



O ROMANCE HISTÓRICO DE JOSÉ DE ALENCAR¹

Valeria De Marco*

Como a grande maioria dos narradores do Romantismo, José de Alencar (1) explorou o romance histórico e deu a essa forma particular do gênero uma função extremamente relevante para a formação da literatura brasileira. Para dimensionar o papel fundador de sua obra na nossa tradição literária é preciso compreendê-la na trajetória deste intelectual cujos traços singulares podem contribuir para esboçar um modelo de pensamento conservador tão marcante nas elites ilustradas do Brasil ao longo de toda sua história.

A vida de José de Alencar caracterizou-se pela estreita vinculação entre as diversas atividades a que se dedicou: romancista, crítico literário, jornalista, teatrólogo, cronista, deputado, ministro e autor de textos e panfletos políticos. Foi um militante da pena e, explorando tão diversas frentes de atuação, formulou em seu trajeto não só uma proposta literária, mas também um projeto político e cultural para o Brasil. Seus textos críticos, as obras para o teatro e, em especial, os romances catalisam uma discussão decisiva sobre a produção cultural brasileira, qual seja, a construção de uma identidade para um país que até 1822 tivera o estatuto de colônia de Portugal. Alencar foi o primeiro intelectual brasileiro a elaborar uma reflexão original sobre essa questão, tendo dedicado sua vida a debater o cerne do problema - o da dependência cultural - ainda que para isso tenha utilizado categorias tão ideologizadas como “o nacional” e “o estrangeiro”. Mas, afinal, deve-se considerar que este era o instrumental teórico oferecido pelas correntes ideológicas hegemônicas da época: o nacionalismo político e o liberalismo econômico.

Para compreender a obra de Alencar é imprescindível levar em conta o diálogo que ela mantém com a História do país. Grande parte dos estudiosos do autor consideram, com maior ou menor ênfase, aspectos vinculados a esta

questão. Ora a História é vista como fonte inspiradora dos romances; ora estes dão a ela uma feição poética. Tendo em conta a especificidade do gênero literário, alguns atribuem ao nosso autor o mérito de ter realizado com êxito o romance histórico; outros julgam inadequado aplicar este conceito a qualquer obra de Alencar.

É importante considerar que este ângulo permanente na crítica foi inaugurado pelo olhar do próprio autor não só sobre sua obra, mas também sobre a produção literária e o debate cultural do seu tempo. Já em seu primeiro texto, o ensaio *O estilo na literatura brasileira* (1850), Alencar dedica-se a refletir sobre a feição da literatura nacional vinculando sua construção à busca de uma linguagem adequada para expressar a conformação social brasileira. Até o final da vida, abordando múltiplos aspectos da produção literária, desenvolveu esta reflexão em prefácios, polêmicas ou ensaios em forma de cartas, sempre publicados nos jornais do Rio de Janeiro.

Homem inquieto e irreverente, Alencar passou a vida polemizando. Como um franco atirador voltava-se contra a censura do jornal e do Conservatório, contra o Imperador e seu cenáculo, contra críticos anônimos ou Franklin Távora e Joaquim Nabuco, contra os pretensos mestres do romance português e o dicionário do colonizador, contra a moda francesa no trajar e dançar e contra a maneira inglesa de gerenciar as finanças. Com olhar curioso encarava de frente seu tempo. Por isso sua trajetória crítica está marcada por um permanente retomar e repropor alguns problemas centrais da literatura brasileira. Por isso, como crítico, passou vinte anos dedicado à indagação e à pesquisa, adotando só no fim da vida a forma da sistematização (“Benção paterna”, 1872) e a frase afirmativa (na polêmica com Nabuco, 1875).

* Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada; Livre Docente da Universidade de São Paulo – USP.

¹ Este texto é síntese de um ensaio bastante mais extenso que ficou entre os finalistas do Premio Casa de las Americas – 1993 – na categoria de ensaio. Foi publicado em português: MARCO, Valeria De. *A Perda das Ilusões: O Romance Histórico de José de Alencar*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1993, 251pp.

A análise dos textos críticos de Alencar revela claramente a existência de um princípio de ordem geral que orientou sua concepção de literatura nacional. O eixo central de sua reflexão consiste em postular que a produção literária deveria vincular-se à realidade brasileira, procurando desenvolver uma linguagem que acompanhasse o compasso dos movimentos culturais estrangeiros. O escritor brasileiro não poderia ignorar a estética literária de seu tempo. Assim, Alencar esboça um elemento fundamental de sua originalidade e conseqüente importância para a literatura brasileira, uma vez que é o primeiro a tematizar a relação de tensão entre a produção cultural de um país dependente e as diferentes metrópoles desenvolvidas. Foi certamente no enfrentamento dessa questão – preponderante no debate sobre nossa literatura até as primeiras décadas do séc. XX, com o Modernismo – que Alencar encaminhou sua poderosa imaginação para duas formas de expressão: o teatro e, fundamentalmente, o romance.

