

A IMPOSSIBILIDADE DA HISTÓRIA

Antônio Sanseverino

RESUMO: *The historical base of the Brazilian Empire, marked by the Brazilian duality –harmonization between the slavery and the liberalism in the century XIX–, it serves as reference to read the José of Alencar’s romance. It is not a thematic analysis, but it is an interpretation that evidences in the form, in the type of authoritarian narrator, Alencar’s attempt of to overcome Brazilian tenuousness for the imposed solution and to invent a national identity.*

PALAVRAS-CHAVE: *dualidade brasileira, José de Alencar, Senhora, O Guarani, narrador autoritário.*

DUALIDADE BRASILEIRA: “DESTERRADOS EM NOSSA TERRA”

Roberto Schwarz, em “Idéias fora do lugar”(1988), mostra como o liberalismo no século XIX, que, baseado no trabalho livre, justifica a escravidão no Brasil. Segundo o argumento de que a propriedade privada é inalienável, os proprietários de terra defendiam que o escravo era sua propriedade. Com outro argumento falacioso, diziam ser preferível o bom cuidado ao negro do que os maus tratos dados pelos ingleses para homens e mulheres brancos degradados pela miséria em Londres.

Assim, a elite apresenta-se como liberal e escravocrata simultaneamente. A escravidão é a base da sociedade brasileira do século XIX durante o Império. Na Europa, o liberalismo funciona como ideologia alienadora, mas oriunda da forma de produção industrial, centrada na mercadoria e na despersonalização do trabalho. No Brasil, essa ideologia não tem solo. Ela é usada como decoração, pois o senhor que se diz liberal no jornal, na câmara dos deputados, na reunião social, é o traficante de escravos.

Essa dualidade destaca-se se considerarmos que a ordem pública dá aval para a propriedade particular do escravo. A escravidão, como instituição social, gera a necessidade do fabrico de correntes, argolas, de máscaras, criando trabalhos como “caçador de escravos fugidos”. A crueldade, portanto, não está em um senhor malvado, mas na instituição. Reversivelmente a desumanização do escravo implica na do senhor.

Antônio Sanseverino é professor do Curso de Letras da Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis.

Sérgio B. de Holanda (1990) identifica a disputa entre duas formas contrárias no século XIX. De um lado, o padrão de família rural, de outro, o padrão urbano. O primeiro está fundado no grande latifúndio, monocultor, baseado no trabalho extensivo, na mão de obra escrava. As propriedades são fechadas em si, produzindo praticamente todos os produtos necessários para a sobrevivência. De outra parte, o poder patriarcal faz com que a autoridade do senhor seja inquestionável, em um grupo numeroso composto pela família, agregados e escravos. No trabalho agrícola, o negro faz o trabalho manual (do plantio ao engenho), cujo objetivo visado é o ganho mais rápido.

O padrão urbano começa a ganhar força a partir de 1808, com a vinda da família real ao Brasil. Depois da independência, o padrão dominante será o ainda colonial (leia-se patriarcal, rural, escravocrata, latifundiário), mesmo que na política os partidos se afirmem liberais ou conservadores. A ênfase na cidade é maior a partir de 1851, com a extinção do tráfico negreiro, que desloca os capitais aplicados no tráfico para outras áreas. Mesmo assim, os empreendimentos superficiais não alteram a base patriarcal.

Luis Felipe de Alencastro, em “A vida privada e ordem privada no Império”(1997), mostra como a dualidade do Brasil no século XIX marca toda a vida social do império. Um exemplo ilustrativo é o da prevenção da febre amarela. Os médicos higienistas recomendavam o uso de calçados por todos os habitantes. Isto choca-se com a noção de que apenas os homens livres andam calçados. A regra racional de higiene viria a apagar um traço de distinção entre o negro escravo e o livre.

Pode-se tomar o exemplo da fotografia em que o senhor, à frente aparece acompanhado por cinco escravos. A foto é um registro novo, índice de modernidade e progresso. No caso, os cinco estão descalços, apesar de um deles mulato estar bem vestido, como relógio de corrente no bolso, com o cabelo alisado e repartido como o do senhor. Um outro mexeu-se no momento da foto, depois de demorada espera como era de praxe, ele estragou a foto e deve ser fisicamente castigado. Deve apanhar, observa Alencastro.

Gonçalves Dias, ao comentar a população brasileira, mostra como a maioria era de negros e mulatos. Um viajante, em 1850, poderia ter a impressão de chegar à África negra, se ao acordar, visse um porto brasileiro, tal era o número de escravos (1/3 da população). Todo cotidiano era marcado pela presença do negro. A ama de leite cria e cuida da sinhá e do sinhô, pois era uma forma de se destacar e de receber o favor do senhor. Desse modo, seria possível escapar da violência. Depois do fim do tráfico, no entanto, o escravo passa a ser visto como fonte de muitos males, de doença, de corrupção moral, de crimes. O aleitamento materno, por exemplo, é objeto de disputa. A mucama é identificada ao leite mercenário, enquanto a mãe pode transmitir seu afeto. No caso, a oposição entre a negra que dava leite ao filho e mulher branca. Mesmo assim um médico defende o aleitamento das mucamas, pois estas, se identificando ao senhor, dão mais atenção ao sinhozinho do que ao próprio filho.

