contrário, objecto do agir dos jesuítas, espécie de peão de um jogo do qual desconhece as regras e os objectivos.

Como um verdadeiro herói, Peri é descrito de corpo inteiro, realçando-se a sua jovem idade, a beleza, força, inteligência e habilidade. Se o narrador dá atenção privilegiada à parte superior do corpo, principalmente ao rosto (cabelos, tez, olhos, pupila, boca, dentes, rosto, cabeça, pescoço), não esquece o talhe, a referência à estatura, a descrição das mãos, perna, pé, andar e roupa. O resultado é harmonioso, com adjectivos que sublinham a excepcionalidade da personagem: delgado e esbelto; pupila negra, móbil, cintilante; boca forte e bem modelada; dentes alvos; rosto belo; de alta estatura; pescoço flexível; mãos delicadas; perna ágil e nervosa; pé pequeno e andar firme e veloz[23].

Na nota de rodapé, explica o autor que o tipo que descreveu "é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas", tendo preferido seguir Gabriel Soares, "que escreveu em 1.580 e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor e não degenerada como se tornou depois"(p.42), no que tocava à estatura, apesar de não ser inteiramente fiel ao cronista quando descreve a estatura de Peri como alta, enquanto aquele tinha testemunhado que os índios "são

[23] Como escreve João da Rocha Pinto, a preocupação com as formas correctas dos corpos e das feições remontava a uma antiga tradição que provinha já do tempo de Aristóteles e que iria ganhar novo alento no Ocidente da Baixa Idade Média. A concepção do corpo como espelho da alma deu uma importância relevante às feições e o corpo foi hierarquizado de cima para baixo, "e se fosse escorreito a alma também era […]." ("O Olhar Europeu: a invenção do índio brasileiro (excerto)" *in: História da Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVI*, n.°23, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 2002, p.15.) Daí a importância dada pelo narrador à correcta proporção do corpo de Peri,

homens de meã estatura"[24], isto é, cuja altura é da média geral, portanto, média, normal.

Não segue igualmente o cronista quando se refere à cor da pele: enquanto Gabriel Soares escreve que os tupinambás eram de "cor muito baça"[25], o narrador prefere a "cor do cobre" com reflexos dourados, numa clara valorização da figura indígena. Os reflexos encarnados do cobre em conjunto com os tons dourados atribuem a Peri uma majestade que a cor "muito baça" decerto não produziria.

Para além destas diferenças constatadas entre o texto de referência e o romance de Alencar, o narrador parece seguir com cuidado a descrição de Gabriel Soares, no que toca ao talhe do corpo, dentes, pernas, cabelo e força:

> *[…] bem feitos e bem dispostos, mui alegres de rosto e bem assombrados; todos têm bons dentes alvos, miúdos, sem lhe nunca apodrecerem, têm as pernas bem feitas, os pés pequenos, trazem o cabelo da cabeça sempre aparado e em todas as partes do corpo os não consentem e os arrancam […]; são homens de grandes forças e de muito trabalho; são muito belicosos e em sua maneira muito esforçados […].*[26]

A introdução da nota corresponde ao programa do autor de reconstrução, a partir dos textos historiográficos, do índio, como já se teve a oportunidade de referir anteriormente, restituindo-o ao que fora a sua passada glória como raça, hoje perdida pela "degeneração" a que a votou a história e, igualmente, pelo que julga ser a imagem negativa que certos cronistas e viajantes, principalmente jesuítas, construíram do indígena.

A figura de Peri é claramente criada para ser a figura de um herói, o correspondente masculino da beleza sugestiva de Iracema, detentor da dignidade e força dos guerreiros índios e da sua inteligência, herdeiro da valorização do nativo realizada por Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Caitéguara, por seu lado, é descrito sob dois pontos de vista diversos, o do padre jesuíta Navarro e o de Beatriz. Se o primeiro nota, e submete a sua descrição, à fisionomia e semblante do índio e à melancolia, inteligência e vigor de raciocínio (raros, salienta-se, na raça dos indígenas) que expressam qualidades que poderiam vir

---

demonstrando a partir da descrição física a alma elevada do índio, a sua superioridade e o seu carácter civilizado.

[24] *Notícia do Brasil, op.cit.*, cap.CXLVIII, p.216.

[25] *Ibidem*, p.216.

[26] *Ibidem*, p.216.

a ser exploradas e postas as serviço da Companhia, Beatriz olha para o índio com o espanto e o temor do primeiro contacto com um selvagem. Neste olhar encontram-se a imagem do índio que lhe tinha sido transmitida e a realidade com a qual é confrontada.

A descrição é uma mistura de admiração pelo aspecto físico de Caitéguara, considerado na sua excepcionalidade ("um dos mais belos especimens desses selvagens"), e de incompreensão relacionada com os hábitos índios e seus ornamentos. Subordinada à ideia do "selvagem", a caracterização do chefe dos tupinambás é marcada pelo carácter do "pouco vulgar" já acentuado na descrição subordinada ao ponto de vista de Navarro, reservando à generalidade dos índios a ideia de pouca inteligência.

Uma outra diferença que apresentam as duas descrições situa-se a nível das diversas relevâncias e acentos que são colocados em determinados campos semânticos. De Caitéguara salienta-se sobretudo a inteligência e seriedade (fisionomia levemente melancólica; semblante melancólico e inteligente; vigor de raciocínio; expressão de inteligência) e a majestade da figura e porte (alto; bem feito; como um modelo de estatuário; majestade selvagem). Para além disso, a sua é também uma caracterização que parte da negativa, criando a ideia de excepcionalidade (pouco vulgar na sua raça; não desfigurado por traços de genipapo; não desagradável) sublinhada pelo uso do adjectivo "singular".

Já a descrição de Peri é mais rica na descrição dos particulares do corpo, apresentando campos semânticos da área da beleza (delgado e esbelto; tez lisa; dentes alvos, rosto pouco oval e com a beleza inculta da graça; pescoço flexível; mãos delicadas), da agilidade e da força (boca forte; estatura alta; perna ágil e nervosa; andar firme e veloz) e da inteligência (pupila negra, móbil, cintilante; beleza da inteligência). Para além disso, enquanto no texto de Pinheiro Chagas a imagem da personagem se liga preferencialmente à estatura e à expressão, em G, Peri é retratado de perto, partindo do talhe para se aproximar do rosto, descendo até ao pé, para de novo se afastar e descrever o andar.

A cor da pele de Caitéguara, pouco mais morena do que um Andaluz, e sem ser tingida pelas cores usadas pelos índios, parece ser também uma excepção e é condição indispensável para que Beatriz não sinta repúdio pelo índio e possa vir a ser usada pelos jesuítas no seu plano de conversão. Apesar da "majestade selvagem" e do aspecto estatuário de Caitéguara, a imagem do índio sofre da acentuação do que

parecem ser extravagâncias, como o uso das tintas do qual não se compreende o carácter simbólico e decorativo, reduzido a desfigurações provocadas pelo genipapo e urucú, e da incompreensão da organização e valores culturais do povo indígena.

De facto, a admiração por Caitéguara, quer da parte de Navarro, quer da parte de Beatriz, radica na singularidade e diferença do índio em relação ao conjunto da sua raça. É no confronto com a experiência do padre jesuíta habituado ao contacto com os índios e com a imagem que Beatriz tinha recebido na metrópole que o índio se individualiza, demonstrando ser único num universo de indígenas que, infere-se, são pouco inteligentes, desfigurados pelas tintas e desagradáveis pela cor da pele.

Pinheiro Chagas parece, assim, ser herdeiro de uma atitude que se pode considerar europocêntrica e que, como escreve Salvato Trigo, fundamentou a imagem do índio criada por Caminha:

> *Caminha não discerniu, […], nas cores e formas da tatuagem nem no plumado, como, aliás, o não fez, ao considerar os cortes labiais de alguns índios e os objectos de adorno que neles usavam, […], a informação por eles transmitida e que, seguramente, tinham a ver com a organização cultural e social desse povo. […] adoptando uma atitude europocêntrica dominada pelo absolutismo cultural […].*[27]

Desconhecedores do relativismo cultural, regem-se os marinheiros, como sublinha o autor, por um código de valores ético-estéticos que comanda a sua visão do mundo e dos outros, não sendo capazes de assumir "como semióticos, objectos e sinais que, reduzidos à sua dimensão civilizacional, não lhe pareciam mais do que simples bizarrias e condenáveis exotismos."[28] De igual forma, no texto de Pinheiro Chagas não parece existir qualquer esforço de compreensão semiótica dos trajes e hábitos dos índios, limitando-se o autor, para além da depreciação do uso das tintas, a referir de forma vaga o uso de ornamentos por parte de Caitéguara.

Pelo contrário, Alencar procura compreender o significado dos usos e costumes índios, contextualizando-os, como já se referiu a propósito de U, e descrevendo-os cuidadosamente, como acontece, nomeadamente, com a roupa de

---

[27] *Ensaios de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, [D.L. 1986], pp.117-118.

[28] *Ibidem*, p.118. Na opinião do autor, os mitos que "a *Carta*… veicula, […], segundo os quais os índios do Monte Pascoal viveriam numa era da pedra em estado de selvajaria inocente, sem crenças e sem organização social, sem hábitos de trabalho, de alimentação e de vestuário comparáveis, como diz Caminha, aos dos homens, arreigaram-se tanto na filosofia imperial portuguesa que, com eles, e outros que entretanto surgiram e se difundiram, procurou-se, muitas vezes, justificar desmandos, como os que Gil Vicente ou Diogo Couto no *Soldado Prático* denunciam, e também aqueles dos bandeirantes que

Peri, fazendo uso da carga simbólica das cores, como o escarlate das penas da faixa e o amarelo dos frutos que ornam a perna.

O vermelho e o amarelo são cores primárias e fundamentais que, como salienta Fernando Cristóvão, podem provocar em combinação "uma situação contraditória, pois [a cor vermelha] é empurrada para a irradiação e expansão, de tal modo que se esta for dominante pode ser expressão positiva de plenitude". O vermelho "traduz a vida ardente e agitação, força irresistível, e ainda segundo Kandinsky, deixa transparecer 'uma espécie de maturidade masculina voltada sobre si própria'."[29]

As cores conjugam-se para criar a ideia da força e da majestade selvagem de Peri, revestindo-se, desta forma, os ornamentos de uma função indiciatória da personalidade do índio por contraste com a negação e esvaziamento simbólico que a descrição feita do ponto de vista de Beatriz faz dos mesmos em *A Virgem de Guaraciaba*, ainda que no capítulo III o narrador tenha feito referência ao aspecto simbólico das pinturas que aos índios "cobriam os membros, e que figuravam diferentes animais, cujas qualidades os guerreiros desejam possuir" não explicando, no entanto, a função dos "riscos de vermelhão e de preto, que faziam com as tintas de genipapo e de urucú", das "faces furadas" das quais pendiam "pescoços de tocano" ou das pedras preciosas ou ossos que cintilivam nos lábios (p.20) e que conferiam aos indígenas um "sinistro aspecto"(p.19).

A descrição faz-se, assim, com base no exótico, no diferente, no que pode ao leitor português criar admiração e espanto, tal como nas descrições dos primeiros exploradores face aos novos mundos. É provável, de facto, que os textos de referência usados pelo autor tenham marcado este carácter de testemunho do fora do comum, do extravagante ou bizarro ("Formavam-lhe cortejo muitos selvagens enfeitados com menos opulência, mas com igual bizarria.", p.21), acentuado pela própria falta de vocabulário para dar conta do que se vê, recorrendo-se para isso à comparação com o mundo conhecido recorrente nos livros de viagem dos séculos das descobertas: "Nas cabeças rapadas e com uma espécie de coroa como a dos padres, resplandeciam ao sol os diademas de penas brilhantes […]"(p.20).

---

não se ficaram, como o autor da *Carta*…, pela apreciação platónica da beleza da nudez da mulher índia."*Ibidem*, p.119.

[29] "Cores e sons de Graciliano Ramos", *op.cit.*, pp.125-126.

No texto de Pinheiro Chagas é de importância relevante a imagem que os jesuítas têm dos índios como seres a converter, ainda a que a conversão seja forçada, como na cena do baptismo[30],

> *Como havemos nós de destruir estas horríveis usanças tão arraigadas no inculto espírito destes homens que Satanaz possui em corpo e alma desde tempos imemoriais?* (p.20);

a serem defendidos da escravidão

> *[…] a cobiça, a avareza, a crueldade, a devassidão. As duas primeiras incitam [os portugueses] a escravizar bárbara e nefandamente os pobres índios, que nos acolheriam de braços abertos, se não tivessemos atrás de nós quem se encarrega de desmentir com os seus actos as nossas palavras pacíficas. É necessário que no púlpito, no confessionário, na praça pública, lutemos sempre […] a pró da liberdade dos selvagens. Deve ser esse o fim principal dos nossos esforços.* (p.53);

como objecto e instrumento dos jesuítas no domínio da terra

> *[…] vejo a nossa Companhia nos séculos vindouros dominando este vastíssimo território, e governando, com as armas da fé, um inúmero rebanho de povos convertidos.* (p.54)

Enquanto em G, o índio é parte integrante e sujeito, ainda que nunca se esqueça que o indígena é tratado como um vassalo numa terra que deveria ser sua, mas que foi conquistada pelo português, de um processo de criação de uma nova nação e de uma nova raça na união simbólica e mítica entre Ceci e Peri, em *A Virgem de Guaraciaba* o índio é, acima de tudo, precisamente, o objecto da conversão, mas, essencialmente, instrumento quer dos jesuítas, pela subjugação à Companhia e por poder ser usado por esta para atingir os seus objectivos, quer dos senhores da terra, pelo trabalho escravo[31].

---

[30] De facto, como explica João da Rocha Pinto, os jesuítas, cuja instalação será mais tarde "tentacular, firme e quase omnipresente", com "a mesma veemência que protegiam os índios assim os aculturavam, obrigando-os à força a largar os seus rituais e costumes […]. […] para os padrões laicos actuais, é uma protecção *sui generis*." (*Op.cit.*, p.15)

[31] Ambos, a Companhia de Jesus e os colonos, crêem que o índio saiba onde se pode encontrar o ouro, procurando, por isso, dominá-lo quer pela força, quer pela conversão ou pelo estabelecimento de alianças: "[…] lhe disse que ia grande júbilo em S.Salvador, porque o famoso índio Caitéguara se convertera à fé cristã, e desposava a filha de Pero Cristóvão, trazendo-lhe como dote a submissão das tribos numerosas, que obedeciam à sua influência, e ensinando aos portugueses o sítio em que se encontrava o ouro e pedras preciosas." (p.72)

A maior parte dos heróis alencarianos dos romances indianistas apresentam um comportamento ditado por regras inerentes à própria personalidade e não retiram a sua essência do momento histórico que atravessam, no entanto estão ou são profundamente afectadas por este: Iracema e Peri são figuras ligadas ao difícil convívio com o branco, a primeira num momento em que se dão os primeiros contactos e o segundo numa época posterior em que os portugueses já se tinham estabelecido como colonos e figuras de autoridade no Brasil.