Refletindo sobre a produção do Romantismo, percebeu uma nova face do teatro e o novo poder avassalador do romance. Nas novas cidades, estufadas pelo vapor das máquinas, o teatro era um espaço urbano privilegiado para iluminar a vida cotidiana. O romance, com a velocidade do jornal diário e a alta rotatividade dos gabinetes de leitura, viajando de burrico, trem ou barco, chegava a todo canto, aderindo à flexibilidade do mercado e carregava histórias de todo tipo: lendas medievais, casos amorosos do dia-a-dia, grandiosas vinganças, fantásticas viagens. Estava aí o que convinha ao projeto de Alencar. O teatro e o romance o atraíam não só pela multiplicidade de cada forma de expressão, mas também pelo modo de circulação desses gêneros nos tempos modernos. Eram gêneros eficazes para sondar, discutir, forjar e divulgar a imagem do país, talhada à sua história e semelhança. Eram os gêneros ágeis no contacto com o outro, atingindo o espectador nos espaços públicos ou o leitor na privacidade de sua poltrona. Certamente por isso Alencar não quis saber do recolhimento da lírica. Ele queria expandir-se, queria construir a imagem do país com instrumentos do artesanato moderno. Por isso, abusou da tribuna que lhe oferecia o palco, para discutir o cotidiano do Rio de Janeiro. Por isso, destruiu as pretensões de epopéia de Magalhães, o poeta oficial do nosso Romantismo, (*Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*) e propôs o romance como o gênero da modernidade mais eficaz para descobrir, pensar, fazer e escrever a História.

Nessa medida, o projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo. Por isso seus romances podem ser vistos como ensaios (no lato senso da palavra), como tateios, como procura de uma maneira adequada para capturar a diversidade de cada momento de nossa vida. Deve-se destacar que esta concepção do autor quanto à necessária vinculação entre a História e o texto literário ganhou

uma formulação sistemática em “Benção paterna” (1872), prefácio a *Sonhos d’ouro*. Neste texto, Alencar delinea sua ficção como um painel da Geografia e da História do Brasil. Para recriar o primeiro momento do mundo primitivo do selvagem, estariam as lendas, como *Iracema*. O retrato da convivência entre as duas raças que primeiramente formaram o país – o índio e o português – marcando a época colonial poderia ser encontrado em *O Guarani* e *As minas de prata*. O terceiro momento ter-se-ia inaugurado com a Independência e, para retratá-lo, Alencar estabelece dois caminhos, dois tipos de romance: a história da vida urbana, marcada pelas relações com idéias e hábitos estrangeiros (*Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d’ouro*) e o retrato da vida rural (*O Gaúcho*, *Til*, *O tronco do ipê*)

Para registrar o cotidiano presente da capital do país procurou valer-se da câmera realista, atenta à miudeza e ao mundo do plausível. Para recriar o passado, bem como a vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente sua imaginação na narrativa romanesca. Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através dela Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do Brasil com as marcas da História vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá. Assim, poderia compor histórias que se espalhassem na boca do povo para constituir a memória da nação, para forjar imagens que nos explicassem e diferenciássem, nutrendo nossa fantasia. As páginas de sua obra vão traçando um percurso no tempo e no espaço, oferecendo-nos uma multiplicidade de personagens e diversas regiões, cada uma com seu modo de vida e sua paisagem.

Considerando estas questões, tomo neste trabalho três romances de Alencar e procuro extrair da composição dessas obras traços fundamentais das imagens que esboçam um perfil do país bem como a trajetória do olhar que as criou. Percorro textos que remetem a diversos tempos e que foram também escritos em diferentes momentos da vida do autor. Acompanho a relação entre os romances e as expectativas de Alencar para a construção de seu país, tarefa a que se dedicou, como tantos intelectuais da época, com grande empenho, escrevendo peças de teatro, crítica, crônicas, panfletos políticos e ocupando cadeira de deputado ou pasta de ministro.

No meu trajeto, muito me valho da perspectiva de Northrop Frye tanto nos aspectos pertinentes à caracterização dos modos de ficção como também na vinculação entre estes modos e a história literária por ele formulada em *Anatomia da Crítica*. Certamente é possível perceber no trabalho marcas de outros teóricos, como Hegel e Lukács, mas de Frye extraí um eixo que me possibilitava sistematizar uma visão da trajetória dos romances de Alencar. Penso que as obras de nosso escritor devem ser consideradas composições estruturadas fundamentalmente no espectro da estória



romanesca e cada uma delas apresenta uma peculiar combinação desta narrativa com outros ingredientes característicos de outros modos de ficção. A partir dessa perspectiva é possível tanto chegar a traços gerais que contribuam para compreender a singularidade de cada obra, como rever as tradicionais categorias usadas para agrupar os romances de Alencar. Começo o trajeto com *O Guarani* (1857) – uma estória romanesca que caminha para o mito; atravesso os roteiros de *As minas de prata* (1865) – um exemplar romanesco de procura de tesouros que reserva para o final alguns respingos das tintas do prosaico - e chego à *Guerra dos mascates* (1873-4) em que a ilusão romanesca mostra-se duramente ferida pela sátira.