O escravo dentro de casa é visto, então, como corruptor dos costumes e até

da língua, já que o escravo devassaria a intimidade do lar. Na peça “O Demônio Familiar”, de Alencar, temos uma comédia romântica centrada nos mal-entendidos entre os amantes. A comunicação é obstruída pelo mensageiro, negro de recados, que inventa histórias a fim de casar seu patrão com uma dama rica. O escravo Pedro define como melhor para Eduardo um casamento que dê posses. No fim, os mal-entendidos são sanados, com Eduardo instituindo a livre comunicação entre as pessoas da casa, pois o afeto sadio não ameaça o lar. O escravo é punido com a liberdade.

O poder do pater famílias é corroído quando o médico vem a preencher dois papéis. De um lado, ele representa o saber moderno, científico, que é capaz de explicar os fenômenos simples da saúde dos corpos e das doenças, sem superstição. Fascina com suas explicações incompreensíveis. Há assim uma progressiva substituição dos curandeiros que se completa no fim do século com a perseguição a todos aqueles que exercessem ilegalmente a medicina. De outro lado, ele é conselheiro que ajuda a definir os novos papéis do homem, da mulher e das crianças. Ao homem, racional e frio, cabe o trabalho, o sustento da família. À mulher, sensível e emotiva, cabe o cuidado da casa, a primeira educação dos filhos. As crianças podem exigir um tratamento digno de sua faixa etária, educação que as forme como cidadãos livres e autônomos. A realização individual começa com a livre expressão afetiva, tanto espiritual quanto fisicamente, mas deve terminar dentro do casamento monogâmico e definitivo. Fora disto, homossexuais, libertinos, celibatários, prostitutas constituem ameaças à família nuclear, sendo vistos como seres patológicos dentro da sociedade.

Um direito da mulher, por exemplo, é a exposição à sociedade. Ela deve freqüentar a rua do Ouvidor para ter as novas mercadorias. Elas chegam ao Brasil com o deslocamento do capital, antes aplicado no tráfico, para a importação da França. Roupas, acessórios, perfumes, decoração da casa, saída para festas, teatros passam a fazer parte da vida das jovens do segundo Império no século XIX. Além disto, elas deveriam saber, além das prendas domésticas, ler e escrever, tocar piano, conversar e ter maneiras polidas para receber as visitas com elegância.

Jurandir Freire Costa (1989) estuda a alteração da cidade familiar, dominada pela família patriarcal, centrada sobre si mesma, baseada na tradição e na autoridade inquestionável do pater famílias. Nesse caso, como já apontara Sérgio Buarque de Holanda, a cidade é marcada pelo descaso com a urbanização, formando-se ao acaso. Isto levava ao caos urbano, em uma cidade sem esgotos, ruas ordenadas, sem limpeza, sem iluminação, já que importava apenas o interesse familiar. O poder local era rural, autônomo, preocupando-se em gerir a casa e os arredores. A cidade ou os bens públicos eram desprezados.

O médico higienista é cooptado pelo poder imperial para reprimir e controlar os indivíduos. Voltado para elite, confronta-se com o padrão familiar colonial, buscando substituí-lo pelos princípios burgueses de higiene, educação e etiqueta. Os escravos e desclassificados ficam de fora, submetidos ao poder repressivo da ordem punitiva. Servem de exemplo negativo e caricatural do que não se deve fazer, distante da elite. Para penetrar na família, o médico quebra a unidade familiar colonial, mos-

trando a especificidade da mulher e dos filhos, que tinham seus direitos. Desenvolve o apego à vida, afastando o medo e o convívio com a morte.

O médico penetra na família a fim de determinar o melhor modo de se criar os filhos, de se tratar as doenças, de se relacionarem o homem e a mulher. Seu ideal é o de construir um cidadão, que se baseie em relações impessoais preservando o interesse do estado nacional. Branco, com o corpo saudável, casado, reprimindo seus impulsos (comer muito, beber muito, sexo com prostitutas...), respeitando sua mulher (pela qual nutre um amor natural) e seus filhos (em quem identifica uma pessoa autônoma), esse é o padrão normal de indivíduo segundo a medicina higienista. Esse padrão é estendido para todos como norma, inclusive para a urbanização da cidade, para organização das escolas. Sua força ideológica está na aparente neutralidade do discurso científico, que apresenta a verdade natural, para além da história. A ideologia do cientificismo mascara a si mesma com a imagem da ciência.