Tanto um como outro vêem o seu percurso pessoal ligado ao próprio percurso histórico do Brasil, dando-se, nos seus casos particulares, um processo de mitificação da personagem no interior de um processo histórico, também ele a sofrer em parte a mitificação, a par de uma reflexão que não deixa de ser crítica a propósito da visão e do papel do branco em relação ao índio nos primeiros anos de colonização, que não se verifica no romance histórico europeu de teor tropicalista. A ambos é atribuído um papel simbólico na história das origens do novo povo, contribuição física e espiritual voluntária que não deixa também de estar integrada na relação de causa-efeito do processo da História.

Natureza maravilhosa

Tanto Garrett como, posteriormente, Pinheiro Chagas descrevem a natureza brasileira através de um trabalho de imaginação e, sem dúvida, de leitura de fontes que lhes permitisse criar uma realidade da qual não tinham experiência em primeira pessoa. Se Garrett contorna em parte o problema com a transformação da selva que rodeia a casa do Visconde num verdadeiro parque europeu e situando a acção na contemporaneidade, já o autor de *A Virgem de Guaraciaba* descreve várias paisagens do Brasil de forma pormenorizada, procurando, como se pode verificar pelo cuidado que coloca nos detalhes descritivos, ser fiel à realidade. Este afã descritivo terá sido possível apenas pela análise e estudo de textos de referência que o autor não cita, provavelmente crónicas e livros de viagem escritos em data próxima à qual se situam os acontecimentos narrados, reconstruindo, assim, o Brasil de meio século após a descoberta.

É visível, no entanto, em ambos os textos, principalmente em *A Virgem de Guaraciaba*, a atenção prestada a particulares que demonstram e provam o deslumbre e o maravilhamento por uma natureza abundante, variada, diferente, característicos

das obras de achamento e de viagem, com a consequente enumeração e elogio de espécies animais e vegetais, flores e frutos, não raras vezes, quando também existentes na Europa, superiores no tamanho e no sabor, e com a referência às impressões e aos efeitos provocados pela natureza do Novo Mundo nos homens que vêm de fora e que com ela contactam, a maior parte pela primeira vez[32].

De facto, as personagens e sujeitos do "olhar", quando o ponto de vista da descrição não depende directamente do próprio narrador, são quase sempre figuras externas à terra americana – os jesuítas Navarro e Salvador Rodrigues, Beatriz e Jaime no texto de Pinheiro Chagas; o General De Bréssac no romance de Garrett –, isto é, nascidos fora do Brasil, sem ligações afectivas com a terra, mas detentores da curiosidade e do espírito de observação de quem pela primeira vez é confrontado com uma realidade "outra". O destinatário das informações deste "olhar", os leitores do romance, são também, na generalidade, desconhecedores deste Novo Mundo, exigindo-se, assim, que a descrição dos lugares naturais não tenha apenas uma função dilatatória, decorativa ou focalizadora, usando a terminologia de Philippe Hamon[33], mas também uma importante função informativa.

Os dois textos são marcados pela visão do Novo Mundo como um verdadeiro Éden, o paraíso criado por Deus na terra, concebido, como se explicitou anteriormente, por viajantes e teóricos, como o jesuíta Simão de Vasconcelos. A abundância, a variedade das espécies, o estado virgem da selva, daquelas "terras maravilhosas", fazem reflectir o narrador de *Helena*, que já no *incipit* anunciara a concepção da terra americana como o triunfo da Natureza, lugar da criação ("[…] toda a Natureza respirando uma frescura, um viço, uma lasciva animação de todo o ser, que não parece senão que ali foi agora a criação e começa a vida pela primeira vez.", p.403):

---

[32] Como afirma Maria Isabel Rodrigues Ferreira, pela "sua exuberância, o Brasil espantou e encantou todos os que tiveram contactos com esse pródigo espaço. Foi de todos os locais encontrados aquele que maior fascínio exerceu no novo visitante. Não admira, pois, que o mito da abundância, do inesgotável, se enraizasse. Brandónio, nos *Diálogos*, não escapa a esta crença, quando afirma serem 'tão grandes as riquezas deste novo mundo e da mesma maneira sua fertilidade e abundância, que não sei por qual das cousas comece primeiramente', enumerando algumas […], o açúcar, o comércio, o pau-brasil, o algodão e a madeira. A fartura é uma constante e o europeu encontrou uma diversidade ambiental a que não estava habituado o que leva o Padre Fernão Cardim a enaltecer as qualidades do clima e da terra […]."*Op.cit.*, p.48.

[33] *Op.cit*, p.484.

> *Só o homem ali não aparecia; o homem desses bosques, o Adão daqueles Édens, afugentado e perseguido pelo invasor europeu, emigrara para longe, muito longe.* (p.404)

A ideia que concebe é a do paraíso, da virgindade dos matos espessos e impenetráveis, nas palavras do narrador, cuja ordem é perturbada pelo branco invasor ("matos virgens, que não desflorara ainda o machado do colono", p.403) que derruba florestas para plantar roças e fabricar o açúcar e expulsa os índios das suas terras. Ideia que explorará em seguida no monólogo interior de Frei João Índio e na sua conversa com Mohema: a descoberta do Brasil significou para os índios a perda da liberdade e da própria terra.

Também no texto de Pinheiro Chagas delineia-se a diferença entre um "antes" e um "agora", o "antes" das florestas virgens ainda inexploradas, de uma terra que, apenas descoberta, se mostrava aos homens na magnificência de um lugar não tocado pela mão do homem, por isso plena visão do Paraíso onde era visível ainda o toque da Mão Divina; um "depois" de descoberta e exploração da terra em que o homem tinha transformado e destruído o "antes", mas também um "agora" que tinha sabido fazer da terra brasileira exemplo da modernidade, ainda que se sinta nas palavras do narrador a nostalgia do passado:

> *Longos capítulos escreveríamos se quiséssemos descrever essa região encantada que hoje atravessa a locomotiva, e onde os ralis do caminho de ferro de D. Pedro II costeiam os sítios mais pitorescos do globo, onde estão semeadas formosas chácaras, as ricas plantações que embelezam a opolenta província do Rio de Janeiro. […] Hoje cidades opulentas, vilas graciosas, extensas fazendas substituem as vastas florestas. Então a natureza virginal ostentava-se em toda a sua magnificência, e a mão do homem não ousara tocar ainda nesses tabernáculos sublimes.* (p.133)

O narrador de *A Virgem de Guaraciaba* inicia precisamente o capítulo II, sendo o primeiro dedicado aos preliminares históricos, intitulado "Na floresta virgem", com a reconstrução do que deveria ter sido a natureza brasileira à data da chegada das primeiras gerações de europeus ao Brasil. Os "vestígios da mão de Deus", de um *deus artifex*, construtor, são visíveis numa natureza que o narrador descreve como uma construção arquitectónica, um verdadeiro templo, com "pórticos", "colunas" e "cúpulas"(p.11), a que, no decorrer do texto juntará "varanda"(p.12),

"nave"(p.13) e "tabernáculo"(p.133)[34]. Os adjectivos usados contribuem para criar a ideia de uma natureza portentosa, de dimensões acima do conhecido, prova da criação divina: "descomunal"; "vastas"; "imaculada"; "indescritíveis"; "gigantes".

A conversa entre os dois jesuítas visa precisamente a questão da terra americana como o verdadeiro local da criação, fazendo o narrador repetir ao companheiro de Navarro[35] as razões defendidas, por exemplo, por Simão de Vasconcelos: a amenidade e salubridade do clima e as gentes indígenas que não seguem, como os habitantes do extremo Oriente, a religião muçulmana e, por consequência, são mais merecedoras de voltar ao Éden.

O acento recai, desta forma, a par do carácter primitivo ("natureza primitiva e agigantada", p.37) e inexplorado da natureza, simultaneamente sobre o seu carácter edénico, "espectáculo portentoso" (p.12), "maravilhas" da "sua omnipotência" que não podem deixar de despertar os sentimentos dos homens, como é expresso na abertura do segundo capítulo: "Devia ser profunda e sublime a impressão produzida no espírito dos Europeus pelo primeiro aspecto das florestas virgens […]."(p.11)

As "comoções grandiosas"(p.11), as fortes impressões do homem face à natureza brasileira são comuns aos textos de Pinheiro Chagas e Garrett, assim como a ideia de "maravilha" ou de "majestade" e do indescritível. A eloquência das palavras cede ao diverso e magnífico, ao que é impenetrável pelo homem, tanto fisicamente como espiritualmente.

Como nos livros de viagem, os autores portugueses procedem a enumerações quer de animais, quer de plantas, não sem antes, um e outro suprirem conhecimentos que pensam que os seus leitores não têm. A título de exemplo, escreve o narrador de *Helena* que "Acabava de passar uma daquelas trovoadas espantosas que, nos países tropicais, repentinamente se formam, estalam, e de repente, se dissipam […]"(p.403),

---

[34] Já em "Notícias preliminares" o autor se referira ao Brasil como um "palácio": "[…] perdidos na selva emmaranhada, encontravam repentinamente, nos áureos tempos em que o mundo se povoava com as visões da fantasia, um palácio encantado, um palácio de fadas, um palácio cujas portas se lhes abriam de par em par, convidando-os a que entrassem e tentando-os com a fascinadora miragem das suas salas esplêndidas e desertas."(p.5) Esta construção neoclássica da natureza é visível também na descrição que Chateaubriand faz da floresta em *Atala*.

[35] "[…] tenho para mim que muito se enganaram os antigos autores, quando puseram o Paraíso Terreal nas partes asiáticas, tanto quanto mais estranho seria que para lá pudessem voltar os descendentes de Adão, sem serem repelidos pela espada de fogo do arcanjo. […] melhor seria colocá-lo nestas amenas praias, e essa minha opinião baseia-se no parecer do angélico S.Tomás, que bem claramente indica estes sítios, ainda no seu tempo desconhecidos, dizendo: *Credendum est Paradysum in temperatissimo loco esse constitum, vel sub Æquinoctiali*…"(p.14)

assim como em *A Virgem de Guaraciaba* se explica que "sabem os leitores como são rápidos os crepúsculos nos países tropicais"(p.40).

Menos contido que Garrett, Pinheiro Chagas acumula, exaltando-os, animais e plantas lembrando o poemeto *À Ilha de Maré* de Botelho de Oliveira: na floresta, os jesuítas encontram palmeiras, jacarandás, mimosas, jussaras, pimenta, baunilha, o piassava, o aracui, o cajueiro, cujos frutos "mais do que a laranja, mereciam ser guardados pelo dragão das Hespérides", a jaboticaba, a gigante sacupaia, assim como "nuvens de pássaros de cores brilhantes", o tamanduá mirim ou os macacos. Não raro, o narrador opta por comparações e personificações ligadas ao mundo da corte e da realeza, coerente com o campo semântico da majestade da natureza:

> *A pimenta, a baunilha enroscavam-se em fragrantes espirais à roda dos troncos gigantes, que, todos vestidos de flores diversamente coloridas, pareciam valentes guerreiros trajando as galas cortezãs.* (p.12)

> *[…] a gigante sacupaia, dominando as suas vizinhas, como um rei no meio dos seus vassalos, estendia para um e para outro lado as suas rosadas folhas, e sustinha os seus frutos, como vasos que na sua ramaria suspendera a desconhecida fada daquelas solidões, a driada ignota desses bosques.* (p.13)

A impressão da natureza é sempre "mágica", adjectivo que usa, aliás, várias vezes, relacionada com as forças misteriosas e por isso comparável às criaturas do mundo clássico e às suas acções, como Cíclope (p.84), as naiades (p.88) ou os titães (p.139), despertando no narrador a sua erudição clássica e renascentista, e levando-o, assim, a invocar as paisagens descritas por Policiano ou Tasso.

Domina o olhar "de fora" da natureza brasileira das personagens de Pinheiro Chagas as possibilidades que o Brasil apresenta como terra a colonizar e explorar: "A ilha de Itaparica, junto da qual passava o galeão, mostrava aos portugueses como que um espécimen das riquezas do país."(p.45) A inspiração de "virginal poesia" que provoca a visão do panorama da Baía de Todos os Santos em Beatriz e Jaime, com as várias cores, entre as quais predominam o doirado, o púrpura, o verde e o azul, cores faustosas que simbolizam a majestade da natureza, conjuga-se com a constatação da abundância das águas, cristalinas e transparentes, da serenidade do local, do facto de ser um bom porto de mar, de praias suaves e águas calmas, do clima privilegiado.

A abundância das imagens de inspiração neo-clássica, com a ilha de Itaparica, como "mensageira enviada todas as manhãs ao encontro de Apolo, para lhe depor aos pés o esplêndido tributo dessa terra, vassala querida, sultana favorita do monarca dos

céus"(p.46), alia-se ao afã do narrador em salientar o facto de o Brasil ser uma terra escolhida pela bem-aventurança e pelas possibilidades materiais que oferece.

De facto, a ideia do brilho, do cintilar da natureza parece prometer as "riquezas do país": as águas "cristalinas", os regatos que pareciam "largas faxas de diamantes", os seixos que se vêem "brilhar" através da água "transparente", e a terra "via-se esplender, cintilar ao fulgor do astro-rei"(p.45).

Na paisagem que se desenrola aos olhos dos viajantes há já, no entanto, testemunhos da presença humana que são os testemunhos da história da formação do Brasil: o forte e as casas da pequena cidade, "a que estavam prometidos tão altos destinos", a pequena povoação de Vila Velha, estabelecimento dos primeiros colonos, destruído pelos índios ao tempo de Francisco Pereira Coutinho, e a igreja dos jesuítas que "parecia proteger e dominar a cidade e a enseada"(p.46). O narrador faz, desta forma, da baía de Todos os Santos a imagem dos primeiros anos da história do Brasil: a preocupação com a defesa, a colonização e a evangelização jesuíta, sendo esta última conotada com a vontade de domínio que a posição estratégica da igreja, num monte isolado, erguida sobre a cidade, revela.

Nesse novo mundo os heróis são precisamente os que o enfrentam, os "audaciosos portugueses" (p.13), incluindo-se neste grupo também os jesuítas, que pela floresta "se internavam audazmente"(p.11), enfrentando a força da natureza que funciona, neste contexto, como obstáculo, mas também os colonos que, como o demonstrarão as aventuras e desventuras de Beatriz, enfrentam o perigo e a oposição dos índios no processo de conquista da terra.