Outra pista para seguir a viagem proposta no trabalho pode ser dada pelo olhar do nosso poderoso narrador. Ao terminar *O Guarani*, Alencar tem pela frente uma palmeira e um vasto horizonte; em *As minas de prata* seus olhos baixam para posicionarem-se à altura das casas e praças da Bahia, à dimensão do vilarejo em que as personagens se recolhem e, finalmente, em *Guerra dos mascates*, ele contempla algumas galinhas pela fresta da cerca de um quintal. O ângulo de visão vai diminuindo e o mundo vai tomando pequenas proporções e mesquinhas dimensões.

Assim, entro nos romances de Alencar para perseguir uma trajetória de redução de horizontes, de dissolução de expectativas heróicas; enfim, para narrar uma história de perda das ilusões. Esta narrativa tem por objetivo extrair uma interpretação da História do país oferecida pelas imagens constitutivas dos três romances cuja análise é feita a partir de três procedimentos estruturadores das obras. São eles: o modo de ficção usado para narrar, o ângulo em que se coloca o narrador e a posição que a personagem do intelectual ocupa no texto. Tenho também em conta o confronto entre a historiografia citada ou supostamente lida por Alencar, para estabelecer as relações entre cada romance e o modo particular pelo qual o autor dela se apropria (aspecto longamente documentado e desenvolvido no ensaio extenso ao qual remeto o leitor). Em tal percurso, procuro demonstrar que Alencar interpreta a História do Brasil como uma trajetória de decadência e analiso as relações de tal interpretação com certos traços da perspectiva conservadora do autor que marcaram a fundação do romance e contribuem para compreender o perfil político de grande número de intelectuais brasileiros.

O DESCENSO DO MITO À PROSA SATÍRICA

O guarani apresenta-se como uma narrativa do processo de colonização brasileiro, interpreta o passado histórico e propõe diretrizes políticas para a organização social do presente do autor e de seus leitores.

O texto foi publicado primeiramente, em 1857, como folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* e obteve grande sucesso, sendo ainda hoje o romance mais lido no Brasil.

Na sistematização de sua obra, feita em 1872, Alencar avaliava que nela *O guarani* cumpriria o papel de recriar aquele momento da História colonial marcado pelo encontro de duas raças – o nativo e o branco colonizador. Efetivamente, o livro apresenta personagens e conflitos constitutivos do processo histórico da colonização. Nele estão o português orientado pelo objetivo de fixar-se à terra, o branco aventureiro movido pela ambição de conquistar rapidamente vultosas riquezas e os indígenas nativos, tanto aqueles que se submeteram à catequese como os que lutaram para não serem subjugados e foram dizimados.

Mas todos esses elementos se estruturam e se desenvolvem em torno de três poderosas imagens, colocadas em lugares estratégicos do corpo do romance. Uma delas é o cenário, que abre e centraliza a narrativa; as outras duas, ao final da obra, são um grande incêndio e um dilúvio.

O cenário põe de pé um projeto de colonização que é depurado pela história narrada. Esta se passa em 1602, época em que Portugal vivia sob o domínio espanhol. O espaço da ação é o interior do estado do Rio de Janeiro, às margens do rio Paqueta. Aí se recolhera um nobre fidalgo português, D. Antônio de Mariz, para construir seu solar e ali cultivar um modo de vida que se prestasse a ser uma semente do reinado de Portugal, quando este se libertasse do jugo espanhol. O solar é o ponto em torno do qual se estrutura a paisagem. Encravada na rocha mais alta do terreno, a casa é uma fortaleza inexpugnável como os castelos medievais e abriga o brasão de família para atestar a identidade de seu proprietário nobre cuja ação se pauta pelo código de honra dos heróis da cavalaria – fidelidade a seu sangue, a seu rei e a Cristo. A construção do solar, caracterizada pelo aproveitamento harmonioso dos produtos da terra nova e do trabalho de artesãos portugueses, ostenta a inteligência e a sabedoria de D. Antônio. No fundo da casa, há um armazém para moradia de aventureiros que o narrador transforma em força de defesa para legitimar a presença de bandoleiros naquele cenário. Na mata fronteira à propriedade estão os Aimorés, índios nômades e antropófagos que não dialogam com brancos. Ao lado da casa, em uma cabana construída com palmeiras, está o herói – o índio Peri – que aprendeu a língua portuguesa e instalou-se ao lado do solar porque deseja velar Ceci – a jovem Cecília, filha de D. Antônio. O índio faz da jovem branca o objeto de sua devoção, dedica-se a protegê-la e a satisfazer-lhe todas as vontades.

A narrativa desenvolve os conflitos no espectro da estória romanesca. O cenário, produzido pela habilidade conciliadora de D. Antônio de Mariz, será desestabilizado e destruído pelo desejo de vingança dos Aimorés, eco dos históricos confrontos entre índios e colonizadores, e pela ambição do aventureiro Loredano, sombra dos brancos “bandeirantes” que varriam o território, praticando o mero saque ou dedicando-se apenas a práticas da economia extrativista. No romance ainda se desenvolve de forma bastante mais discreta uma velada história de amor, tão ingênua



como seus protagonistas: Ceci e Peri. Com esses elementos se trava uma luta arquetípica entre o bem e o mal que culmina em um incêndio, do qual Peri escapa e salva Ceci.