Novamente o resultado, no Brasil oitocentista, é dualidade histórica. O humanismo higienista, como ideologia, aliava o padrão burguês (modernidade brasileira pela europeização dos costumes) e mantinha o liberalismo escravista. A família da elite se transforma, mas exclui o escravo (demônio familiar) contra quem se mantém a lógica punitiva e colonial, pela repressão física violenta. Quer dizer, não há de fato a passagem de um sistema patriarcal para um liberal, burguês, mas um uso decorativo desse segundo.

ROMANCE ALENCARIANO

Os antagonismos sociais reaparecem na forma da obra de arte. No caso de Alencar, o ponto crucial está no narrador, em quem conta a história no romance. Este se coloca como autoridade capaz de unificar os dilemas contemporâneos, de dar uma tábua de valores, de orientar o leitor, de separar o bem do mal. A dicotomia moral, e os problemas sociais, reaparecem como elementos estéticos do romance.

Conservador, o narrador convida a penetrarmos em seu universo ficcional. Realmente saímos da padrão mecanizado do relógio, penetramos na imaginação. O herói ou heroína alencarianos são figuras do bem, da ordem positiva do mundo, com quem o leitor é levado a se identificar. Podemos ressaltar, pelo contraste com um poeta da sua geração, Álvares de Azevedo, que Alencar não tem ironia, não tem humor, leva a sério suas obras, considerando a missão civilizadora da arte, capaz de provocar a conciliação entre o entendimento racional (frio e desumano) e a vontade (impulsos de dominação do mundo) através da livre criação e imaginação estética. Essa ausência de reflexão sobre a construção formal, de distanciamento, essa seriedade ficam marcados pelo narrador em terceira pessoa, onisciente que, seguro de si, nos guia pelo universo ficcional.

Vejamos como isto aparece em três romances. Em primeiro lugar, cabe resumir brevemente o romance *Lucíola* (ALENCAR, 1958), a fim de destacar seus principais pontos. Paulo, narrador-protagonista, conta através de uma série de cartas sua

história de amor com Lúcia, uma cortesã, a fim de mostrar por que motivo ele é indulgente com as “criaturas perdidas”. Sua interlocutora, senhora de boa família, dona GM, organizou as cartas em forma de romance para ser publicado. Ela mostra que o romance traz uma moral aceitável no seio da família, e indica a leitura que se deve fazer de Lúcia (Lucíola) que é um lampiro noturno que brilha com uma luz viva à beira dos charcos. Ela é uma musa cristã. Enfim, desceu ao mais vil que há do homem, tornou-se prostituta, vendendo seu corpo, mas por um impulso interior, pelo amor, resgatou a luz, sua pureza interior, através do amor que nutria por Paulo. Esse último, ao longo das relações amorosas, é que oscila entre manter-se fiel ao amor que sente ou renegá-lo porque ela era uma prostituta.

O romance começa quando ele vê uma distinta dama, sozinha, sem um homem a acompanhá-la na festa da Glória (festa popular) e a trata com distinção. Seu amigo, Sá, um dândi, ri dele, pois ela era uma prostituta. Para ele, havia algo de inexplicável nessa mulher, irônica e cortante, e seu olhar puro. Ele se lembra, então, da primeira vez em que a viu. Era uma linda menina, de alma pura. Constituiu-se, então, ao fim do primeiro capítulo uma imagem enigmática, estranha, de Lúcia: pura ou corrompida? Como conciliar impressões antagônicas? Desde aí, Paulo procura-a e eles estabelecem uma relação amorosa intensa. Ela sempre fiel ao seu amor. Ele, desconfiado de si, hesitava a cada conversa ou encontro com alguém da sociedade. Cunha chama-a de interesseira, poço sem fim a tragar dinheiro. Sá mostra a imagem que a sociedade passa a fazer de Paulo, cafetão, posto ser muito pobre para sustentar a melhor cortesã da corte. E Couto sai com ela, aparentando traí-lo. A crise dele corresponde nela à fidelidade amorosa. Paulo vai aprender a ser fiel ao longo de sua trajetória. Ao final, ela vende tudo o que tinha e se afasta da sociedade para viver com a irmã. Retoma o nome de Maria da Glória, da menina pura, que vendeu o corpo a Couto para salvar a família da febre amarela. É o mesmo Couto, que a chama de perdida. Ela morre no final, pois seu corpo estava corrompido e impuro para nutrir uma criança.

Em “Lucíola”, Paulo, narrador em primeira pessoa, preza a verdade límpida e sem máscaras. Dirá tudo:

“Não pensava, quando comecei a escrever estas páginas que lhe destino, lutar com tamanhas dificuldades; uma cousa é sentir a impressão que se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente essa impressão. Para o conseguir, cumpre que nada se omita; e aí justamente está o meu embaraço, porque há episódios daquela noite, que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.

Se tivesse agora ao meu lado o Sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia não é a reticência na sociedade?

Sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade.

Por isso, quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade de 15 ou 16 anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido?