Curiosamente, Pinheiro Chagas apresenta numa das suas descrições, a do rio Tieté, o que podem ser considerados vestígios da influência alencariana. Também em *A Virgem de Guaraciaba* se repete a antropomorfização do rio em serpente ("o rio vai coleando, como imensa serpente azulada", p.137) que lembra o Paquequer ("saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente", p.29). O percurso e comportamento dos dois rios são semelhantes: o de Alencar "como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas dos rochedos", o do autor português "em mil corcovos e tortuosidades, espumando em centenas de cachoeiras"; ao Paquequer "falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; […] e precipita-se", ao Tieté, as águas "faltando-lhe de súbito o leito […] despenhavam-se"; o rio de G adormece numa bacia que o "recebe como leito de noiva" enquanto o narrador de *A Virgem de*

Guaraciaba recupera a imagem amorosa do rio como amante: "cingia amorosamente nos seus braços, já febris, estas ilhas".

Apesar de Alencar construir a sua descrição recorrendo a zoomorfizações, a partir da similitude de comportamentos com os animais selvagens, e personificações, e Pinheiro Chagas se deleitar com as comparações e imagens do mundo neo-clássico, ambos sublinham a diferença entre o "antes" e o "agora" em que a majestade do rio, "todo o seu luxo e vigor", o "grande e pomposo" cenário em que o homem é "simples comparsa"(p.30) de Alencar, ou a "humilhação da criatura perante o Criador" de Pinheiro Chagas, deram lugar a uma realidade outra construída pelo homem, feita de, como nas margens do Tieté, de "cidades populosas"(p.138).

Também o texto de Garrett pisca o olho a um texto brasileiro, o famoso poema de Gonçalves Dias "Canção do Exílio"[36]: "Cantava o sabiá num maciço de palmeiras […]"(p.403). Não terá sido inocente este recuperar do canto do sabiá, tido, poeticamente, por distintivo e caracterizador da terra, em contraste com Portugal, pelo poeta brasileiro, por parte de um autor que sempre defendeu a criação de uma literatura nacional no Brasil. Renderia, desta forma, uma espécie de homenagem a quem soube ouvir o canto do sabiá em detrimento do uso das estereotipadas imagens das paisagens europeias.

No entanto, é precisamente a paisagem europeia a ditar a arquitectura paisagística das terras que circundam a casa do Visconde de Itahé, surpreendendo o viajante De Bréssac com o seu "imenso parque inglês"(p.414), onde pontuam várias *cottages*, formando uma "verdadeira aldeia suíça"(p.415). Da caleche inglesa que transporta o general do rio à casa e ao parque, tudo é "estranho e inesperado"(p.413), criando Garrett uma espécie de mundo aparte dentro da floresta brasileira onde se conjugam as espécies vegetais endémicas com os passeios à moda inglesa e as águas são canalizadas para formar ou embelezar lagos e regatos. Nada de novo para a Europa de então na qual os jardins românticos cediam ao gosto oriental, inglês ou francês dos proprietários, onde se colocavam falsas ruínas medievais ou colunas gregas e a natureza cedia ao engenho e arte.

Também o parque de Itahé sucumbira aos caprichos femininos da mãe de Isabel, tão brasileira, mas, ao mesmo tempo, tão inglesa nos gostos. Destoa, no

[36] "Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;" ("Canção do Exílio" *in* Gonçalves Dias, *Os Melhores Poemas*, selecção de José Carlos Garbuglio, São Paulo, Global Editora, 1991, p. 16, vv.1-2)

entanto, esta natureza domada, construída pela mão do homem, com a edénica que De Bréssac atravessa, feita de uma "opulência" e "luxo fastoso" que tem como único sujeito a própria natureza. Diversamente, a paisagem de Itahé foi formada pela conjunção da arte com a natureza, o homem rendido, assim, ao "belo artístico", ao embelezamento da natureza segundo padrões estéticos que ditam um padrão de beleza que se distancia da do "belo natural". Da mesma forma, se conjuga a natureza com a ciência e com a poesia, permitindo, segundo a teoria desenvolvida pela estética romântica, pela contemplação da natureza atingir "o infinito da Beleza Eterna, que são as regiões da Poesia.":

> *[…] observando acolá uma árvore, herborizando sempre e poetizando tudo, que os espíritos contemplativos da Natureza, insensivelmente se elevam das obras dela para o infinito da Beleza Eterna, que são as regiões da Poesia.*
>
> *Lineu foi um grande poeta; e Camões seria um grande botânico se tivesse lidado mais com o seu amigo Garcia da Horta e se a ciência estivesse já melhor formulada […].* (p.433)

Para Ofélia Paiva Monteiro, esta natureza brasileira exuberante tem por função "mais do que criar verosimilhança descritiva, estabelecer de forma hiperbólica o contraste com o artificialismo enfezado da civilização"[37], justificando-se, igualmente, o carácter "fabular" da recriação do espaço de Nova Itahé e da casa do Visconde não por um projecto de criação de verosimilhança, mas por razões "poético-semânticas"[38] ligadas com as preocupações políticas e sociais de Garrett e que resultaram na necessidade "de colocar [as personagens "símbolos da civilidade superior que o autor das *Viagens* quereria ver surgir na sociedade liberal] num espaço *utópico*, o dessa Itahé/Pasárgada, isolada da endemia europeia… que talvez viesse a destruí-la."[39]

Para além da diferença de posições e objectivos dos dois autores portugueses, evidenciada pelo facto de colocarem as suas histórias em épocas diversas, Pinheiro Chagas preocupado com a reconstituição histórica dos primeiros anos da colonização do Brasil, Garrett envolvido com o presente da sociedade, e para lá das peculiaridades estilísticas, ambos coincidem na caracterização da natureza brasileira como lugar edénico, exuberante, transformador do homem, e transformado pelo homem nos séculos posteriores à descoberta, que o português explorou, conquistou e povoou.

---

[37] *Op.cit.*, p.172.
[38] *Ibidem*, p.173.
[39] *Ibidem*, p.174.

É à audácia portuguesa em enfrentar a força da natureza virgem que Pinheiro Chagas dá relevo e é um emigrante português e a sua família no Brasil de hoje, obrigado a ir para o novo país pela falta de produtividade das suas terras, vastas, mas ricas só em "couve galega", que se vão transformando pelo contacto com a própria natureza e com a mistura de raças em brasileiros, como acontece com Isabel[40], "verdadeira portuguesa, ou verdadeira brasileira"(p.474), que interessam Garrett.

De facto, a natureza aparece em contacto com os portugueses, do século XVI ou do século XIX, vista e sentida por eles através de uma tradição imagética e mítica ligada à imagem literária, histórica e política que Portugal foi criando do Brasil do momento da descoberta ao momento da escrita. Independentemente do século em que é colocada a história, a visão da natureza brasileira demonstra a marca de como o português do século XIX sente o Brasil: como "pai" do povo brasileiro e do Brasil em Pinheiro Chagas, demonstrando a íntima relação com uma terra que Portugal se orgulha de ter descoberto e povoado; o Brasil como terra de possibilidade e enriquecimento, ontem como hoje; Portugal como divulgador do espírito cristão no Brasil, quer na forma mais criticável dos jesuítas, no texto de Pinheiro Chagas, quer na bondade e generosidade da família de Itahé, de Garrett, que cria um espaço de civilização na selva governada por ditames cristãos de convivência e respeito.

Não significa, no entanto, esta visão que não se encontre um aspecto disfórico nos dois textos: Garrett não tem tempo para desenvolver a questão dos índios, da injustiça de um povo a quem se retirou a liberdade e a terra, mas os índices da problemática são focados nas figuras de João Índio e Mohema; Pinheiro Chagas foca a política dominadora e, por vezes perniciosa, da Companhia que, se defende a liberdade dos índios, por outro lado, pretende dominá-los.

Para Chateaubriand, que caracteriza, numa carta ao livreiro Buisson, datada de 1798, a descrição da natureza em *René* como "des tableaux continuels d'une nature étrangère à nos climats, et décorée de toute sa pompe virginale"[41], a natureza da Nova Terra não se reveste do carácter imagético-histórico que apresenta nos autores portugueses. Edénica, explode em cores, perfumes e energia da criação. Sem o

[40] A propósito da proximidade de Isabel à natureza, Ofélia Paiva Monteiro sublinha que pela ascendência índia "pelo menos imaginariamente assumida – de Maria Teresa e (em grau menor) de sua filha Isabel, ascendência que, conjugada com a *naturalidade brasileira* atribuída a ambas, lhes daria o estatuto de personagens mais conectadas com a 'natureza' […]." (*Ibidem*, p.164)

sentimento do "olhar" de achamento e posse, com a consequente visão das possibilidades oferecidas ou potenciais da nova terra, o autor francês concebe a natureza como o encontro do homem consigo próprio face à solidão selvagem e livre da natureza americana.

Face à energia da natureza primitiva, o sujeito reencontra a sua própria energia e inocência, sendo por isso mais importante "méditer sur l'homme libre de la nature et sur l'homme libre de la société, placés l'un près de l'autre sur le même sol"[42], como escreve em *Essai Historique* (1797), que descrever de forma exacta e informativa, como um viajante profissional, a natureza americana[43]. De facto, a natureza aparece sempre na relação com o "eu", na confrontação do sujeito com o espaço físico, e nos sentimentos que dela nascem ou são por ela despertados, e no reencontro do ser com a natureza, podendo, assim, o homem revelar-se na sua essencialidade.

No prefácio da primeira edição de *Atala* fica patente esta dimensão de ligação profunda do homem com a natureza, cuja expressão menos contaminada pela sociedade será a do homem primitivo, significativamente chamado "homme de la nature" e cuja epopeia se propõe escrever através da descrição dos costumes e da história.

Não deixa, no entanto, o narrador de *Atala* de, por vezes, apresentar na descrição da natureza características de carácter informativo, pensando no leitor para quem são estranhos o clima, as espécies e a paisagem ("Presque tous les arbres de la Floride, en particulier le cèdre et le chêne-vert, sont couverts d'une mousse blanche qui descend de leurs rameaux jusqu'à terre.", p.56), e comparativo, usando os objectos conhecidos pelos leitores para ajudar à visualização do que nunca viram ("qui produisent alors l'effet d'une tapisserie en laine blanche").

---

[41] *Apud* Jean-Claude Berchet, "Introduction" *in: Atala – René – Les Natchez*, introduction, commentaire et notes de Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques de Poche, Librairie Générale Française, 1989, p.19.

[42] *Essai Historique, Politique et Moral sur les Révolutions Anciennes et Modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution Française apud ibidem*, p.14.

[43] Afirma Jean-Claude Berchet, face ao que escreve Chateaubriand em *Mémoires* ("Je recueillis quelques-uns de ses accents; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui dicterait quelque grand maître des harmonies.",cap.VII), "Il serait donc vain de lui demander un compte exact de ce qu'il a réellement vu: à la fois beaucoup plus et beaucoup moins que les voyageurs professionnels qu'il a pillés sans vergogne. […] ces pays du sud, il les a découverts en réalité à travers le *Voyage* de Bartram. […] La réalité de son voyage ne saurait pas davantage être mesurée au cordeau des sciences de la nature. Chateaubriand se chargera plus tard de trouver des noms propres à rendre encore plus exotiques (sur la page) les oiseaux ou les arbres aussi variés qu'inconnus, rencontrés sur son chemin."(*Ibidem*, p.14)

A comparação com o Velho Mundo conclui pela inferioridade deste, já que mais maravilhosos do que as construções da civilização são os monumentos da natureza ("jamais les merveilles de l'ancien monde n'ont approché de ce monument du désert.") construídos pelo "Grand Esprit". A ideia da natureza como composição divina criada por sábia mão de um artífice artista é visível na comparação que o narrador faz entre a natureza e o trabalho do operário:

> *[…] une foule de papillons, de mouches brillantes, de colibris, de perruches vertes, de geais d'azur, vient s'accrocher à ces mousses, qui produisent alors l'effet d'une tapisserie em laine blanche, où l'ouvrier Européen aurait brodé des insects et des oiseaux éclatants.* (p.56)

Personificações, metáforas e comparações caracterizam a descrição da natureza em *Atala*, revestindo-a de uma poeticidade e lirismo que a coloca como sujeito mais do que como cenário:

> *Lorsque les vents descendaient du ciel pour balancer ce grand cèdre, que le château aérien bâti sur ses branches allait flottant avec les oiseaux et les voyageurs endormis sous ses abris, que mille soupirs sortaient des corridors et des voûtes du mobile édifice, jamais les merveilles de l'ancien monde n'ont approché de ce monument du désert.* (p.56)

Plena de vida e força, é espectáculo na demonstração da sua energia e capacidade de gerar e regenerar-se, de percorrer caminhos do caos ao cosmos, para lá da vida do homem sempre pequena e finita face à grandeza, perenidade e infinitude da natureza e do divino:

> *La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu. Un vent impétueux sorti du couchant, roule les muages sur les nuages; les forêts plient; le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses, on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle! […] Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres; du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus […].* (p.61)

O autor de I herda de Chateaubriand precisamente a poeticidade e lirismo da natureza e a concepção desta como sujeito de força e energia, perene na sua capacidade regenerativa quando "Tudo passa sobre a terra." Tem, no entanto, a natureza em José de Alencar a carga simbólico-semântica de espaço natal não de todo o homem, mas, essencialmente, do brasileiro, por isso, aparece mitificada como componente da criação do Brasil, como não poderia nunca aparecer no texto de Chateaubriand. De facto, a natureza em Alencar não é espaço de reencontro do

homem civilizado com as forças da natureza, é espaço de encontro do brasileiro com o seu ser e a sua história.

José de Alencar não tem, como Pinheiro Chagas, por motivos óbvios, a visão do "pai", mas a do "filho" da terra e agora sujeito de construção, "eu" que sente a natureza como "nossa". A ideia de uma natureza maravilhosa, como se constatou anteriormente, também existe em Alencar, mas não no sentido de uma natureza que se deseja possuir, que se elogia como coisa nova, apenas descoberta. Por isso, mostra mais do que qualifica, sem a exuberância dos adjectivos ligados à majestade, à opulência de Pinheiro Chagas, mas também de Garrett. A natureza é significadora e simbólica, não a do viajante e do colono, acumulativa, comparativa, informativa.