Depois de expurgar as forças desestabilizadoras, a narrativa desemboca em um relato mítico que pretende explicar e legitimar a mestiçagem entre índios e brancos como origem do povo brasileiro. O casal de sobreviventes enfrenta ainda uma grande cheia que cria para Peri a necessidade de narrar o mito indígena do dilúvio. Graças a essa sabedoria, os dois se agarram a uma palmeira e bóiam sobre as águas.

Explorando componentes poderosos do romanesco, tais como lealdade, vingança e fraude, Alencar incorpora ao romance os principais tipos de conflitos de interesses travados na época colonial, mas molda-os de forma a criar um enredo heróico do processo histórico, propondo uma escala de valores que deveriam talhar a imagem do passado a ser mantida bem como forjar os pilares que deveriam sustentar o presente do autor e seus leitores.

O mais alto valor resgatado e proposto pelo texto é a sabedoria. Peri conquista a condição de herói onipresente não apenas por sua força, mas, sobretudo, por sua inteligência e por sua condição de depositário do saber acumulado por sua raça. A inteligência garante-lhe a possibilidade de ver o branco como outro e de distinguir nele defeitos e qualidades. Por ser portador da sabedoria do povo nativo, ele pode intervir na ordem do mundo novo em busca de harmonia, recorrendo a seus conhecimentos sobre a natureza americana e sobre os hábitos e as tradições indígenas. Aliada à propriedade da terra é também a sabedoria que eleva D. Antônio de Mariz à condição de liderança política legítima. Ele demonstra sua inteligência na capacidade de harmonizar produtos e hábitos dos portugueses com os da terra recém-descoberta; ele se legitima como autoridade pela habilidade de conciliar interesses divergentes. A aliança das duas raças, entendida como aliança entre sábios, constitui o eixo de um projeto civilizador projetado na narração do mito indígena do dilúvio que é idêntico ao cristão. O amálgama dos mitos expressa a mestiçagem das raças como característica estrutural do Brasil.

Nessa medida *O guarani* revela outro aspecto da sensibilidade histórica de Alencar perante a estética romântica. Nesta a paixão pelo exótico vinculava-se ao roteiro de uma viagem; revestia-se do caráter episódico do contacto do europeu com a vida idílica do homem natural distante da degradação do centro do capitalismo. Alencar apropria-se do culto ao exótico para dar a ele o estatuto inaugurador de outra cultura: a periferia é mestiça.

Mas, ao representar os confrontos históricos como embate entre vícios e virtudes travado em enredo romanesco e legitimar a mestiçagem racial entre o colonizador e o nativo com um amálgama de seus mitos, Alencar propôs uma interpretação mais limpa e heróica do passado. Queria ele apagar os sinais de luta pela terra, de devastação da na-

tureza, de extermínio e escravização do nativo ou da prática do saque. E essa orientação direcionou também seu modo de apropriar-se da historiografia, como se pode verificar, a título de exemplo, na questão indígena. Os cronistas davam notícia do caráter pálido e mediano dos nativos Goitacazes, nação de Peri, e muito louvavam a coragem dos Aimorés. Estes, nômades e antropófagos, a narrativa destrói; o índio que se submete à catequese ganha estatura de herói.

Portadora de tantos significados, a imagem de Peri e Ceci na palmeira encrava-se na memória do leitor; quer cicatrizar as feridas dos conflitos do passado e quer apresentar-se como momento inaugural do horizonte histórico aberto ali para o país.

Em *As minas de prata*, romance escrito entre 1862 e 65, Alencar propõe-se a desnudar os meandros da administração colonial. A obra joga o leitor em um universo bastante diferente daquele de *O guarani*, apesar de tomar como matéria a mesma época histórica, pois os acontecimentos se dão no ano de 1609, quando a metrópole portuguesa ainda estava sob o domínio espanhol. Tal diferença, em uma primeira leitura, deve-se à radical mudança de espaço geográfico: enquanto *O guarani* se passa no interior do Brasil, *As minas de prata* concentra sua intriga na Bahia, porto importante, capital da colônia e centro administrativo.

O olhar do narrador baixa do topo das montanhas e do horizonte d'*O guarani*, para ocupar as janelas dos edifícios coloniais. Não há concentração de ação, espaço e tempo; desaparece a grandiosidade da natureza e dos conflitos; perde-se o alento de transcendência, o tom épico e o andamento heróico. Para denunciar a mediocridade do Estado português bem como de seus mandatários na colônia, Alencar escolhe o caminho do romanesco mais puro e abusa de suas regalias lúdicas: constrói o romance com o mote da busca do tesouro e dá à decifração o estatuto de matriz estrutural do texto.