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; o seu instinto a castidade.” (*op. cit.*, p. 345-6.)

A partir da dificuldade de escrita, Paulo define a reticência como hipocrisia do livro. Como alguém confiável e verdadeiro (GM já atestou isto ao leitor), pois elas representam o abismo do desconhecido, do estranho e do enigmático, que pode ser preenchido pelo desejo da leitora, da menina. A moça, com o instinto da castidade, leria a história imoral, sem seguir-lhe o exemplo, pois terminaria de ler e ficaria sem nenhuma pergunta. A identidade do bem está definida, está afirmada, sem que permita nem ao menos sua negação.

Ao mostrar tudo, o narrador (homem experiente que conheceu o mal e superou-o) determina qual é o lado do bem, quais são os valores verdadeiros, como funciona o amor natural e puro. No caso do romance, Paulo aprende como a sociedade regida pelo dinheiro (coisificação do homem), pela luxúria (satisfação do prazer individual), esconde-se por trás de uma máscara hipócrita. Curiosamente, poderíamos dizer que mais do que uma fisiologia da sociedade fluminense, ele compõe uma fábula, sustentado pela crença na moral, no valor da experiência e da conciliação possível.

Podemos contrapor este “dizer tudo”, sem reticências, com o capítulo LIX, “Convivas de boa memória”, de “Dom Casmurro”. A ironia, as reticências, a hipocrisia, a máscara, deixam de ser condenadas aqui, pois a narração parte de dentro dessa ambigüidade. Ele convida o “leitor amigo” a penetrar nos seus abismos (reticências), preenchendo as lacunas deixadas.

Em *O Guarani* (ALENCAR, 1958), o protagonista realiza a busca do objeto que dote a existência de sentido e que lhe dê segurança para ordenar seu universo. A consciência aguda das técnicas narrativas, do caráter falso e artificial da ficção e da inutilidade da arte não são questões presentes Alencar, que faz com que seu leitor suspenda a descrença. Augusto Meyer (1958), no comentário introdutório ao romance, diz que nele não vê como essencial nem histórico, nem indianista ou regional, mas apenas uma aventura. É a necessidade de agradar ao leitor. O narrador constrói uma expectativa, pergunta como será solucionada a crise, prolonga o momento do conflito, para ao final oferecer uma solução inesperada, surgida de repente e de um lugar imprevisto. Em nenhum momento, no entanto, a técnica do romance é posta em questão. Há segurança quanto ao modo narrativo empregado. O narrador onisciente e seguro esconde-se ao deixar em cena apenas os seus personagens em ação, nos faz crer (de modo eficiente) que estamos frente a uma representação de um mundo ordenado tal qual aconteceu de fato. Temos aí a ilusão de vermos de fora, objetivamente, um mundo ordenado.

Em *O Guarani* (*op. cit.*), Peri é um herói romântico. A todo o momento ele

ou Cecília (a amada do herói) está se arriscando a morrer. A cada momento parece que tudo vai se acabar e ser destruído. O arrebatamento amoroso que toma Isabel, depois Álvaro, Peri, Cecília e até mesmo Loredano, faz com que eles percam o controle de si. São dominados pela paixão amorosa. O significado de suas existências é dado apenas pelo amor que sentem.

Assim, o herói identifica Cecília ao seu objeto de busca. Crê no seu amor por ela a ponto de abandonar a família, a chefia da tribo e os seus costumes. Existe uma renúncia em nome do objeto de culto, porque o ganho é maior do que a perda, na medida em que ele encontra a razão para viver e pela qual se dispõe a morrer. Esta crença o eleva acima de todos os outros personagens. Seus gestos não ficam restritos à aparência, à fatuidade do imediato, são explicados à luz do amor desde seu primeiro aparecimento para o leitor, quando sem armas luta contra uma onça. Ele, dotado de força e coragem extraordinárias, prende a fera viva, como se fosse um gatinho, porque Cecília desejava ver uma onça viva. Do mesmo modo ele toma veneno para ser devorado pelos Aimorés e matá-los. Seria uma forma de livrar a família de sua amada do perigo. Iria morrer, mas Cecília pediu que vivesse. Ele conseguiu a cura para superar a morte. É uma força de vontade fantástica que leva a ação heróica ao maravilhoso, a romper os limites humanos. Assim também, matar é crime, mas por amor seria um meio de preservar o objeto amado, Cecília, contra o ataque de Loredano, o malvado concupiscente.

A relação amorosa entre Peri e Cecília está representada por uma Xácara medieval, em que um Mouro apaixona-se por uma cristã e por ela abandona o seu povo e a sua religião. Peri é como herói mouro, metamorfoseado em um guarani. Acima dos outros personagens por sua força física, por seu amor abnegado, segredo está na força de vontade. Ele ama a Ceci, como se fosse um escravo. Seu imperativo moral é deixá-la sempre feliz sem nunca morrer. Peri coloca-se como o instrumento de realização desses objetivos. Seu lugar é cômodo, porque ele nunca duvida, tem apenas certezas e mais certezas. A sua razão de ser é dada pela existência de sua amada.