As personagens fundem-se com ela (com afirma Ceci, "[…] sou filha desta terra; também me criei no seio desta natureza.",G, p.310), por isso, não é mero cenário, como em Pinheiro Chagas, ou usada para demonstração de ideias, como em Garrett. A natureza é poeticidade e não pretexto para imagens retóricas à maneira do autor de *A Virgem de Guaraciaba*, não raras vezes, como em I, descrita com a linguagem simples e simbólica dos índios, parte da vida do homem e do seu ciclo de vida e não fora dele.

Pertença integral do homem brasileiro, só por ele pode ser invocada ("Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;",I, p.39), porque só ele mantém com a natureza a relação afectiva de que é prova o pronome possessivo e o sentimento de espaço natal, de protecção e ajuda que faz da natureza um verdadeiro interlocutor do homem.

Temática e uso da história

Quando, em 1888, Pinheiro Chagas procede à defesa, na "Introducção" ao romance *A Jóia do Vice-Rei*, do romance histórico de Alexandre Dumas, baseando-se na ideia de que o autor francês conseguiu, através do desenho de costumes e tendências das épocas retratadas, atingir o objectivo maior do género, a formação de "uma ideia da época em que [os eventos] se passam mais completa e mais perfeita do que no-la poderiam dar os mais conscienciosos livros históricos"[44], o autor português

[44]"Introducção" *in: A Jóia do Vice-Rei*, Brinde aos assinantes do *Diário de Notícias*, Lisboa, Tipographia Universal, 1888, p.7.

faz testemunho da sua teoria sobre o romance histórico como recriação do espírito de uma dada época através do retrato das suas particularidades ao nível dos costumes, filosofias, formas de entender o mundo e as gentes.

A aliança da fantasia à história é considerada, desta forma, não como "adultério" pelo enlaçar da "mentira com a verdade"[45], mas como via literária legítima que diverte, mas também proporciona ao leitor a apreensão do espírito do tempo no qual são colocadas as acções.

Viagem a uma outra época, o romance histórico recria e reconstrói um dado momento histórico, emergindo o leitor numa realidade e tempo "outro", fornecendo-lhe informações para a compreensão do próprio curso da História.

Anos antes, mais precisamente em 1843, na "Memória" lida ao Conservatório de Lisboa, tinha Garrett afirmado a necessidade de o romance e drama histórico fornecerem ao povo a "verdade do passado", atribuindo a estes géneros a responsabilidade de reposição da verdade sobre a História. Os leitores têm necessidade de serem confrontados consigo próprios, com o seu passado e com o seu próprio tempo, exigindo-se à literatura que, como um espelho, elucide o passado histórico e mostre aos homens como eles são no presente.

Esta ancoragem nas preocupações do homem contemporâneo faz com que ao escrever *O Arco de Sant'Ana* nunca se liberte do próprio século, como afirma na "Advertência" da edição de 1849 ("O romance é deste século: se tirou o argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor."[46]), defendendo posteriormente, no prefácio da segunda edição datado de 1851, a liberdade do uso da imaginação e do espírito no romance histórico em detrimento de uma "erudição arqueológica", imprópria numa obra ficcional.

As diferenças de visão entre os dois escritores, Garrett mais preocupado com o passado na medida em que este forma o presente, Pinheiro Chagas mais interessado na reconstituição histórica de uma determinada época, determinam as suas escolhas nos romances de teor tropicalista. Garrett ambienta a sua história na contemporaneidade para focar questões políticas e sociais da actualidade e o autor de *A Virgem de Guaraciaba* viaja no tempo até ao início do povoamento do Brasil para questionar, justamente, esse preciso momento histórico.

---

[45] *Ibidem*, p.5.
[46] *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, *op.cit.*, p.226.

Como apontou Ofélia Paiva Monteiro, as personagens de *Helena* "tais como as conhecemos no fragmento redigido, possuem virtualidades que poderiam, […], desencadear no romance uma representação altamente 'ideologizada' da história recente europeia e portuguesa […]."[47] Poder-se-ia acrescentar também a brasileira, focando as personagens problemas ligados com a escravidão e a posição dos índios na história e sociedade contemporânea do Brasil.

Uma das temáticas de conversa entre as personagens é, de facto, a da abolição do regime de escravidão no mundo de Itahé. Inspirada por uma interpretação idealista e "socialista" do Evangelho, que, segundo Isabel, proclama a liberdade e igualdade de direitos dos homens, e pela mensagem de humanidade do romance de Harriett Stowe, *A Cabana do Pai Tomás* (1852), a menina defende a completa libertação dos escravos, ao contrário da sua mãe que, com prudência, explica à filha que se deve dar só a alforria "aos que tiverem juízo e indústria para usar da sua liberdade."(p.438), alertando-a para o perigo de determinadas teorias idealistas, mas distanciadas da realidade[48]:

> *As beatas, e os hipócritas ingleses têm causado tantos desgraçados com as suas declamações contra o tráfico dos negros, tantos, pelo menos, como os que mercadejam no infame negócio. A emigração da África para a América é uma necessidade absoluta e inevitável, que convinha regular e fiscalizar no sentido do Evangelho e da civilização, mas não proscrevê-la absurdamente.* (p.438)

As mesmas reticências, ainda que fundadas em outras razões, apresentará mais tarde José de Alencar nas discussões do senado, ciente de que as teorias devem coadunar-se com a realidade, pois, dando-se o caso contrário, podem provocar uma política de desigualdade quando o objectivo era justamente a criação da igualdade e justiça social.

Em relação ao índio, ao contrário de Chateaubriand que o retrata em situações de entreajuda com o negro, Garrett descreve-o, a partir das personagens de João Índio e Mohema, como opositor simultaneamente do branco e do negro ("Este miserável resto de uma nação tão poderosa – que tudo quanto os seus olhos vêem destes montes era seu, que hoje todo o domínio são essas poucas choupanas arruinadas da Velha

---

[47] *Op.cit.*, p.161.

[48] Segundo Ofélia Paiva Monteiro, Garrett vinha defendendo nestes anos justamente uma atitude de ponderação das "conveniências", "desde que a experiência lhe fora mostrando o perigo das teorias mais belas e até das disposições mais urgentes, se desajustadas ao real […]."*Op.cit.*, p.156.

Itahé – quem o há-de defender do Branco e do Negro, nosso inimigos capitais?", p.462)

Com receio do domínio do negro, aliado ao branco numa hipotética conjuntura de abolição da escravatura, e de se verem obrigados a trabalhar, Mohema conspira para casar Isabel com Acaiba, "filho do senhor do engenho de Sorocaba, que não despreza de descender da nossa origem"(p.467), deixando ao branco e ao preto o açúcar, o trabalhar da terra e o ouro das minas em troca da "nossa liberdade e dos nossos bosques"(p.467).

Profundamente transformada pelo contacto com os brancos, a raça dos índios, como em *Les Natchez*, está condenada a perecer, como explica em primeira pessoa o narrador a propósito da aldeia Velha de Itahé:

> *[…] tinha sido a capital de uma nação poderosa, que ocupara aquelas terras em épocas remotas, perfeitamente representava hoje o estado de uma raça votada a perecer, a extinguir-se e a morrer às mãos da civilização que a invadira; e que lhe levava todos os seus vícios e corrupções […]*. (p.463)

Do ponto de vista dos índios, e para o narrador, a expulsão dos jesuítas tinha significado uma verdadeira calamidade, recaindo a raça "na consumpção que a devora, e que a indolência natural aumentou."(p.463)

O "Adão" das terras edénicas a que se faz referência no início da obra está, todavia, longe de ser descendente do "bom selvagem" de Rousseau, principalmente no "hoje" da história, provavelmente contaminado pelos vícios da civilização, mas também, por um carácter de indolência e de domínio das superstições e ódio desenvolvido em relação a brancos e negros que fazem do índio um ser vingativo e conspirador, como é o caso de Mohema. A história do Brasil, passada e presente, serve, assim, como ponto de partida para uma reflexão ideológica sobre temas do interesse da contemporaneidade do narrador e dos leitores, permitindo a explanação das teorias do autor.

Pinheiro Chagas faz uso da história para retratar um dado período da história de Portugal no Brasil. A história não se limita a ser pano de fundo de um enredo amoroso, mas é um verdadeiro sujeito, na medida em que a acção jesuíta no território age como oponente na trama narrativa do enredo amoroso entre Beatriz e Jaime.

A história do Brasil, do ponto de vista português, gira em torno de dois grandes pólos: a política de ocupação da corte portuguesa e a acção cristianizadora dos missionários religiosos. O projecto nacional é sintetizado no lema "dilatar a fé e o

império", com a monarquia portuguesa a incrementar o espírito colonizador e a sustentar que o principal intento era dilatar a pregação do Santo Evangelho e procurar trazer ao grémio da Igreja a dilatada gentilidade cuja conversão Deus encarregara aos senhores reis de Portugal. O projecto português passava, desta forma, por levar até às cordilheiras do Império, através também das missões, a influência e domínio da coroa.

A Companhia de Jesus, parte integrante desse processo de dominação do território, vai, no entanto, sofrer uma radical mudança de imagem transformando-se quase num "Outro" que trabalhava no Brasil à margem do "Nós", "alheio a qualquer fidelidade pátria, que não seja a fidelidade ao seu instituto, […] 'máquina' temerária, orientada para promover a ruína das nações", como afirma José Eduardo Franco, tendo como único objectivo, segundo os antijesuítas, "na sua ideografia do mito, instalar uma nova ordem, assente no universal domínio da *Societas Iesu*."[49]

A este vector ideológico-político basilar do mito negativo ligado aos jesuítas, que o autor denomina "mito fantástico dos Jesuítas em Portugal" e que inscreve no género dos mitos conspiracionistas da história ocidental, deu forma uma vasta produção de literatura antijesuítica[50] em particular a partir do governo do Marquês de Pombal, principal fundador e promotor da ideia negativa dos jesuítas em Portugal. A obra de José de Seabra da Sylva, *Dedução Chronologica e Analytica* (1768), inspirada no trabalho do Marquês de Pombal, encerra em si a tese orientadora que explica a decadência e o obscurantismo de Portugal pela acção nefasta dos membros do Instituto. Até à instalação da Companhia no reino, Portugal viveria, como atesta a obra, uma verdadeira idade de ouro, próspera e gloriosa, sofrendo a partir do início da influência jesuítica um período de decadência progressiva, pautado pela ignorância e fanatismo, por contraste com a expansão e enriquecimento da própria Companhia. O reino estaria, assim, sujeito ao pernicioso domínio dos jesuítas, com as suas intrigas e manobras políticas, impedido de se abrir às Luzes do despotismo iluminado.

Os jesuítas aparecem, desta forma, como a encarnação e a justificação dos males que Portugal sofria no momento, tornando-se um inimigo a combater. De facto,

---

[49]"A Visão do Outro na Literatura Antijesuíta" *in: Histórias Literárias Comparadas*, coord.Teresa Seruya e Maria Lin Moniz, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p.225.

[50] Segundo José Eduardo Franco, o mito jesuítico "forma-se na relação intrínseca entre uma determinada acção político-ideológica e a sua codificação literária."(*Ibidem*, p.226), sendo a literatura antijesuítica pombalina responsável pelo estabelecimento do mito nos seus contornos essenciais e globais (cf. *ibidem*, p.227).

a hostilização da Companhia culminaria com a sua expulsão do reino em 1759 e com a sua extinção internacional em 1773 pelo Papa Clemente XIV.

No século XIX, a produção nacional de textos de carácter antijesuítico abranda para dar lugar à tradução de obras que, com o apoio de uma tradição liberal e republicana antijesuítica, continuou a divulgar a posição desfavorável à acção da Companhia de Jesus. Os liberais, como sublinha José Eduardo Franco, vão revisitar o mito dos jesuítas estabelecido por Pombal e "actualizar o seu imaginário em torno do seu alegado *complot* permanente, acusando-os de conspirar contra as novas liberdades. Os românticos vão carregar o lado negro do mito, caracterizando-os como figura emblemática da perversão e da hipocrisia, do fanatismo e do imobilismo […]."[51]

A própria Geração de 70, entre os quais teóricos como Antero de Quental e Eça de Queirós, vai continuar a responsabilizar os jesuítas pela decadência e pela ignorância e educação fanatizante de que sofria o país. A ideia de que a Companhia era uma espécie de máquina militar que agia com o objectivo de, através do fanatismo religioso e da infantilização obediente, criar uma organização dominante supra-nacional estava enraizada no pensamento dos teóricos, projectando, assim, no mito, como esclarece José Eduardo Franco, as próprias "desilusões e desenganos. A esta entidade negativa é dado um carácter expiacional onde os insucessos e males da nação são projectados e expiados. […] *locus* de catarse desse mesmo estado nacional decaído."[52]

É nesta conjuntura que Pinheiro Chagas escreve *A Virgem de Guaraciaba*, ainda que procurando "prestar justiça ao merecimento desses homens que tanto ódio inspiraram, desejando ao mesmo tempo fazer com que o leitor não perdesse de vista a índole da sociedade, e a frieza com que removia os mais ligeiros obstáculos, que tentassem opor-se-lhe."(pp.10-11) De facto, se as "Notícias preliminares" traçam brevemente o descobrimento do Brasil e as motivações para a sua posterior, mas, no início, lenta, colonização – fazendo referência ao forte impulso recebido pela ideia da existência de um Eldorado construída pelos exploradores espanhóis –, demonstram uma preocupação em desenhar a história paralela do aparecimento e desenvolvimento da Companhia de Jesus.

---

[51] *Ibidem*, p.229.
[52] *Ibidem*, p.230.

Este facto pode ser justificado pelo papel essencial que os membros da Companhia e os ideais do Instituto vão adquirir ao longo da trama narrativa, sujeitos de manobras e intrigas, sem ética que não seja uma moral dominadora baseada numa pretensa vontade de Deus.

Desenhados desde o capítulo segundo como audazes e corajosos exploradores e servidores da causa da conversão, enfrentando os perigos da selva e oferecendo-se ao martírio pela salvação das almas gentias[53], os jesuítas não escapam, todavia, a uma caracterização que os acusa de manipulação das conversões, do carácter militar da instituição, sendo os membros considerados como verdadeiros soldados, da hierarquia rígida e obediência cega dos membros à autoridade, do uso de intrigas e manobras que iludem os que, levados pelo fanatismo religioso que os próprios jesuítas lhes incutiram, são apenas peões de um jogo de domínio que não compreendem.

No texto, figuras reais, tais como os padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, são transformados em soldados de uma máquina que, para alcançar o objectivo de conversão do gentio, interpõem a vontade da Companhia à vontade pessoal de Beatriz e Jaime, sem considerar a obtenção da felicidade dos dois, sacrificando-a a motivos que julgam maiores.