Em *As minas de prata* há três tesouros que o narrador distribui para diferentes raças e grupos sociais. O romance tem como fio de ação fundamental a procura do roteiro das minas de prata descobertas por Robério Dias que dá origem a uma disputa entre Padre Molina e Estácio. Este é legítimo produto da terra e encarna o bem: tem sangue português e indígena, é educado pelo licenciado Vaz Caminha e quer o roteiro para resgatar a memória do pai. Pe. Molina é um jesuíta ambicioso que se especializou na prática da fraude, quer chegar às minas para conquistar mais poder na ordem e representa a perversa associação entre a Igreja e o Estado. Outro tesouro é o mapa das fortificações de defesa do país cobiçado, pelos judeus, que com ele dominariam o território para livrarem-se da perseguição religiosa. O terceiro tesouro é um baú de diamantes que está enterrado sob o oratório da casa de sua proprietária e, a partir de informações de escravos domésticos, será disputado por membros das classes subalternas vinculados ao pequeno comércio e ao contrabando.



Em torno da articulação destes três itinerários de busca constrói-se o enredo, atuam as personagens e começa a esboçar-se uma escala de valores que Alencar quer defender. A disputa nobre cabe a Estácio. Ela se trava em público e remete a uma esfera mais complexa de significado, pois assume contornos de enfrentamento entre indivíduo e instituições sociais, como o Estado e a Igreja. A ação exige do jovem órfão retidão e coragem, oferecendo-lhe a possibilidade de atravessar a obra como emissário do bem e da justiça e garantindo a todos aqueles que o reconhecem como tal ou a ele se aliam um lugar no campo do bem e da honestidade. Nas demais empreitadas em torno de tesouros está a degradação das relações humanas e das instituições. Nelas se envolvem homens capazes de trair e conspirar. Por isso são disputas que se travam na calada da noite, nos espaços privados, nos fundos das casas ou nos subterrâneos. São lideradas ou concebidas por estrangeiros; são executadas por aqueles que se vendem, encontráveis tanto nas classes abastadas quanto nas subalternas. Mas é importante observar que a origem destas disputas está diretamente vinculada ao comércio, seja de gêneros, seja de dinheiro. O financista e o taverneiro são os pontos irradiadores da degeneração e a taverna é o centro de operações.

Assim, já nos troncos da ação é possível reconhecer a permanência da hierarquia de valores que Alencar propusera n' *O guarani*: qualifica como corrosivos o capital financeiro, as atividades meramente extrativas e o saque das riquezas naturais; reafirma as potencialidades construtivas da mestiçagem entre índios e brancos bem como da fixação à terra como unidade produtiva. E, para defender este conjunto de princípios, Alencar encaminha o enredo de forma a impedir a obtenção dos diferentes tesouros desejados: os judeus não conseguem o mapa; os bandoleiros são enterrados no túnel que cavavam para roubar o baú e, quanto às minas de prata, cabe a Estácio descobrir que não passavam de ilusão, pois o brilho do suposto tesouro era irradiado por paredes de estalactite.

Mas, ainda em torno de mapas e roteiros, o romance afirma outros valores. Explorando o tema da busca do tesouro, Alencar esbanja imaginação e abusa da convenção do romanesco para multiplicar jogos de decifração, propondo, em cada cena, imagem ou pequena narrativa, desafios de diferentes graus de dificuldade. Por seu papel de matriz estrutural do texto, a decifração projeta marcas no desenvolvimento do enredo e na atuação das personagens. Entre estas, há aquelas que podem e as que não podem cifrar e decifrar, constituindo novo critério para a hierarquia de valores mais importante a ser consolidada pela obra. Nesta escala, o patamar a ser ocupado pelas personagens define-se em função das habilidades demonstradas em sua atividade cognitiva. Já as marcas do enredo indicam que o romance pretende apresentar os conflitos como resultado de limitações ou equívocos ocorridos no processo de decifração.

A hierarquia criada pelo saber coloca na base da pirâmide a grande maioria das personagens, capazes apenas de compreender historinhas de amor. No nível intermediário encontra-se Estácio, moço pouco experiente, mas bem formado nas letras e nas armas. Próximo ao topo está o licenciado Vaz Caminha que passara a vida a estudar leis, escrevera uma proposta para o ordenamento jurídico do país e que percebe todos os focos de perturbação da ordem e coordena todas as gestões para resolvê-los: apazigua corações, soluciona embates políticos e faz vencer a justiça. No alto da escala está o narrador. Ele tudo vê e sabe; domina o conhecimento do passado e do presente. Por isso, somente ele pode contar-nos a origem da lenda sobre as minas de prata do sertão baiano, desvendando o confronto de culturas que lhe dera origem. Estes dotes especiais do narrador podem ser observados também na sua relação com a historiografia: Alencar omite suas fontes, apesar de aproveitá-las para recompor os espaços do romance, camuflando seu saber que, assim, somente pode ser dimensionado por uns poucos pares.

Assim, o romance se apresenta como uma análise daqueles tempos: o país era um território crivado de aventureiros e a administração política caracterizava-se por canais inoperantes e por autoridades frágeis, incapazes de formular planos e pô-los em prática. E a causa de tal situação estaria na dissociação entre saber e autoridade, tão bem representada na posição ocupada pelo mais competente intelectual da obra. O Estado não aproveita nem sequer reconhece o licenciado como o homem preparado para ser a autoridade forte capaz de decifrar e conciliar interesses, pautando-se pela alta justiça.