No final apenas, Cecília, salva de ser destruída com a família, olha para seu companheiro e descobre-lhe a pureza e nobreza de seus traços. Ela aprendeu a olhar com os olhos da alma, descobrindo que o físico esconde uma beleza invisível aos olhos do corpo. É a revelação de uma amor perfeito, sublime, para além da aparência finita. O ideal abstrato coordena o aspecto imediato; em outros termos, alcançaríamos nesse ponto a moral da história, o verdadeiro valor dominante do universo narrativo: o amor espiritual.

É mundo regrado. Ameaçado por crises internas (o aventureiro Loredano) ou externas (Aimorés), o enredo parece mostrar a ascese do amor carnal, paixão egoísta de Loredano por Cecília, passando pelo amor cortês e nobre de Álvaro, para alcançar o amor cultural de Peri. É uma elevação gradual em que o último seria o único e verdadeiro amor, porque sobrevive até o final da história (ao contrário do de Álvaro que se extingue ao trocar a mulher amada) e porque é capaz de extremos (assassinar,

roubar, arriscar-se até morrer se fosse preciso). Não importava ficar com Cecília, mas fazê-la feliz, mesmo que fosse pelo casamento dela com outro homem. O culto a este objeto dá sentido à sua existência que de nada valeria se não fosse ela.

Como um verdadeiro herói, Peri tem de enfrentar inimigos terríveis a fim de provar a verdade de seu sentimento e conquistar o objeto ambicionado, a felicidade de Ceci. Os Aimorés e Loredano. Ambos estão presos ao prazer do corpo, seja a riqueza ou seja o impulso destrutivo da vingança. São gestos selvagens que se fixam apenas na aparência. Não há ideal que os justifique, mas apenas a satisfação de um vontade centrada no eu (vingança, dor, sexo, fome...). Tudo é absorvido e nivelado ao prazer egoísta, assim Cecília será idêntica à posse do ouro. De um lado, Loredano deseja intensamente a menina de cabelos loiros, através de uma sensação física que arde pela sua posse para satisfazer o anseio sexual. Egoísta e corporal, seu sentimento é rebaixado e satanizado pelo narrador. De outro lado, os inimigos externos aos Mariz, os índios Aimorés desejam vingança, porque Peri matou um deles ao defender Cecília. São selvagens cruéis e incivilizáveis também demonizados pelo narrador, como seres presos à natureza.

Na mesma imagem do fogo encontra-se uma representação simbólica tanto do bem (o nobre Antônio de Mariz, e do índio Peri) quanto do mal (Aimorés e Frei Angelo de Luca, Loredano, que renegou a cruz). Entre o fogo do ritual antropofágico dos Aimorés e o fogo do ritual inquisitorial da Casa dos Mariz existe uma relação especular. De um lado, a fogueira faz parte de um *Sabá* em que os selvagens vão comer a carne humana. Peri seria morto por ser inimigo e para ser devorado. De outro lado, os brancos sob comando de Antônio de Mariz queimam Loredano, perjuro, ex-frade, herege que abjurou a religião católica, quebrando o crucifixo e blasfemando contra Deus. A figura do mal é atacada e punida em defesa de um princípio moral universal, segundo a religião católica.

O fogo pode ser também o emblema do mal, do anjo luciferino. A cobiça da prata (riqueza) e do poder, assim como a luxúria são marcas extremadas que tomam conta do caráter de Loredano, depois que ele vislumbra a possibilidade de ser dono das minas de prata de Robério Dias. Seu desvario faz com que seja capaz de extremos, de qualquer coisa para alcançar o objeto de seu desejo. O fogo da riqueza e do desejo carnal por Ceci o movem.

Observando a cena de transformação operada no Frei Angelo de Luca, no momento em que quebra o crucifixo e não dá extrema-unção a um doente. O tempo tempestuoso, as vestes rasgadas, cabelo em desalinho são completados pelo raio que destrói uma árvore. O fogo destrói a vida e deixa o corpo morto. Seria como se o frade Luca perdesse a vida, ao deixar se queimar pelo fogo da cobiça. Ele renega os votos religiosos e desafia os poderes de Deus. A perspectiva de possuir um mar de prata acaba por levá-lo à loucura, ao delírio, que o faz perder seus laços com valores religiosos e morais. Torna-se um gênio do mal que desafia a tudo e a todos em nome de objeto de culto: a riqueza.