A morte de Beatriz e o desgosto de Jaime ("— Ainda aqui me vindes perseguir, instituto odioso, companhia maldita, que me roubaste coração e vida, e que também a morte me quereis roubar?", p.176) entendem-se na lógica expressa por José de Anchieta no *explicit* da obra:

> *[…] Quereis a morte? Na regra de Loiola a tendes, mas a morte que dá frutos para os outros, e não a estéril morte, que só dá mais um corpo ao sepulcro, mais uma alma ao céu.*
> *[…]*
> *'Ad majorem Dei gloriam'.*

[53] O contributo dos jesuítas para a descoberta de novas terras, fixação de colonos e povoamento, assumindo um papel de extrema importância na história do Brasil, é diversas vezes elogiado pelo narrador: "As cidades, fundadas pelos seculares, erguiam-se no meio do vasto ermo que em torno delas faziam as tribos selvagens fugitivas. As aldeias dos jesuítas serviam de núcleo a essas mesmas tribos, e a cruz humilde, campeiando na frontaria duma igreja ou dum colégio, era o sinal que chamava do sertão os povos americanos para virem agrupar as suas tabas à sombra dela. Vanguarda dos colonizadores, os jesuítas fugiam da beira-mar, e iam, sós e inermes, devassar os segredos dos matos virgens.

Fundava-se um posto avançado, e os colonos, atraídos pela tranquilidade, preferindo às muralhas das cercas das povoações a sombra das paredes das casas jesuíticas, iam pouco a pouco juntando-se a eles, formando umas vezes colónias filhas das primeiras, outras vezes transportando completamente os seus lares para a nova povoação […]."(pp.78-79)

> *E arrastando Jaime, que o seguia maquinalmente como o doido àquele que o soube domar, Anchieta retomou vagarosamente o caminho de S. Paulo.* (p.177)

Uma lógica que é lei e que, depois de José Anchieta ter dito a Beatriz para se afastar ("—Desamparai o campo da batalha […].", p.173) levando-a ao suicídio, tinha já inspirado ao narrador dúvidas sobre a forma particular de ver e usar a religião dos jesuítas:

> *Que religião era aquela, que princípios inspirava a Companhia de Jesus aos seus membros, que nem o mais santo deles podia derramar a ânfora das doces consolações nas almas ulceradas, que se vinham abrigar no seu seio?* (p.173)

As aventuras e desventuras românticas do par amoroso de *A Virgem de Guaraciaba* encontram-se intimamente relacionadas com a política de evangelização e actuação da Companhia de Jesus em solo brasileiro, sendo a Companhia que os separa tanto no início como no fim em prol dos seus objectivos.

A história de Beatriz e Jaime cruza-se, para além disso, com as conquistas francesas em território americano e com a luta para a sua reconquista por parte de Mem de Sá, governador da Bahia. Sente-se o narrador obrigado a dar explicações sobre o calvinismo e as motivações que tinham levado o grupo de guerreiros do forte de Villegagnon a terras brasileiras, fazendo incursões no discurso historiográfico.

Trata-se, assim, o texto de Pinheiro Chagas, de um romance histórico que não usa a história como mero cenário do enredo amoroso, mas a elege como verdadeiro sujeito implicando-a no destino das personagens e apresentando, igualmente, uma reflexão crítica sobre questões ligadas ao período histórico da colonização brasileira por parte dos portugueses.

Em determinados momentos, o leitor poderá mesmo ter a sensação de que o par romântico foi exclusivamente criado para a explanação de teses sobre a história brasileira e, precisamente, pelo prazer historiográfico de visitar um passado que, ainda que tivesse ocorrido em terras distantes, pertencia de forma intrínseca ao passado e à história portuguesa.

Não se pode ignorar, de facto, que Pinheiro Chagas tinha ideias próprias acerca da história da colonização brasileira, baseadas em estudos e leituras que demonstra ter feito, as quais esgrimirá com Eça de Queirós na polémica gerada pelas palavras deste em relação a um artigo publicado pelo *Times*.

Em 1888, escrevia Pinheiro Chagas, reagindo ao que considerava o arrastar "o país pelas ruas da amargura" pelos que consideravam os portugueses "um povo *surjait*, um povo de idiotas que deve exclusivamente à retórica a reputação de que por algum tempo gozou", que o Brasil era o produto do encontro de duas raças, a portuguesa e a brasileira, tendo, segundo "uma lei eterna, que Darwin poderá explicar", a raça mais forte eliminado a mais fraca, tendo, assim, o novo território sido povoado e desenvolvido por nacionais e não por uma qualquer raça brasileira anterior ou subitamente formada:

> *Que ideia forma o sr. Eça de Queirós do modo como se colonizou o Brasil? […] A sua população livre devia-a o Brasil exclusivamente à emigração portuguesa, que ainda hoje, […], constitui o elemento mais numeroso e mais activo da sua colonização que continua. Se Portugal foi portanto, com relação ao Brasil, um fidalgo solteirão e arrasado, como a governanta não era outra coisa senão sua filha, além de ser bastarda, […], queira também o sr.Eça de Queirós explicar-nos cientificamente por que mistério de hereditariedade nasceu de um fidalgo arrasado uma governanta bonita e forte?*[54]

O autor recusa-se ver no brasileiro um "outro" completamente distinto e distante do português, reconhecendo nele a mesma raça, a mesma gente. Ainda que use de forma inconveniente a ideia de "colonização", o que Pinheiro Chagas afirma é que o Brasil não foi colonizado, mas povoado, isto é, que o sujeito da "colonização" não colonizou outra raça, já que, como mais forte, extinguiu a que existia. O brasileiro não foi colonizado, assim, pelo português, porque o brasileiro era o português.

A Virgem de Guaraciaba constitui-se, efectivamente, como retrato do mundo que o português estava a criar no momento histórico a que se reporta o romance e da sua responsabilidade histórica. O ponto de vista é, por isso, o do pai que relembra as suas façanhas e olha para o filho de ontem e de hoje com orgulho, vendo nele um seu produto cultural e histórico, continuação do seu espírito.

Nos romances históricos de teor indianista de José de Alencar, o enredo amoroso, principalmente em I, pode absorver de tal forma o leitor que a História parece renegada para um plano secundário, cenário ou mera referência a coordenadas histórico-temporais que situem o receptor no tempo histórico da narrativa. Se se tiver em consideração, no entanto, a importância atribuída à precisão dos factos históricos e

---

[54] "Brasil e Portugal" (publicado em *O Atlântico*, Lisboa, 28 de Novembro de 1880) *in: "o bei de Tunes" – Fundibulário com Pinheiro Chagas acerca do Patriotismo* (*op.cit.*), p.28.

ao encadeamento dos acontecimentos pelo autor quer no "Argumento histórico" quer nas restantes notas de I e as dívidas aos textos historiográficos de referência, particularmente no caso de G, verifica-se que estes textos podem ter uma leitura que ultrapassa a das peripécias românticas e se enquadra numa tentativa de retrato de um período da história brasileira que corresponde precisamente ao momento de origem e formação da nova nação.

É, de facto, numa determinada conjuntura histórica que se enraízam as relações dos pares amorosos dos dois romances, somente possíveis porque a História os une para os fazer sujeitos da própria História do Brasil. Personagens e situações encontram a sua própria substância na História, pertencem-lhe intrinsecamente, mas também a conduzem, a escrevem, numa relação mútua de causa-efeito, de alternância de papéis entre sujeito e objecto.

O romance histórico corresponde sempre à demanda das origens do "eu" individual e colectivo, sendo, no caso dos romances em estudo de Alencar, uma verdadeira procura do momento inicial em que o povo brasileiro se forma. Justamente por este facto, a atmosfera épico-mítica não elimina o peso da História, já que os mitos de origem nascem e pertencem a uma determinada construção mítico-histórica a partir de construções do real feitas por historiadores, viajantes, cronistas, poetas. O que acontece, como se referiu anteriormente, é que ao fazer das unidades indiciárias predominantes, o autor reenvia, como escreve Roland Barthes a um significado implícito, fazendo com que a História seja "entraînée vers une forme métaphorique, et avoisine le lyrique et le symbolique"[55].

Pela sua ancoragem no real histórico, a história, e mesmo o mito, das origens pode revestir-se de um carácter crítico que a afasta de uma vertente completamente laudatória. A História da formação do Brasil é também, por um lado, a história do sofrimento de um povo, o de Iracema, que, como a flor, morre para dar o fruto, Moacir, e, por outro lado, a história das ambições desmedidas que a terra abundante do Brasil pode despertar. É o caso de Loredano e dos seus companheiros dominados pela ideia de uma riqueza pretensamente fácil, de um Eldorado a descobrir, ou da actividade económica que ocupa os homens de D. António, símbolo dos interesses de uma nova ordem que derruba o antigo feudalismo a favor da lógica mercantilista de exploradores e bandeirantes.

[55] "Le discours de l'histoire", *op.cit.*, p.424.

Se G prende o leitor pelas histórias de Ceci e Peri, par fundador de um futuro mítico para o qual os transporta a palmeira, também faz fé de um período histórico em que homens das mais diversas condições e sortes procuram o enriquecimento a qualquer preço. Considerando a frequência com que se faz referência na obra aos metais e pedras preciosas e riqueza,

OURO	17
PRATA	16
PEDRAS PRECIOSAS	11
MINAS	9
TESOURO	22
RIQUEZA	15

verifica-se, precisamente, que homens e acções se ligam intrinsecamente a uma das motivações primeiras da colonização e povoamento do Brasil, o enriquecimento, a "*auri sacra fames*", como escreve no capítulo intitulado "Gênio do Mal", que, em G, funciona como um dos motivos de desagregação da comunidade formada por António de Mariz e os aventureiros[56]:

No retrato do processo histórico das origens, Alencar atribui ao português não uma posição de colonizador, mas de elemento de criação do Brasil. Invasor, defensor das terras descobertas e iniciador de uma nova raça em I, povoador em G, ao português não é recusada a posição do pai, reconhecendo-se o brasileiro como filho de Martim, de D. António de Mariz ou Ceci. Como escreve Maria Aparecida Ribeiro a propósito de G, ainda que "situando a história no tempo do Brasil-colónia, Alencar apaga da personagem qualquer traço que a caracterize como colono. O espaço do Paquequer é uma dupla prova de lealdade: foi concedido a D. António de Mariz como reconhecimento dela e servirá para mantê-la, pois o fidalgo a vê como reduto e semente do império português"[57].

Da mesma forma, em I, o português é valorizado a par do índio na união de raças, como acontece simbolicamente quer na relação de parceria e aliança entre Martim e Poti, com ambos a aceitar mutuamente as tradições e usos diferentes das

[56] Como afirma Maria Aparecida Ribeiro, os aventureiros em G "não possuem os atributos de um cavaleiro medieval: a coragem é neles ousadia, a lealdade não é sua característica, e o que os une não é um ideal, mas o interesse económico. Ligados à exploração da terra, os aventureiros representam um traço da história brasileira que Alencar pretende apagar." (*Op.cit.*, p.19)
[57] *Ibidem*, p.19.

comunidades de origem, quer na ligação entre Iracema e Martim. Como sublinha, justamente, Maria Aparecida Ribeiro, "o narrador procura enobrecer de ambos os lados as raízes de Moacir."[58] Verifica-se, no entanto, como esclarece a autora, uma mestiçagem desigual devida à forma de narrar. De facto, apesar da contagem do tempo e a maneira de referir o que não pertence ao mundo dos selvagens se fazer com o recurso à maneira indígena, existem momentos "em que a identidade com os índios não se faz: eles são referidos como 'a gente de Tupã' […], o que vem reforçar o ponto de vista cristão do narrador, transparente no último capítulo ao afirmar verdadeiro o Deus de Martim."

Para além disso, como nota a autora, a língua do discurso do narrador revela-se como factor decisivo em relação à origem cultural, desvelando a sua mestiçagem em partes desiguais. Ainda que se verifique um uso de expressões e termos tupis em abundância, "o que representa uma espécie de ficcionalidade linguística com o objectivo de resgatar as raízes indígenas", existe "o registo de formas sintácticas correntes no português falado no Brasil."[59]

Observa-se, em Alencar, assim, não só a recusa em não considerar o contributo do outro lado do Atlântico para as suas origens, mas o orgulho nessa mesma ascendência[60], nesses homens que, "povo exíguo", como escreve em "Os Filhos de Tupã", "assinou-lhe Deus o berço/ Da cabeça da Europa, sobre o crânio;", sintetizado nos versos:

> *Teus filhos, pátria, o sangue têm dos lusos,*
> *Que dum revés da espada outro hemisfério*
> *Talharam do infinito. Cuja lança,*
> *Haste da cruz, gravou a lei de Cristo*

---

[58] "Relendo *Iracema*", *op.cit.*, p.25.

[59] *Ibidem*, p.25. Também Luiz Fernando Valente sublinha que IR "não consegue estabelecer nem a pretendida unidade harmónica nem um intercâmbio realmente equilibrado de valores." Tomando como exemplo a passagem em que é anunciado o nascimento de Moacir ("Nesta hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nesta terra de liberdade, via a luz nos campos de Porangaba"), o autor vê na construção sintáctica do período a traição do efeito de harmonia pretendido por Alencar, "na medida em que não consegue manter em equilíbrio os elementos português e indígena", já que o sujeito da oração "que o sangue da raça branca gerou…." é o sangue da raça branca, enquanto o elemento indígena, equacionado com a terra, ocupa a posição de mero advérbio de lugar. ("Oswald/Alencar: a antropologia revisitada" *in: Atlântida*, dir. José Guilherme Reis Leite, João Afonso e Álamo Oliveira, vol.XXXV, 2ª semestre, 1990, p.80) Se se tiver em conta, no entanto, a relação entre a terra e Iracema o efeito de desequilíbrio pode ser atenuado, já que a ideia seria a do estrangeiro a gerar/enseminar o filho na terra.

[60] "No imaginário de Alencar, Portugal tem, na formação da nacionalidade brasileira, o papel de um pai cujos defeitos se conhecem e se escondem, cujas qualidades não podem ser negadas, mas precisam de ser vistas dentro da tradição." ("Entre Pai e Mãe: o Nacionalismo em José de Alencar" *in: op.cit.*, p.393.)

Onde a voz não chegou de seus apóstolos.[61]

O autor escapa, desta forma, ao que Eduardo Lourenço designa por "recalcamento do elo fundador da mesma realidade brasileira"[62] que comete "um parricídio, mesmo inconsciente, vivendo-se, como realmente se vive, nos seus textos, nos seus sonhos, nas suas ambições planetárias, como uma *nação sem pai*", comportando-se como "*filhos de si mesmos*"[63]. O século XIX, como refere o autor, apesar do movimento de reforço da identidade cultural e nacional e da invenção dos mitos nativistas, é ainda muito português, não se afastando, como se afastará posteriormente no século XX, voluntariamente, da "*cultura matriz*, objecto de ocultação e denegação inconsciente", e da "cultura *arquétipa* ocidental"[64].