Mas com tal retrato da colônia, Alencar compõe uma narrativa que pretende ser uma análise cifrada de seu tempo. *As minas de prata* pode ser interpretada como um diagnóstico da instabilidade política do Império que o próprio Alencar retomava em seus panfletos políticos escritos na mesma época – *As cartas de Erasmo*. Nelas o autor clamava por um projeto para o país e pela ampliação do poder moderador exercido pelo Imperador.

Portanto, apesar de o romance não apresentar um projeto épico para a construção de uma sociedade como aquele d' *O guarani*, traz ele a proposta de um roteiro para superar a crise que o autor identificava em seu país. Alencar tinha ainda a expectativa de intervir na política, pregando sua fé em uma autoridade sábia como voz legítima para harmonizar conflitos e governar.

No final da década de 1860, bem como nos anos 70, a instabilidade política agravava-se e evidenciava-se no rápido rodízio de gabinetes liberais e conservadores. Para explicar a crise, Alencar dava grande peso à participação do Brasil na Guerra do Paraguai e na questão da Cisplatina, minimizando os problemas relativos ao comércio internacional e, sobretudo, as tensões existentes na organização do trabalho apoiada ainda na escravidão. É muito provável



que tal avaliação da conjuntura, aliada ao ressentimento por não ter sido nomeado Senador e por ter recebido críticas tanto à sua produção literária quanto à sua atuação política, tenha estimulado Alencar a escrever, entre 1870 e 73, *Guerra dos mascates*. Este episódio da História se dera nos anos de 1710 e 1711, em Pernambuco. Fôra um embate de classes entre os latifundiários de Olinda e os mascates (comerciantes) do Recife. A luta consistia em uma disputa pelo poder político, pois o crescimento do poder econômico dos mascates não tinha canal de intervenção política, uma vez que somente Olinda tinha estatuto de vila e nela somente os latifundiários ocupavam as cadeiras da câmara. O confronto ganhou proporções de guerra civil.

O romance de Alencar dedica-se a resgatar as origens do conflito até sua eclosão. Ele termina anunciando que a guerra vai começar. A obra nega ao tema um tratamento sério e destitui a História de sua natureza de processo. A narrativa estrutura-se por diversos procedimentos eficazes para tudo amesquinhar. Nesse sentido, articulam-se seus principais traços de composição. O narrador não se posiciona em ângulos elevados; ele se figura um pedestre que caminha pelos fundos das casas, que ouve atrás das portas ou espreita por frestas de cercas e janelas. O encadeamento das ações do enredo não obedece ao princípio da causalidade, necessário à intenção épica, como n' *O guarani*; tampouco se desenvolve no ritmo do acaso, tão adequado ao romanesco, como em *As minas de prata*. O tom satírico da *Guerra dos mascates* apóia-se em um enredo movido pelo senso de oportunidade. As personagens ganham feições ridículas ou são satirizadas por serem vítimas de tolos enganados ou por apresentarem traços de um variado espectro de animais. Para amesquinhar o estatuto do episódio histórico, o narrador omite ou pouco se detém em fatores e acontecimentos históricos e dá grande espaço a comentários ou incidentes. E vale observar que isto é intencional, pois Alencar tinha vasta historiografia à sua disposição.

Nesse mundo disforme, o autor vê, acompanha e satiriza muitos homens que escrevem, registrando entre eles um padrão de comportamento: todos se especializaram em produzir versões. O narrador multiplica situações para persuadir seus leitores de que a pena é movida a soldo e interesses. Em Pernambuco, o narrador reconhece a existência de apenas um sábio, o advogado Enéia: um solitário que vive escrevendo arrazoados jurídicos e ocupa uma posição totalmente lateral no enredo e na sociedade do tempo.

Assim, a perspectiva de composição da obra e os fundamentos de seus procedimentos estruturadores parecem consistir em: deixar para a posteridade o registro das aberrações nos propósitos dos homens e de graves desproporções nos atores e no enredo; construir o primeiro plano como justaposição de quadros disformes, relegando a um canto pequeno a voz do bom senso e a justa medida. Desta forma, o romance põe em relevo o grotesco, deixa na sombra a mediania dos conflitos humanos e elimina qualquer rastro de

crença em valores absolutos necessários à elevação heróica. *Guerra dos mascates* talha a História como comédia, como enredo de acomodação, bastante diferente da conciliação resultante da luta por projetos virtuosos sempre a exigirem vitória dos bons e derrota dos maus. Por isso, certamente, seu autor não usa a categoria de romance para designar sua obra; classifica-a como crônica. Mas isto é apenas mais um elemento a indicar o tom amargo do texto, pois ele evidencia a consciência de Alencar de que os tempos eram mesmo de prosa. Acabara a ilusão romanesca.