É a figura emblemática do aventureiro. A sua busca torna-se apenas o extre-

mo do português que abandona a Europa em busca de ouro no Brasil. O próprio nobre D. Antônio de Mariz deixa-se levar pela sensualidade de uma índia e tem um filho com ela. A luxúria e a riqueza representam um mundo cuja regra principal é a satisfação do próprio interesse. Neste caso, temos o fogo como representação da violência e destruição sem uma crença que lhe dê sentido. É o mal, porque marca o fogo do instinto, do apego à carne, ao prazer e à riqueza. A realidade material não consegue escapar de seu caráter imediato; ou o mundo finito que não se deixa penetrar pelo valor espiritual da religiosidade e do amor.

O fogo revela, então, a velha oposição entre corpo (como negativo) e espírito (como positivo). O primeiro fogo destrói, porque significa prisão do homem aos desejos baixos. É cegante. O segundo fogo é construtivo, pois faz ver a verdade. Assim Cecília vê (e ama) Peri quando descobre ao final que havia um nobre herói escondido detrás da face estranha de um índio.

Dentro deste mundo demonizado, a união final entre Peri e Cecília funciona como a síntese formadora de uma nova raça. Peri se eleva ao objeto do amor sagrado, saindo da condição natural, libertando-se dos costumes bárbaros. Cecília seria a civilização, religião católica e nobreza portuguesa, que desce para o mundo natural para lhe dar sentido. Ela não se perde na materialidade, nem no desejo carnal, nem na cobiça, mas desvenda o amor puro que há por trás da aparência física. É uma união mítica que dá origem a um mundo novo. O final mostra Peri agindo de acordo com a lenda de Tamandaré, ao arrancar a palmeira, para ele e Cecília sobrenadarem ao dilúvio que destrói o mundo corrompido dos Aimorés e dos Aventureiros. É água purificadora que apaga apenas o fogo do mal.

A interpretação de *O Guarani* ficaria incompleta e ingênua se parássemos por aqui considerando apenas o plano dos personagens representados. Devemos considerar o modo da representação. O ponto fundamental é o narrador confiável e autoritário. Ele não tem busca alguma a fazer, porque ele tem apenas certeza e já alcançou a distinção entre o bem e o mal, assim como sabe o destino da vida de seus personagens.

Tal perspectiva unívoca permite a construção de um herói como Peri. O narrador, como autoridade, não duvida de si, nem questiona o critério de valor adotado para construir seu universo ficcional, porque ele *sabe* o que são o bem e o certo. Por isso, o romance (inverossímil nos gestos extremos de Peri), ainda assim parece mostrar ao leitor *aquilo que de fato foi*, pois os fatos estão encadeados em uma lógica causal estrita, quer dizer há uma forte coerência interna. Do confronto entre bem e mal, o leitor deve torcer pelo bem, encarnado pelo herói que valoriza apenas o espiritual (amor, fidelidade, honra) em detrimento do mal (a matéria fugaz).

Essa é a certeza de Alencar: há um valor transcendente por trás da desordem do mundo de aventureiro e selvagens. Estamos lidando com um narrador confiável, que conhece todos os recantos de seu universo ficcional, capaz de tecer três intrigas simultâneas. As regras do mundo em que há o confronto entre o mal e o bem devem ser construídas pela confiança no Deus cristão e nos valores nobres, postos como

universais. Sobreposto a tudo isto está o amor culto, sublime, que é origem e essência de todos os gestos de Peri. Por si só, por seu caráter abnegado, o amor é representação do bom, do ideal que penetra a realidade finita a natureza para construir um sentido. Por solidariedade, tanto narrador quanto protagonista são confiáveis. Sabemos que pode estar acontecendo o impossível, mas surgirá uma salvação vinda de lugar imprevisível.

É o vôo da magia, do inesperado, da leveza de Ariel¹ (gênio bom que realiza os desejos de seu mestre sem que os outros o vejam). Ele submete e sobrepõe a Calibã, tanto na forma selvagem dos aimorés (povo incapaz de civilização) quanto na forma degenerada pelo desejo egoísta de Loredano (ou de todos os aventureiros). É a confiança no poder de Ariel, é a crença no sublime do amor, que permite a Peri realizar as suas façanhas.

Enfim, *os olhos da imaginação* permitem ao narrador construir o universo inverossímil e ainda fazer crer ao leitor *que foi de fato assim*. O leitor é tocado justamente porque ali encontra um objetivo seguro, que o projeta para além da imanência, para uma transcendência sublime e luminosa. Para este objetivo tudo está voltado, dando forças a Peri para não desistir de lutar no momento extremo. Ele nunca se entrega às necessidades do corpo ou as contingências exteriores, porque seu amor culto o impulsiona para frente, para realizar o impossível e assim dar a vida à sua amada. O herói enfrenta o mundo estranho e hostil orientado pela luz do ideal e encontra o sentido da existência.