Como em qualquer versão das origens, nas palavras de Eduardo Lourenço[65], a realização do "romance familiar" do Brasil, no século XIX, exigiu a invenção de uma "ideologia" que justificasse e afirmasse a independência. "Ideologia" esta que neste século e, concretamente, em Alencar ainda não recusava ver em si próprios o papel de pais colonizadores, como acontecerá mais tarde: "Para alcançar uma identidade, tudo lhes parece preferível a verem-se – como conseguiam ainda no tempo de José de Alencar (*Iracema*) – na pele de pais colonizadores."[66]

A identidade do brasileiro em Alencar afirma-se no processo histórico que vê o português como sujeito, não recusando um passado histórico que partilha, efectivamente, com Portugal, ainda que concebendo-o e valorizando-o de forma própria. Isto é, a brasilidade é entendida como fruto do encontro do português com a nova terra e com o índio, de forma orgulhosa, mas não acrítica, oferecendo, por isso, no romance histórico de teor indianista, um retrato do português como principal actor do processo das origens ao lado do índio.

---

[61] *Op.cit.*, p.566.
[62] *Op.cit.*, p.135.
[63] *Ibidem*, p.136.
[64] Cf. *ibidem*, pp.139-140. Eduardo Lourenço acrescenta que a historiografia brasileira remete o lado sombrio ou menos exaltante do processo de formação do Brasil "para um espaço, ou melhor, para um tempo histórico que não é ainda verdadeiramente brasileiro: o tempo colonial." De facto, o Brasil ao inventar-se "incessantemente outro", " 'abrasileira' continuamente o passado. Afasta-se da origem portuguesa ou, em qualquer dos casos, recicla de uma maneira imprevisível o seu fundo originário e não é de admirar que não sinta necessidade de regressar às fontes ou de comunicar com a cultura portuguesa." (*Ibidem*, p.150)
[65] Cf. *ibidem*, p.141.
[66] *Ibidem*, pp.157-158.

E se a diferença com o português “de hoje” se faz sentir na escolha da língua, na temática, no uso expressivo do pronome possessivo “nossa”/“nosso”/”nossas”, na superioridade ufanista com que paisagens, homens e mulheres são descritas, na declaração do contributo genético, linguístico, sociológico indígena, reconhece-se a continuidade cultural, a herança, a proximidade de uma raça que partilha o português “de ontem”, de forma sóbria, sem discursos anti-colonialistas, de um autor que se considera herdeiro dos “pais colonizadores” de quem, por isso, reconhece como sua a história “nossa/deles”.

CONCLUSÃO

A reflexão estruturada ao longo dos vários capítulos desta dissertação pôs em evidência o que se propunha investigar no início – o romance histórico alencariano no contexto do romance histórico universal e europeu, a sua inserção num programa de autonomização e legitimação da literatura brasileira e o papel que desempenhou na criação de uma nova tradição literária pautada por uma determinada concepção da poética, repensada e trabalhada de forma continuada pelo autor. Pelas sugestões teóricas de uma bibliografia julgada mais pertinente e pela análise das obras do autor, várias linhas de força ou dinâmicas confluíram para um entendimento mais aprofundado em questões não raras vezes tratadas fora do contexto ou deturpadas por preconceitos.

Dada a grande unidade da obra alencariana, podem reconhecer-se várias dinâmicas que se completam e interligam entre si: uma particular concepção da história do país e da História, o amor à própria terra e aos seus valores, a procura da originalidade literária e o apuramento de uma concepção da poética própria.

Em relação ao primeiro aspecto, que se liga de forma estreita com o segundo, mas também com a necessidade sentida em relação à existência de modelos literários próprios, o uso da história e a sua re-escrita ficcional em Alencar devem ser compreendidos num contexto em que a revisão do processo histórico da jovem nação se afigurava necessária aos interesses da conjuntura vivida pela sociedade brasileira, empenhada na afirmação da sua legitimidade, não já a política, mas a que se ligava à independência histórico-cultural. Não serve, no entanto, o romance histórico alencariano apenas para concretizar, no presente, as aspirações intelectuais independentistas brasileiras, quer literárias, quer culturais, já que responde, igualmente, com as lições do passado e através da ligação entre este e o presente, às preocupações do futuro.

A reflexão sobre um sistema político e social que pudesse garantir o progresso da nação, a urgência de posturas éticas na sociedade e na política, o carácter essencial de um sentimento de colectividade e de orgulho nacional, no fundo, a criação de uma garantia de futuro, conjugam-se nas motivações que levam o romancista a fazer uso da história nos seus romances. A fusão de literatura e história, aliada a uma concepção

de nacionalismo que envolve os escritores na vida pública, no presente histórico, cria um romance que exprime a necessidade geracional de um passado que permita a compreensão do presente, continuação do que já foi, e actuação no futuro, soma de passado e do presente, entendida como passado de um futuro que há-de vir.

O romance histórico alencariano coloca, desta forma, questões relevantes em relação ao uso da história, já que querer esclarecer o presente através do passado pode ter um sentido político muito forte, revelador de uma carga ideológica que é também espelho das interrogações do presente. A elaboração dos romances alencarianos de assunto histórico desenvolvem-se a partir de concepções histórico-políticas pessoais, produzidas num itinerário individual objectivo e subjectivo, que o autor quer deixar explícitas e que deseja transmitir também didacticamente. Sendo a história entendida como meio prático para esta abordagem, o romancista acaba por projectar no passado uma postura e uma leitura ideológica e política do presente, formando, ou deformando, o passado histórico pela interferência dos seus pressupostos ideológicos ou filosóficos, podendo fazer uso do romance para provar uma determinada teoria ou filosofia da história ou, ainda, para expressar uma visão particular do mundo contemporâneo.

Revela-se, de facto, pelo uso idiossincrático que Alencar faz da história nos seus romances, a presença de um determinado posicionamento face a esta, derivado do conceito que tem da História como processo, da sua posição de homem a viver num presente determinado, mas também do que pensa sobre a disciplina historiográfica.

Alencar, à semelhança dos congéneres europeus, propõe as suas obras como alternativa credível a uma historiografia genérica, abstracta, demasiado aprisionada ao que é documentável, ou, pelo contrário, excessivamente subjectiva e preconceituosa. A disciplina da história não era capaz de apreender a experiência individual do homem, compreender o quotidiano dos afectos ou dos acasos, deixava na sombra grupos minoritários como as mulheres, as crianças, os homens do povo, para se preocupar com os grandes eventos e as personagens tidas como importantes, relegando a história íntima dos homens para segundo plano a favor de papéis, arquivos e de pesquisas estéreis como a que privilegiava os “ossos de Estácio de Sá”.

A verdade transmitida pela disciplina da história, baseada em documentos e factos, pode, eventualmente, ser, para além disso, na posição do autor, apenas o resultado de uma análise sobre dados falseados à partida: a “verdade” histórica pode

ser criada por manipulações e por reconstruções que os homens do poder fazem, como se explica na "Advertência" de GM, tendo em vista não só o presente, mas o julgamento do futuro. No seu afã de criar relações de lógica causais entre os acontecimentos e situações, a disciplina da história, segundo o autor, não admite, igualmente, uma das facetas que actua, por vezes, como verdadeiro motor da história – os acasos, as coincidências e as acções de homens como o sacristão da "Advertência".

O romance histórico afigura-se a Alencar como possibilidade de reposição da verdade do homem e da sua história, veículo privilegiado, através do processo ficcional, da capacidade de sonhar e imaginar o passado, de apreender a relação do homem brasileiro com a própria história, através da reflexão proposta pelo olhar sobre uma "outra" história. Uma "outra" história que constrói com o recurso não só à liberdade romanesca, como também, paradoxalmente, fazendo uso dos instrumentos da disciplina que critica, já que o autor se baseia no estudo criterioso e analítico dos textos historiográficos, das técnicas de trabalho e discurso da história para fundamentar a própria ficção, sentindo a necessidade de assegurar a verdade do que afirma e conta.

Homem do seu tempo, não pode Alencar escapar a posições contraditórias: se, por um lado afirma a liberdade da ficção, por outro ainda sente a necessidade da ancoragem na verdade histórica para legitimar o que escreve, chegando a situações paradoxais como a da explicação da ficção e a da certificação da verdade dos factos narrados através das notas de rodapé. A ideia de que a ficção não deve ser explicada, porque é "discurso" e não "história", e que a verosimilhança não necessita de comportar justificações, sendo tudo legítimo para a ficção afim de se obter a verosimilhança que lhe é própria, só seria formulada em tempos modernos. O facto levou mesmo muitos dos seus críticos a formular, a partir das concepções românticas do romance, da história e, particularmente, do romance histórico, juízos que não apreciam a atitude narrativa alencariana.

No tocante à reconstituição dos primórdios da história do Brasil e, mais precisamente, dos costumes e modos de viver índios, Alencar recorre, a par do olhar de romancista e historiador, a um posicionamento que se pode designar por antropologista. Na realização dos romances indianistas, a visão que recusa o etnocentrismo e os preconceitos culturais, reconhecendo no índio uma história e uma

cultura, fundamenta a imagem panegírica do indígena como sujeito da mitologia das origens.

Em relação à forma de ver a História, o autor oscila neste grupo de romances entre a crença na concepção progressista/determinista da História inspirada pela filosofia hegeliana, que marcou autores como Walter Scott, Victor Hugo, ainda que neste a história se encontre profundamente ligada a uma visão providencialista de tipo religioso, e Alexandre Herculano, e a descrença, que corresponde a uma concepção menos optimista da história, redimensionada em termos não idealistas. Neste caso, a história não se vislumbra já uma linha de continuidade de um progresso sempre eufórico, mas reconhece-se como fruto de acasos, caracterizada por altos e baixos que não conduzem a nenhum objectivo determinado, menos séria, menos abrangente, sem características progressivas, e, por vezes, disfórica, aparentada a certas posições garrettianas de desconfiança na ideia de constante progressão da história para um fim melhor.

A concepção idealista de História e Tempo, que recuperara em parte a concepção de Lívio de que a história de uma nação está subjugada a desígnios pré-concebidos, aparece em MP, cuja trama e peripécias são desenvolvidas dentro de uma linha determinista ligada a um desenrolar contínuo do tempo, no qual homens e acontecimentos se sucedem, obedecendo a uma direcção providencial, entendida como um caminho predestinado pelas heranças das tradições, mitos e valores para a sua completa realização no país independente que é hoje. Com efeito, a aprendizagem e evolução por que passam as personagens de MP inserem-se na crença da história idealista, coerente com uma concepção eufórica do evoluir do processo histórico, assim como numa retórica, tanto ideológica quanto literária, de tipo laudatório.

O tempo e a história são vistos em MP como um caminho contínuo de sucessão de pessoas e acontecimentos ao serviço de um fim que se vislumbra já desde os primeiros momentos de colonização em I e G: a criação e a realização de um país, raça e cultura únicos. De acordo com esta concepção da História, as tradições herdadas, os mitos que a história e cultura portuguesa construíram entram na história do Brasil, em G, MP e I, dentro de uma via progressiva. Os mitos de uma terra nova, prometedora, da evangelização, os valores guerreiros de uma raça que se fez e legitimou pela guerra têm lugar na história de Alencar como parte da formação do ser brasileiro, são, por isso, tema para reflectir e aprofundar. A par destes, Alencar elabora novas construções ligadas à imagem do índio e ao encontro da raça indígena

com a raça branca, inserindo-as numa lógica da história das origens que se liga de forma determinista com o presente do Brasil.

MP, como I e G, encerram, como propôs Heron de Alencar, "mitos de significação nacional", ainda que tenha reduzido o conjunto de mitos que Alencar foca, no primeiro caso, à exploração dos sertões brasileiros e, no segundo, ao mito do bom selvagem. Consciência aprofundada do próprio tempo, a obra alencarina vive do conjunto de memórias que forma o imaginário fantástico e mítico, mistura de real e de irreal, do qual se alimentam os povos, aproximando-se, desta forma, o autor, em G e I, dos velhos contadores das lendas das sociedades sem escrita – que dependem dos mitos para sobreviver como grupo único nas suas tradições e histórias – e dos feiticeiros, que conhecem a magia, os filtros fantásticos, a possibilidade de conhecer o que é impossível ver, que une os homens à volta do que não entendem, mas que lhes pertence.

MP parece, por vezes, assim, aproximar-se mais dos romances indianistas pelas suas características de permanência de um discurso de tipo laudatório e pelo tratamento dos grandes mitos nacionais ligados às origens e formação do povo brasileiro. Com I e G, faz parte de um conjunto de obras que encontram um sentido na história do Brasil, sucedendo-se os eventos por uma relação lógica de causa e efeito, a história acontecendo "porque". Os primórdios do descobrimento e da colonização inserem-se, assim, numa lógica inerente ao próprio processo da história que nas obras GM e GA vai ser substituída por uma lógica que caminha por vias ilógicas.

Em MP, como em G e I, no entanto, constata-se, a par da convicção hegeliana da História como uma dinâmica de progresso, da ideia do seu aspecto edificador, moralizador, a "outra" História na qual não se crê, uma História que se pode revelar na história de uma nação como penalizadora dos homens, caso dos índios, que não está ligada directamente com o progresso linear da civilização humana, já que apresenta lugares de ruína e esgotamento. Este aspecto de descrença atingirá mais tarde em GA e GM o seu aspecto mais acabado com o recurso à paródia, à sátira e a um enredo feito de acasos, descasos, personagens invulgares, servindo as digressões de tipo analógico para demonstrar que, afinal, na história, às vezes, tudo se repete, porque os homens são sempre iguais e agem por sentimentos ou motivações inerentes à sua condição de homens.

Pela perspectiva crítica que adopta face a determinadas facetas da história brasileira e da sua sociedade, como a religião, as discrepâncias e injustiças sociais, as

falhas da governação, MP tem também ligação com estas duas obras que de forma mais explícita e profunda adoptam uma faceta de relacionamento analítico e crítico do processo histórico, do passado e do presente. De facto, o tom épico de MP dá lugar por vezes a um discurso que abandona retóricas de grandiloquência e ufanismo para se aproximar de uma realidade bem mais comezinha e despida das roupagens de um passado romântico.