OS ROMANCES HISTÓRICOS NO PAINEL DA FICÇÃO DE ALENCAR

Considerando o conjunto da obra de Alencar, o leitor pode perceber que ela está mergulhada em seu tempo. E, se é verdade que nenhum de seus romances consegue carregar uma problemática que transcenda sua época e seu espaço, deve-se, em contrapartida, afirmar que ela é imprescindível para a compreensão do século XIX brasileiro e da formação de nossa literatura. Sua obra pode ser lida como um grande compêndio de cultura brasileira, mas aos estudiosos da literatura cabe avaliar seu trabalho como construtor das bases do romance brasileiro. Alencar, ao mapear a História e a Geografia do Brasil, estabeleceu para o gênero um roteiro temático e caminhos formais.

Ainda que construa um longo relato histórico sobre o país apoiando-se fundamentalmente na narrativa romanesca, Alencar combina-a, em cada romance, com procedimentos próprios a outros modos de ficção. Nos romances urbanos, para apropriar-se do cotidiano da corte, acentua os efeitos de atenta câmara realista na concepção dos espaços, dos hábitos e das vestes de suas personagens. Para tratar das diferentes regiões do interior do Brasil, lança mão de componentes mais típicos do romanesco, temperando histórias de homens fortes com cantares e contos populares. O resgate da História passada parece obedecer a uma escala segundo a qual quanto mais remota é a época a ser reconstruída mais o romanesco se combina a formas primitivas como lendas, no caso de *Iracema*, ou mitos, caso d' *O guarani*.

Este mapeamento do Brasil que a ficção apresenta resulta em um painel cujas fraturas denunciam os limites da compreensão que Alencar tinha do país. Estes se mostram no modo de narrar: o autor reserva o heróico às pretéritas épocas de nossa História e às regiões interioranas; destina algumas pinceladas de descrição realista à vida urbana, especialmente a algumas marcas das relações mediadas pelo dinheiro; elimina o trabalho escravo do retrato composto por sua ficção. Aí estão suas escolhas a explicitarem que ele parte o país em pedaços, como se fossem radicalmente independentes. Este esboço revela que o autor não vê as relações entre as diferentes épocas e regiões, pois não entende que o rosto do Brasil resulta da combinação entre os arcaicos modos de vida da fazenda e o moderno ritmo dos



trens e da bolsa de valores. Esta face da dependência lhe escapou, demarcando seus limites e os do romance. Mas dentro desse espaço, ele trabalha e empenha-se em descobrir no Brasil marcas de singularidade e forja imagens capazes de identificá-lo. E isso ele conseguiu, pois, ainda que de modo ora idealizado, ora através de ingênuas simplificações, ora com certa afetação, sabemos que, na sua obra, ele fala do Brasil. E vale observar que esta sensação não nasce com frequência das páginas dos primeiros narradores, pouco anteriores a ele, como Teixeira e Sousa, ou até mesmo certos contemporâneos como Joaquim Norberto. Sensação semelhante somente temos com Manuel Antonio de Almeida e, sem tanta convicção, com Joaquim Manuel de Macedo.

Certamente isso se deve não à qualidade de cada obra de Alencar, pois não há entre elas nenhuma de grande porte, enquanto que há algumas de fato um pouco desastrosamente ingênuas na composição. Mas o conjunto impõe respeito, porque deixa transpirar a voracidade pelo conhecimento. Ele alargou as fronteiras do romance brasileiro, legitimando a História do país inteira e sua diversidade geográfica como matéria de romance. Abriu o caminho para a ficção regionalista que por muito tempo carregaria o equívoco de origem: reproduzir na obsessão pela particularidade a ingênua representação de Alencar baseada na autenticidade das tradições do campo em contraposição à degradação da cidade moderna. Alencar também deu um empurrão no romance que extraía sua seiva da corte, dando-lhe uma dimensão, ainda que pequena, de instrumento capaz de registrar tensões sociais e psicológicas. Também contribuiu para a reflexão sobre a complexidade das relações entre o escritor de país periférico e os produtos dos centros econômicos e culturais, transformando a imitação de modelos importados em tema e traço de composição de sua ficção, como em *Lucíola*.

Em meio a essas novas fronteiras conquistadas por ele para o gênero, as obras identificadas pelo próprio Alencar ao perfil do romance histórico merecem, sem dúvida, especial consideração. Certamente a vitalidade que este tipo de composição ganhara no romantismo havia sido dimensionada por ele, leitor confesso de Scott, Dumas (pai), Balzac, Cooper e Chateaubriand. Mas viu ele nessa trilha um mundo a construir, como bem apontavam críticos importantes como Denis ou Ferdinand Wolf. Aqui, havia aquela particularidade da História que permitia somar dois sagrados cânones românticos: a reconstrução do passado e o culto ao exótico. Para escritor brasileiro, indígena, fosse bom ou bárbaro selvagem, não era um episódio de viagem, como para os europeus. Aqui era dado constitutivo do passado.