O narrador leva o leitor a sentir um arrebatamento semelhante. Existe um pacto solidário previsto pelo romance que liga o herói Peri, o leitor que com ele se identifica, e o narrador que o organiza o discurso. O romance funciona como um organismo vivo em que cada um dos membros diferentes une-se ao todo pelo vida, pelo ideal que penetra todos os recantos. Assim, apresentada a situação inicial, vemos entrar em ação Loredano (o mal encarnado) e depois os Aimorés (raça de selvagens incivilizáveis). A cada momento é iminente a vitória do mal, aniquilando as pessoas boas. O leitor se condói pelo padecimento de seu personagem, indo ao extremo de vê-lo sem saída. O alívio e o prazer é ainda maior pelo inesperado da solução ou pelo feito sublime do herói.

Em “Senhora”, romance da fase final de Alencar, de 1873, traz à crítica direta à sociedade fluminense, pintada no seu próprio tamanho. Conta a história de amor entre Aurélia e Seixas. Ela era uma jovem pobre, que vivia com a mãe, de costuras e do pouco dinheiro que o falecido pai deixara. Ao conhecer Seixas, fica apaixonada. Ele, jornalista e funcionário público, remediado, vivia além das suas posses como um dândi. Ia aos bailes e festas da corte, mas morava em uma casa pobre. Promete casamento a Aurélia, mas desfaz o compromisso para ficar noivo da

¹Cf. MEYER, 1958. A imagem vem da peça *A tempestade*, de Shakespeare, em Ariel é uma fada, obediente ao mestre, capaz de seduzir os visitantes com suas mágicas. Caliban, o monstro feio e disforme, é desobediente repugnante. É a mesma dualidade que encontramos em Álvares de Azevedo (mesma geração de Alencar) para representar as duas faces de sua poesia: Ariel (ideal) e Caliban (anjo caído na terra).

Amaralzinha, moça com o dote de 30 contos de réis.

Aurélia recebe uma inesperada herança do avô paterno e ascende à primeira dama da sociedade. Seu caráter permanece o mesmo, mas transforma sua aparência. Irônica e sarcástica, ela se vinga nos homens da corte, avaliando-os como se fossem mercadorias. Sem que Seixas saiba, ela o compra como marido. Ele pensava ser um casamento por conveniência. Quando descobre ser um mercado puro, transforma-se em seu caráter, depurando-se dos males da corte: do apego à moda, da negação de valores (como o amor romântico), da frivolidade, da falta de assiduidade ao trabalho. Vivem um inferno, em que para a sociedade compõem um casal feliz, mas na intimidade estabelecem um confronto de ironias. Ao final, ele resgata sua dívida, e os dois amantes, purificados e fortalecidos acabam por concretizar o casamento.

Essa é história principal em que há uma óbvia crítica ao dinheiro, ao cálculo frio, pois os indivíduos desumanizam-se, transformando-se em coisas. A civilização fria, urbana, destrói o caráter de homens fracos como Seixas, pois ficam mais preocupados com a moda, com as cerimônias e aos prazeres pessoais, que desacreditam qualquer valor transcendente, a verdade do amor. Os indivíduos isolam-se e perdem a possibilidade de expressar de modo sincero o seu amor. As marcas da transformação ficam patentes na ironia, no sarcasmo, na marmorização de Aurélia, que ao se sentir acima de todos os homens, aniquila-os, sem superar a sua descrença. Ela amava mais o seu amor do que seu amante. Ela era capaz de perdoar tudo em Seixas menos o aviltamento, ser trocada por um monte de dinheiro, que torna o amor um comércio. A única possibilidade de resgate era o de ser forte e o de acreditar na possibilidade de um amor verdadeiro como esse que Aurélia nutre por Seixas.

Roberto Schwarz mostra como esse eixo central da narrativa não combina com a matéria local (Lemos, D. Firmina, o avô de Aurélia), viviam despreocupados das questões financeiras. Eles viviam sob outra ideologia, a do favor. Sua vida comezinha é, segundo o próprio Alencar, um traço típico da sociedade fluminense afeitas a importações mas de tamanho diminuído. Cria-se aí uma contradição entre a matéria local, regida pelo favor, pelo clientelismo típico da sociedade colonial, e pela padrão burguês (realista romântico) do eixo principal do romance.

Essas duas ordens adversas, incongruentes, são postas em harmonia no romance por um *narrador autoritário*. Como um homem experiente, que sofreu as decepções da política imperial, do não reconhecimento de sua obra literária, extremamente seguro de suas crenças, Alencar constrói um narrador que fosse capaz de superar os dilemas brasileiros da década de 70. De um lado, penetração de imigrantes e do trabalho livre; de outro manutenção da ordem patriarcal. Para conciliar isso, Alencar aposta no autoritarismo de seu narrador, que funciona como guia, como orientador, como comentador moral, como filósofo, sem nunca perder a seriedade. Quer dizer, a superação final do capital está no resgate do sentimento autêntico, na relação capaz de unir o entendimento, a racionalidade, e o sentimento, o localismo. O narrador utilizando a ilusão de verdade, de que isto é algo importante a ser contado, quer que aprendamos com essa conciliação inverossímil.