Há, todavia, a considerar que a data da realização de MP corresponde à fase de I e G, enquanto GA e GM pertencem aos anos setenta, quando Alencar se sente mais desiludido com a vida política e quando se começa a sentir com certa constância e preponderância o Realismo da grande narrativa europeia moderna. O épico não pode sobreviver ao embate com a realidade e com o quotidiano que Alencar observa através da sátira e da caricatura.

Estas só são possíveis porque o autor assiste de longe ao desenrolar da história, como se presenciasse uma cena de ficção, o "capítulo de história que parece ter sido escrito para romance" (GM, p.147), distanciando-se conscientemente para desmascarar a história passada e presente. A escrita humorística moderna, que se desenvolve através precisamente da caricatura e de um aspecto irónico e satírico agressivos, da última fase de Alencar, não pode ser veículo de mitos, mas de des-mitificação, como também não pode ter um tom grandiloquente. Este só pode ser substituído por aquele que se adapte ao objecto do romance, o real quotidiano.

É nesta fase que Alencar presta mais atenção à carga ideológica social e política das suas obras – ficção, história e digressões servem o propósito de retratar passado e presente, não para devaneios decadentistas *avant la lettre*, ou veiculando a ideia de que a História é um processo de decadência contínuo, como afirma Valéria de Marco, mas para ainda sob espírito romântico propor vias de construção do Brasil, à semelhança do que Garrett e Herculano tinham feito em Portugal.

Não se confunda, por isso, descrença na história como caminho progressista com descrença na nação. A nação nunca está em causa para Alencar, como nunca o está para Garrett, já que ela constitui a própria base da obra alencariana. A sua visão do Brasil como concretização de possibilidades convive com as críticas que faz à sociedade e à política – críticas que não se resumem a um sentimento de perda das ilusões através do seu uso numa prosa satírica, como propõe Valéria de Marco. A perda de ilusões implica desistência, situação que Alencar não pode admitir e disso é prova a sua postura construtiva. Nesta faceta aproxima-se da poesia satírica de

Gregório de Matos – "explodir" para reconstruir, fragmentar para recolocar os fragmentos de forma a constituir uma nova realidade.

Nem as ideias de decadência e desistência convivem com a irrupção da teoria hegeliana do providencialismo da história que, num texto como GM, inesperadamente surpreende o leitor numa clara ligação com o posicionamento laudatório e ufanista de MP: "para que possamos, ambos os povos, auxiliar-nos na obra do progresso da humanidade e da regeneração da nossa raça, a quem a Providência não reservou debalde a mais rica porção da América." (GM,p.273)

Parece esta opinião do autor estar em contradição com o percurso pessoal de Lizardo (GM), Nuno (GM) e Ivo (GA), que na passagem para a idade adulta, preferem prescindir dos seus sonhos – a poesia, a fama cavaleiresca e o desenho. Artistas e sonhadores tornam-se mascates e notários porque a sociedade comporta mal o artista, mas a sua é, como se afirmou anteriormente, uma escolha pessoal. Como a de Carlos de *Viagens na Minha Terra* que também se tornou barão. Existe uma satírica irrisão? De uma sociedade em que tudo é reduzido à falsidade das relações sociais, políticas, de poder. O "final feliz" é, assim, sempre precário, no fundo desconsoladamente realista. Acabado o contar, retorna-se ao presente de sempre, de ontem e de hoje.

Em todo o conjunto do seu romance histórico, Alencar aproxima-se do passado porque o entende como "pré-figuração" do presente, fazendo uso da expressão de Todorov, com o "outro"/passado a ser percepcionado como reproposição do "eu" em diversos "exemplares": nos romances não-indianistas diz-se o reinol e o brasileiro, nos indianistas, o colono e o "índio", nas suas vertentes históricas, políticas e estéticas. De facto, não existe em Alencar renúncia do "eu" presente para confundir-se com o "outro"/passado, reprimindo a própria identidade originária/presente, mas, tendo feito o possível para compreender o "outro", uma reaquisição da própria identidade. Justamente, o que Todorov considera como terceira fase da compreensão do "outro": a topicidade do próprio (a exterioridade temporal, espacial, cultural) produz uma consciência nova pela instauração de um diálogo[67], não se libertando, todavia, a interpretação do passado feita por Alencar da pertença do autor a um dado espaço e tempo.

[67]Cf. *Le Morali della Storia*, trad. Frediano Sessi, Torino, Einaudi, (1991) 1995, pp.38-39.

A quarta fase defendida por Todorov, na qual o conhecimento do "outro" determina no "eu" um ulterior passo para o conhecimento do próprio, transformando a sua identidade[68], caracteriza também a obra alencariana – tanto através da interpretação mediata que o próprio autor faz do passado, dialogando com ele, adquirindo uma nova consciência de si como parte de um determinado povo, transformando-se a partir desse conhecimento, como na relação do leitor com essa interpretação.

Alencar nunca se afasta, precisamente, no que toca aos romances não-indianistas, do presente para se perder arqueologicamente ou de forma evasiva no passado. Pelo contrário, transporta-se a si como autor para o interior do texto. Um autor que é um literato, um político, um intelectual; um homem para quem as acções se baseiam em valores que exigem reflexão. Como aponta Todorov sobre a figura do intelectual[69], Alencar aspira à procura da verdade e ao consenso, por uma via de análise reflexiva e dialogante, com capacidade para revelar ou transformar o complexo de valores que regulam cultural e politicamente o Brasil.

Se como ministro da justiça percebeu que a vida política era feita de manobras e compromissos, sem preocupações direccionadas directamente para a procura do bem e da verdade, como intelectual sabe que tem a liberdade de tomar uma posição crítica, de dessacralizador do passado e do presente. Este posicionamento não é, no entanto, de tipo negativo, condenador, mas, pelo contrário, o recurso ao passado faz-se analogicamente para argumentar e defender a necessidade da existência de princípios constitutivos e democráticos na sociedade contemporânea.

Nesta perspectiva, o seu pensamento histórico-político actua, como na obra de Manzoni ou Tolstoi, através de comentários, nas digressões, nos diálogos, nos juízos e pensamentos que se encontram a meio da narração, na visão e na reflexão dos protagonistas e no largo diapasão social que povoa os seus textos, a par de um pensamento político que Alencar faz, por vezes, de forma mais acentuada em GA e G, preponderar sobre a sua visão histórica.

À fórmula inaugurada por Scott, em GA e GM propõe-se uma obra que, como no caso do autor italiano e também em Herculano ou Garrett, não vise somente divertir e persuadir, mas fazer sentir e meditar sobre a cultura, a língua literária, as

[68] *Ibidem*, p.40.
[69] *Ibidem*, p.302.

artes, a política, a moral, a sociedade e a emergência e solidificação de um espírito nacional. Obras onde escolhe, por isso, para atingir o objectivo de uma nova sociedade liberal, democrática e cristã, a medida do real quotidiano, e não cavaleiros, fugas e batalhas.

Quotidiano que, retratado em Alencar na vida do dia-a-dia, nos problemas da justiça, da religião, da política, das manobras e das intrigas, exige ao leitor uma severa tomada de consciência das responsabilidades derivadas de um empenho político e social que cada um deveria ter o direito de exercer. Tomada de consciência que, desta forma, não se esgota na compreensão da própria identidade histórica passada e na independência, mas se projecta no presente, com preocupações sobre o actual funcionamento da sociedade, e no futuro, colocando a inevitável questão: se somos assim, porque temos atrás de nós uma série de circunstâncias que nos fizeram assim, temos agora que decidir como vamos ser e como vamos delinear o nosso futuro.

A História nos seus romances é, assim, ponte para a sua visão da sociedade e para a transmissão das suas ideias, por isso, acusar o autor de se dirigir mais ao sentimento do que à inteligência, "exibindo mais sensações do que ideias"[70] (opinião que Nelson Werneck Sodré cita a partir de um crítico contemporâneo e que é quase literalmente repetida por Pedro Paulo Montenegro quando este crítico afirma que "Alencar é dos escritores que se dirigem mais ao sentimento do que à inteligência, oferecendo mais sensações do que ideias em sua obra de ficção"[71]), é reduzir a obra alencariana a alguns textos mais melodramáticos, não tendo em conta de que a sua é de facto uma obra também de ideias. Não se limita a cenário, mas é assumida como plataforma de discussão do passado e do presente, redimensionando o próprio passado, colocando-o em discussão e em relação com o presente.

Haveria, nestas obras, quase o perigo de cair na armadilha de ver a História como a única medida do mundo, mas Alencar vê-a, em vez disso, como uma forma de focalização e perspectivação do pensar o próprio povo e a cultura, partindo dela para reinterpretar o "ser" brasileiro, questionando, individual e colectivamente, a relação com as tradições, de forma a actualizá-las, equacionando os tempos, dando provas da maturidade da literatura e da cultura do Brasil de então.

---

[70] Nelson Werneck Sodré cita um crítico contemporâneo do qual não fornece o nome. (*A Ideologia do Colonialismo*, *op.cit.*, p.42)
[71] Pedro Paulo Montenegro, *op.cit.*, p.128.

Sem divisões maniqueístas entre personagens boas e más (basta pensar em I, obra na qual a maldade do outro depende do ponto de vista do sujeito: o povo contra quem Martim luta é o mesmo que o recebeu com hospitalidade, não é uma luta entre o bem e o mal, mas por necessidades de sobrevivência e de afirmação de ambas as partes; também tanto em MP, como em GM, ou EG, nunca há verdadeiramente maus, já que Molina é explicado pela sua juventude e ambição, Sebastião Castro Caldas é compreendido pelo autor, as personagens que fazem rir nunca podem ser incarnações do mal; só, em G, Loredano, estrangeiro, é verdadeiramente mau), porque todas elas fazem parte do Brasil, o enredo do romance histórico alencariano retrata uma sociedade em ebulição, poliédrica, feita de gentes de várias proveniências e raças, costumes e valores, que convivem, coexistem, se influenciam mutuamente e se reconhecem gradualmente como brasileiros.

Outra das características essenciais de Alencar prende-se com a convivência descomplexada com as origens e tradições históricas portuguesas. Não há ocultação do português como herói das origens, mas a consciência de que o brasileiro de hoje tem em si o português de ontem, ainda que o posterior cruzamento de raças e a coexistência dialogante de tradições diversas num ambiente natural particular tenham criado um homem diferente do português de hoje.

O amor ao país e aos seus valores, que se reflecte no tratamento da história nacional nos romances históricos alencarianos, marca também a procura de originalidade literária, quer nos romances não-indianistas, quer indianistas, fazendo, assim, parte da concretização de um ambicioso programa individual, mas também geracional, de criação de uma literatura independente, de conteúdo e "norma" brasileiros. No conteúdo brasileiro, Alencar constatava possibilidades, na esteira de Ferdinand Denis, Garrett e Herculano, de afirmação de uma literatura nacional que, no traçar do próprio passado, no desenho das suas gentes, dos seus costumes, dos seus ambientes naturais e sociais, poderia encontrar uma via literária de originalidade e de diferença.

Conjugada com o uso de uma língua literária própria, fiel ao uso do português falado no Brasil, privilegiando uma outra maneira de falar, que não renega, no entanto, os mestres, mas chama a atenção para as diferenças, e com o recurso à história e ao mito, valorização de uma nova pátria, esta via afigurava-se um dos caminhos passíveis de, finalmente, afastar a literatura brasileira da imitação e servilismo estrangeiro que o autor tinha vindo a criticar na literatura contemporânea.

No romance histórico indianista alencariano, a opção pelo índio e pela construção do mito das origens, aliada a marcas linguísticas do romance histórico, demonstram que o indianismo deve ser pensado, em Alencar, como inseparável do romance histórico.

A literatura, espelho e garante dessa diferença entre o "nosso/outro" e o que é só "nosso" que admite também as semelhanças e os pontos de contacto, não deve, todavia, perder nunca, como defende Alencar, e também Machado de Assis, o vínculo com a sociedade que a produz e que a recebe, sob pena de ser mera imitação de cânones importados ou esgotados. Nem deve estar fechada, no entanto, a outras influências e tradições literárias, presentes e passadas, quer venham de Portugal, do resto da Europa ou da América do Norte. É por este carácter aberto às grandes linhas do romance moderno ocidental, conjugado com a fidelidade ao povo, aos ambientes e preocupações brasileiras, que Alencar realiza um romance no qual se destaca a originalidade, mas também, pela faceta inovadora, a capacidade de criar novas tradições literárias intrinsecamente brasileiras.

Em relação ao apuramento de uma certa concepção da poética, esta é construída em Alencar a partir da depuração de vários conceitos a que foi sempre fiel: o da tradição, da nação e do belo. Patente pela evolução feita do seu sentido crítico, esta depuração é ilustrada com o itinerário da sua obra e da sua vida que demonstra o amadurecimento de um grande escritor que quando termina a sua obra já não apresenta o recurso a alguns efeitos fáceis e fruto da ingenuidade. De tal modo que a evolução de Alencar exemplifica a própria evolução estética da literatura brasileira evoluindo dos arrobos mais pueris do Romantismo para o comedimento e contenção quase machadiana.

De G para I, de MP para GM, Alencar dá conta da sua mestria e da sua contínua preocupação com o apuro dos textos de um ponto de vista estético. Razão tinha Machado de Assis quando escrevia a propósito de I que "tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol que entristece. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos."[72]

[72] "Nota Preliminar a *Iracema*", *in: Obra Completa*, José de Alencar, vol. III, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar, 1959, pp.226-227.

De facto, quando profere estas palavras o criador de *Dom Casmurro* salienta em Alencar a capacidade do domínio da técnica poética que o autor demonstra nos seus textos. A adaptação da linguagem à temática e às personagens, a capacidade descritiva quer da paisagem, representativa de uma natureza hipersensorial e exuberante, quer dos homens, pela caricatura em GM e GA ou por um modo poético de comparação e analogia com os elementos da natureza, especialmente em I, são reveladoras da preocupação alencariana com o seu trabalho poético-estético.

Ainda que não predomine na sua obra um investimento profundo na psicologia das personagens, a maior parte das vezes reduzidas a poucos traços psicológicos (com a excepção de personagens mais complexas ou com potencialidades de poder ser tratadas de forma mais atenta, como são os casos de Molina e D. Luísa de Paiva em MP) ou a símbolos, Alencar compensa essa faceta com a intrínseca relação destas com o ambiente natural, principalmente em G e I, ou social, em GA e GM. A pintura, da paisagem, dos ambientes e de algumas personagens, tem o efeito de integrar os vários elementos constitutivos – homens, natureza, cores, tons, luz, planos – numa totalidade poética representativa que constrói uma verdadeira narrativa.