Alencar não vacilou e, lendo tanto alfarrábios como a historiografia produzida no seu tempo, mergulhou na História com fé na imaginação. E como concentrava suas forças em programas de construção, e não de destruição, foi procurar no passado imagens heróicas fundadoras de projetos edificantes para manter vivo esse valor no seu pre-

sente. Ele não está, portanto, em busca da reconstrução de um episódio da História passada tal como se deu. Empenha sua pena para extrair elementos pretéritos e elaborá-los de forma a comporem imagens do dever ser, sem se preocupar com resgatar o que efetivamente acontecera. Mas este é o começo de sua trajetória, pois o percurso que fizemos indica claramente a perda dessa ilusão, dessa crença em poder moldar, pela palavra, o passado e, sobretudo, o presente. E tal perspectiva de perda forjou uma interpretação da História como um processo contínuo de decadência.

Procurei descrever este processo nos três romances, a partir da estruturação de cada um deles, privilegiando três procedimentos fundamentais explorados em todos eles para elaborar imagens explicativas do país. Um deles é o modo escolhido para narrar, que traça a linha do mito, passa pelo romanesco e chega à prosa satírica. Outro parâmetro do mesmo percurso descendente pode ser verificado na escolha do ângulo de visão do narrador, que parte do alto – do horizonte – e desce ao nível dos arames de cercas de quintais. O terceiro procedimento consiste na figuração bem como na posição da personagem que atua como o sábio ou o intelectual em cada um dos textos: ela passa de liderança política centralizadora do enredo, no caso de D. Antônio de Mariz, para postos mais laterais, como Vaz Caminha em *As minas de prata*, e chega à situação absolutamente marginal na *Guerra dos mascates*.

Como esse percurso descendente desenvolve-se a partir de uma projeção do olhar do escritor sobre o passado, forja-se uma imagem da História do Brasil, como um lento processo de descenso, de decadência. Dois elementos são considerados pelo autor como vetores decisivos para a determinação do movimento a ser imprimido à representação do corpo social: a política da conciliação e o papel do intelectual. E Alencar vincula-os através de uma relação de absoluta dependência. Para ele a construção e o progresso do país só poderiam ser viabilizados se a deliberação política emanasse de um projeto feito com o objetivo de conciliar interesses e divergências, para solucionar eventuais conflitos e evitar impasses. No entanto, tal missão somente poderia ser cumprida por intelectuais independentes, vale dizer, por intelectuais que estivessem acima dos interesses.

Creio que esta questão contribui para compreender e qualificar a perspectiva conservadora de Alencar.

Ela já se insinua no painel de seus romances através das fraturas decorrentes das escolhas feitas para representar a diversidade do Brasil. O mapa, ao colocar o heróico no passado e no campo, denuncia a aversão do autor às novas formas da velha ordem capitalista que ele nunca viu. Quer ele conservar as supostas relações humanizadas das regiões rurais e corrigir a mercantilização dos hábitos da capital.

O pensamento conservador explicita-se também no empenho de construir nos romances uma imagem da História de modo a minimizar os conflitos e superá-los pela crença na possível edificação da ideologizada comunidade,



como no Paquequer, e sobretudo pela prática da conciliação política. Talhou ele um Brasil à feição do seu desejo, do seu juízo sobre o dever ser de uma sociedade.

Mas admitir que todos esses traços de conservadorismo marcam seu romance e a fundação do romance brasileiro significa circunscrever seu raio de atuação aos limites do território literário e desconsiderar que, no caso de Alencar, bem como no de grande parte dos narradores românticos, o romance não é pausa na vida agitada; ele é proposta de reflexão e veículo de discussão política.

Por isso, parece-me não ser despropositado considerar que as imagens dos romances transbordam e invadem outros domínios. Nestas obras de Alencar é possível identificar uma imagem decisiva na configuração do pensamento conservador e dos intelectuais que a ele se alinhavam e ainda se alinham. Alencar figura um intelectual acima dos interesses, isto é, acima das classes, como autoridade ideal para formular projetos sociais e arbitrar conflitos.

Assim, creio que nosso romântico conservador deixou farta herança ao romance e à literatura, mas deixou também um esboço daqueles nossos intelectuais, sempre a apresentarem-se como independentes e por isso capazes de tudo resolver com justiça. Certamente Alencar deve ser

visto como fundador não só do romance, mas também do modelo de intelectual predominante na tradição brasileira até hoje. A orquestra do pensamento conservador afina-se até nossos dias sobre as mesmas notas: o elogio da prática política conciliadora, a crença dos intelectuais em se considerarem acima das relações de classe e a pretensão de poderem elaborar projetos salvadores para o conjunto da sociedade.

(*) José Martiniano de Alencar nasceu a 1º. de maio de 1829, no Ceará, filho de Ana Josefina de Alencar e de José Martiniano Pereira de Alencar, que foi Senador. Em 1837, a família mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, a capital do Império, onde Alencar passou quase toda sua vida. Em 1846, matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, mas terminou o curso em Olinda e, em 1850, voltou ao Rio de Janeiro, onde morreria em 1877. No ano anterior, realizara sua única viagem à Europa em busca da cura para a tuberculose. Além de exercer advocacia, trabalhou em jornais, foi eleito para vários mandatos de deputado e chegou a ser Ministro da Justiça em 1868. Apesar de descender de família liberal, sempre militou no partido conservador.