A Identidade brasileira somente pode ser construída por essa imagem dada por Alencar, na medida em que o *narrador autoritário* consegue conciliar e criar uma impressão de totalidade harmônica para o leitor. Assim, a contradição entre liberalismo, individualismo burguês, amor sentimental aliam-se aos padrões coloniais, como a escravidão, o patriarcalismo e a sociedade rural. A cordialidade, afetividade, a honradez, consideradas como marcas de um Brasil patriarcal, anterior aos males da civilização, que nesse caso é identificada ao dinheiro, à satisfação egoísta dos prazeres, são valores extra-estéticos levados para dentro da obra literária por um narrador que nos garante a harmonia desse mundo por sua segurança e autoridade.

Desse modo, o ponto conclusivo é o de que não importa apenas dizer que Alencar é romântico como René Chateaubriand, mas que ele tomou o romantismo como uma forma titânica de construir a identidade brasileira. A tese de Meyer, da tenuidade brasileira, é central nesse caso, já que a tábua de valores, imposta ao leitor, serve de orientação perante o novo mundo moderno que chegue ao Brasil, ameaçando o mundo colonial.

O Narrador autoritário, como um senhor de escravos, se impõe aos seus leitores. Em um mundo negativo, o pior mundo que possa haver, a identificação do leitor com as aventuras de Peri e com as histórias de Lucíola e de Senhora faz com que se desligue do seu real para melhor conviver com a arte. No romance tradicional, o narrador, como autoridade, dá credibilidade ao relato. A pretensão é de se dizer como as coisas realmente aconteceram, mesmo que se tratasse de algo irreal, fantástico ou inverossímil. A descrença é suspensa pela voz plena de certeza que tranqüiliza o leitor. O narrador domina a experiência (aquele evento excepcional) a ponto de selecionar os fatos mais importantes e ordená-los em uma narrativa como processo de formação do sujeito. O leitor acredita na capacidade de transformar incidentes dispersos em uma narrativa una e completa, aceitando a ilusão de que se trata de um relato confiável. Esse narrador alencariano luta contra a standardização e a coisificação das relações humanas que tiram *algo especial a se dizer* (*op.cit.*, p.270), assim matéria e forma são dominadas pelo narrador. Nem pela reflexão, nem pelo voltar-se sobre si mesmo, a mentira da representação é posta em questão. Com isso, o lugar do narrador mantém-se estável.

A busca do bem tem objeto garantido, porque o narrador nos afirma (a nós leitores) que Cecília é verdadeiramente amada por Peri. Estamos em segurança, olhando a tempestade e sabendo que o herói vai superá-la. No romance moderno, não há outra busca que não a do imediato, do que o concreto, sem sentido algum fixo. Estamos dentro da tempestade, sem conseguir estabelecer para onde somos levados. Assim, o homem é um errata pensante que muda os fatos do passado a cada nova edição, sem que seja possível fixar o significado único para uma vivência.

Essa forma de representação da realidade, de pensamento estético, serviu de base para uma leitura da realidade brasileira e seus dilemas. Augusto Meyer (*op.cit.*, p.23) mostra como Alencar responde esteticamente ao problema brasileiro com que os românticos se confrontavam. Eles precisaram do olhar francês, de Chateaubriand,

por exemplo, para conseguir ver e sentir como novo e singular o que era nosso. Assim Peri é um herói de aventuras que toma como base o medievalismo presente na Europa. Segundo a leitura de Meyer, isto correspondia ao vazio brasileiro, à *tenuidade de nossa consciência nacional*, que sem ter uma tradição própria em que se apegar sente o peso da tradição européia.

“Que é o caso de Alencar – no fundo, estamos diante de um verdadeiro drama, que transcende à criação literária – senão a comprovação desse mesmo vazio, da tenuidade brasileira manifestada em nosso complexo de inferioridade diante do formidável legado da cultura ocidental, em nossa pobre literatura de remediados e acomodados, de bacharéis de Coimbra e saudosistas de Paris, *todos eles exilados em sua terra?*” (*op.cit.*, p.23)

Álvares de Azevedo traz uma marca central no prefácio da segunda parte da “Lira dos Vinte anos”, em alguns poemas, em Macário e Noite na Taverna. Ele é irônico. Em “Idéias íntimas”, por exemplo, o personagem “blasé”, dominado pelos anjos azuis (Blues), nada produz a não ser tomando conhaque, que funciona como “sangue do gênio”, o fogo que lhe dá energia para criação. A condição do sujeito é tão precária e frágil, que ele oscila entre dois extremos sem conseguir alcançar uma síntese.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.(v. 1 e 2).
ALENCASTRO, L. Felipe. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica, norma familiar*. 3 ed. Rio de Janeiro, Graal, 1989.
HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo, Perspectiva, 1988. (Debates).
MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *O Guarani. Obra Completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958. (v. 2).
SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3a ed. São Paulo, Duas Cidades, 1988.