A partir da descrição realiza-se, assim, a narrativa das origens, dos sentimentos dos indivíduos que no seu percurso pessoal, num dado momento histórico, deram ao mundo uma nova raça. Desse processo de escrita nasce igualmente a narrativa do ser brasileiro, da sua relação com a terra e o mar, com a imensa diversidade da natureza, com os outros, e do que deve ser o brasileiro, livre e defensor da liberdade, democrata, solidário, humanista. Narra-se, ainda, a diversidade de raças, da índia sensual, tão próxima do carácter apelativo dos sentidos da natureza, cuja descrição faz recurso, precisamente, a imagens comparativas com esta, à donzela portuguesa, construída de forma neo-clássica, para chegar à mulher fruto da mistura de raças, carnal e intuitiva.

O lugar de Alencar na literatura brasileira deve, assim, ser reabilitado pela sua faceta de repensar as tradições, a arte e as suas técnicas, construindo uma verdadeira estética, na sua acepção mais nobre, estética como uma verdadeira ética, aproximando-se do sentido de "filosofia" que Daniela Marcheschi releva no primeiro crítico da modernidade Giacomo Leopardi[73], de um percurso original no interior do pensamento próprio e dos outros, constituindo e organizando os saberes, para a

[73] Cf. *op.cit.*, p.79.

criação de uma visão pessoal das coisas e da literatura, da qual nasce um romance original, uma literatura nova.

ÍNDICE ANALÍTICO

Abbeville, Clemente, 144
Abreu, Capistrano de, 86, 250, 139
Abreu, Casimiro, 120, 182
Almeida, Manuel António de, 90, 92, 98, 106, 107, 211, 228, 218, 221, 269, 270, 286, 288, 218, 221, 269, 270, 286, 288, 163
Memórias de um Sargento de Milícias, 91, 92, 107, 228, 221, 226, 269, 285, 221, 226, 269, 285
Alves, Castro, 31, 90, 113, 114, 280
Amorim, Gomes de, 127
Anchieta, José de, 221, 145, 149, 283, 284
Antonil, André João, 215, 216, 201
Aristóteles, 42, 44, 50, 64, 80, 196, 197, 223, 224, 225, 223, 224, 225, 183, 198, 212, 259
Poética, 42, 80
Arlincourt, 111
Assis, Machado de, 31, 82, 95, 96, 98, 113, 114, 120, 220, 221, 252, 280, 220, 221, 252, 280, 137, 139, 145, 229, 248, 257
Azevedo, Álvares de, 120, 219
Azevedo, Moreira de, 86, 87
Balzac, Honoré de, 26, 55, 57, 72, 73, 98, 111, 211, 212, 213, 248, 275, 218, 231, 260, 262, 263, 218, 231, 260, 262, 263, 185, 244
Comédia Humana, 139
Comédie Humaine, 26, 211
Barbosa, Januário da Cunha, 62, 84, 130
Barros, João de, 106
Benalcanfor, Visconde de, 122
Blake, William, 73
Bocage, 68, 218, 219, 218, 219, 128
Bocaíuva, Quintino de Sousa, 90
Braga, Teófilo, 48
Brandão, Ambrósio Fernandes, 198, 215, 217
Burns, 74
Burroughs, John, 180
Byron, Lord, 180
Calado, Frei Manuel, 144
Caminha, Pêro Vaz de, 215, 221, 286, 287, 286, 287, 149, 181, 225, 262
Carta, 101, 103, 114, 118, 215, 221, 287, 135, 136, 225, 257, 262
Carlyle, Thomas, 55, 58
Carus, Carl Gustav, 178
Castelo Branco, Camilo, 48, 115, 119, 120, 121, 203, 205, 134
Castilho, José Feliciano, 94, 116
Castro, Gama e, 80, 84
Castro, José da Gama e, 117
Ceus, Simónides de, 183
Chagas, Manuel Pinheiro, 6, 13, 70, 77, 103, 109, 111, 115, 116, 117, 121, 267, 127, 242, 245, 246, 247, 249, 251, 255, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 286
A Virgem de Guaraciaba, 13, 117, 127, 242, 245, 251, 255, 258, 263, 264, 265, 267, 269, 271, 277, 278, 282, 284, 286
Chateaubriand, 11, 13, 111, 117, 126, 127, 131, 133, 134, 150, 180, 216, 236, 239, 240, 241, 245, 246, 258, 268, 274, 276, 279
Atala, 13, 67, 126, 134, 239, 240, 242, 245, 247, 257, 258, 268, 274, 275
Natchez, 111, 248, 274, 280
René, 199, 200, 239, 248, 274
Chateaubriand, M, 67, 72, 73
Cícero, 45, 74, 77, 234, 183
Coelho, Duarte de Albuquerque, 144
Coleridge, 74

Cooper, Fenimore, 21, 109, 110, 111, 117, 123, 241, 239, 240, 241
Costa, Cláudio Manuel da, 181
Croce, Benedetto, 43, 142
D. João VI, 69, 70, 71
D. Pedro II, 85, 86, 102, 103, 118, 265, 266, 271, 276, 217, 250, 251, 253, 254, 261, 280, 217, 250, 251, 253, 254, 261, 280, 135, 267
D.Pedro I, 65, 70
D'Azegli, Massimo, 189
D'Evreux, Yves, 144
Darwin, Charles, 152, 219, 285
De Quincey, 73
Debret, Jean Baptiste, 80
Defoe, Daniel, 18, 242, 269
Denis, Ferdinand, 9, 79, 81, 82, 83, 84, 96, 109, 126, 129, 130, 144, 181
Dias, Gonçalves, 68, 117, 120, 287, 132, 135, 145, 176, 182, 271
Dickens, Charles, 74
Diderot, 50
Droysen, Johann Gustav, 193
Dumas, Alexandre, 66, 73, 92, 111, 277
Durão, Santa Rita, 281, 127, 130, 134, 181, 240, 260
Caramuru, 230, 281, 134
Edgeworth, Maria, 61
Elísio, Filinto, 128
Ercilla, 240
Felgueiras, Caetano, 120
Ferguson, Adam, 32, 36
Fichte, 73
Figueira, Luís, 229, 145
Flaubert, Gustave, 24, 25, 57, 70, 246, 185
Gama, Basílio da, 127, 130, 134, 181, 240, 260
Gama, Fernandes, 257
Gama, José Basílio da, 281, 134
Garrett, Almeida, 4, 9, 13, 29, 30, 70, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 95, 96, 97, 98, 101, 105, 106, 108, 109, 111, 113, 115, 116, 118, 123, 202, 212, 246, 270, 237, 239, 244, 245, 248, 237, 239, 244, 245, 248, 127, 130, 163, 181, 242, 245, 246, 247, 249, 253, 254, 256, 257, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279
Helena, 13, 14, 77, 81, 83, 101, 108, 248, 273, 248, 273, 127, 186, 196, 199, 242, 245, 252, 253, 256, 266, 269, 278
O Arco de Sant'Ana, 70, 203, 239, 278
Viagens, 273
Viagens na minha terra, 29
Viagens na minha Terra, 255, 163
Viagens na Minha Terra, 111
Gautier, Théophile, 18
Gobineau, 289, 294, 289, 294, 151
Goethe, 35, 36, 74, 178, 179, 181, 184, 197
Gonzaga, Tomás António, 68, 90, 113, 281, 181, 183, 191, 196, 249, 250
Goya, Francisco, 190, 194
Grieco, Agrippino, 187
Grimm, Jacob, 34, 100
Grimm, Wilhelm, 34
Guimarães, Bernardo, 9, 72, 87, 88, 93, 203, 233, 242, 219, 281, 219, 281, 133
O Ermitão de Muquém, 88, 93, 94, 133
Guimarães, Vicente Pereira de Carvalho, 64, 87, 89, 90
Hackert, Jacob Philipp, 179, 181, 188, 202
Hazlitt, 74
Hegel, 7, 32, 193, 240, 245, 246, 251, 260, 273, 235, 180
Heine, 73
Herculano, Alexandre, 4, 6, 29, 48, 49, 76, 77, 84, 95, 97, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 123, 195, 198, 207, 212, 246, 239, 240, 248, 294, 239, 240, 248, 294, 135, 144, 171, 243
Eurico, o Presbítero, 29, 30, 77, 108, 111, 112, 240, 248, 240, 248, 171, 172, 243
O Bispo Negro, 49
Herder, 7, 31, 32, 33, 34, 179
Homero, 42, 62
Horácio, 45, 183
Huet, Pierre-Daniel, 56
Hugo, Victor, 45, 114, 212, 136, 234
Hugo, Victor, 72, 73, 98, 226
Humboldt, 82, 87, 144, 155, 178, 219
Karamzin, Nikolai, 31, 32, 33
Lamartine, 73
Lamb, 74

Las Casas, Bartolomé, 149
Leal, Henriques, 103, 119, 122
Leal, Mendes, 241
Lery, Jean de, 144
Lessing, 45, 184, 234
Lima, Abreu e, 9, 80, 84, 85
Lisboa, Baltazar da Silva, 84, 114, 203, 221, 257, 221, 257, 169, 170, 171, 172, 173
Anaes do Rio de Janeiro, 203
Anais do Rio de Janeiro, 114, 221
Lisboa, Joaquim José, 145
Lisboa, José da Silva, 65
Littré, E., 217, 281, 217, 281
Loureiro, António José da Silva, 66
Lukács, Georg, 1, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 34, 64, 208, 221, 222, 221, 222, 166
Macedo, Joaquim Manuel
A Moreninha, 92, 93, 98, 287
Macedo, Joaquim Manuel de, 72, 79, 82, 87, 92, 93, 95, 98, 111, 120, 280, 288, 280, 288
Magalhães, Couto de, 86
Magalhães, Gonçalves de, 9, 68, 79, 80, 82, 84, 86, 89, 96, 103, 109, 112, 116, 120, 129, 130, 133, 134, 135, 136
Manzoni, Alessandro, 24, 43, 44, 46, 47, 62, 64, 106, 212, 270, 262, 133, 172, 244
Del Romanzo Storico, 44, 62
I Promessi Sposi, 47
Mármol, José, 64
Marmontel, 240
Marrocos, Luís Joaquim dos Santos, 66, 67, 283
Marryat, Frederic, 74, 111, 231, 242
Martius, Carl Friedrich Von, 144
Matos, Gregório de, 198, 217, 218, 235, 286, 292, 218, 235, 292, 255, 256
Melo, António Joaquim, 144
Leal, 119, 181
Meyer, Conrad Ferdinand, 25
Michelet, 79
Mommsen, Theodor, 193
Montaigne, 287, 150
Montesquieu, 36
Moreira, João José, 89
Morgan, Lady, 61
Moritz, Karl Philipp, 179
Müller, Max, 100, 103
Murillo, Bartolomé Esteban, 251
Nabuco, Joaquim, 94, 98, 100, 119, 263, 257, 281, 282, 297, 257, 281, 282, 297, 134, 138, 156, 157, 239
Nievo, Ippolito, 25
Nóbrega, Manuel da, 216, 221, 222, 130, 150, 283
Norberto, Joaquim, 82, 84, 85, 86, 111
Novalis, 73, 240, 178, 211
Oliveira, Manuel Botelho de, 215, 181, 219, 269
Orbigny, 159
Ortigão, Ramalho, 122, 228
Otaviano, Francisco, 30, 79
Pereira, Hipólito J. da Costa Pereira, 65
Pinelo, Antonio de León, 214
Pinheiro, Fernandes, 78, 87, 95, 98, 120, 221
Platão, 50, 75, 80, 196
Plutarco, 68, 84, 183
Pombal, Marquês de, 281
Porto Alegre, 89, 228
Queiroz, Eça de, 49, 122, 211, 265, 266, 267, 254, 282, 285
Quental, Antero de, 123, 282
Quintiliano, 45, 183
Ranke, Leopold von, 193
Reeve, Clara, 56
Resende, Garcia de, 106, 218
Ribeiro, Júlio, 94
Rimbaud, 233
Robertson, William, 36, 38
Rosa, Guimarães, 107
Rousseau, Jean-Jacques, 11, 36, 74, 240, 287, 128, 131, 133, 147, 150, 280
Sainte-Beuve, 73
Saint-Hilaire, 87, 144
Sampaio, Frei Francisco de, 66
Sand, George, 73
Savigny, Karl von, 193
Schelling, 178, 179
Schiller, 38, 39
Schlegel, August, 179
Schlegel, Friedrich, 234
Scott, Walter, 8, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 33, 35, 36, 37, 43, 44, 46, 53, 55, 57, 58, 59, 60,

61, 65, 67, 71, 72, 73, 74, 89, 95, 108, 111, 190, 204, 237, 275, 238, 240, 243, 253
Ivanhoe, 53, 57, 61
The Betrothed, 44
Waverley, 19, 28, 35, 37, 38, 39, 43, 55, 57, 58, 59, 60, 72, 108, 204
Shakespeare, William, 135, 253
Shelley, 73
Sigaud, José Francisco Xavier, 145
Silva Alvarenga, 65, 68
Silva Lisboa, 170
Silva, João Manuel Pereira da, 88
Silva, Pereira da, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 111
Soulié, Frédéric, 111
Sousa, Frei Luís de, 106, 245
Sousa, Gabriel Soares de, 216, 246, 268, 144, 159, 161, 176, 259
Sousa, Norberto de, 84
Southey, Robert, 256, 144, 160, 161
Spencer, Herbert, 152
Staden, Hans, 144
Staël, Madame de, 48, 79, 81
Stendhal, 25, 57, 180
Stewart, Dugald, 32
Stowe, Harriet, 279
Uncle Tom's Cabin, 279, 280, 279, 280
Sue, Eugène, 111, 262
Sylva, José de Seabra da, 281
Tasso, 64, 269
Taunay, Alfred de, 75
Taunay, Visconde de, 95, 187
Távora, Franklin, 94, 95, 96, 119, 156
O Cabeleira, 94, 95, 96
Teixeira e Sousa, 87, 90
Thevet, 159
Thierry, Augustin, 36, 37
Torres Homem, 89, 251
Treitschke, Heinrich von, 193
Turner, Joseph William, 188
Varnhagen, Francisco Adolfo, 9, 62, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 111, 256, 129, 130, 131, 144, 159
Chronica do Descubrimento do Brazil, 87, 88, 129
Vasconcelos, Simão de, 222, 144, 145, 204, 214, 266, 268
Veloso, Frei José Mariano da Conceição, 144
Vicente, Gil, 217, 218, 285, 218, 285, 262
Vico, Giambattista, 136
Vigny, Alfred de, 47, 48, 72, 197, 213, 277, 216, 155
Virgílio, 42
Voltaire, 36, 65, 73
Walpole, Horace, 56, 61
Webster, 100, 102
Withman, Walt, 233
Wordsworth, 74