Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

SANDRA RAMOS CASEMIRO

A Iara e a Serpente:
Água e Fogo na Ficção de José de Alencar

Versão Corrigida

São Paulo
2017

SANDRA RAMOS CASEMIRO

A Iara e a Serpente:
Água e Fogo na Ficção de José de Alencar

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor(a) em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

CASEMIRO, Sandra Ramos

C337i

A Iara e a Serpente: Água e Fogo na Ficção de José de Alencar / Sandra Ramos
Casemiro; orientador Vagner Camilo. – São Paulo, 2017.
183f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. José de Alencar. 3. Serpente. 4. Lenda da Iara. I.
Camilo, Vagner, orient. II. Título.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A Iara e a serpente: Água e Fogo na Ficção de José de Alencar*. 2017. 183f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A meus pais, Auzeni e Ademir, pelo apoio e amor incansáveis;

À minha irmã Juliana, pelo sorriso fraterno.

A meus tios João Manoel dos Santos e Wilson Casemiro, para sempre em meu coração e memória.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo, pelo constante incentivo e pela confiança em mim depositada.

À professora Dra. Eliane Robert de Moraes pelas excelentes indicações bibliográficas sobre o erotismo.

Ao professor Dr. Marcos Roberto Flaminio Peres pelas preciosas dicas no exame de qualificação, pelo constante diálogo sobre José de Alencar e pelas ótimas sugestões bibliográficas.

“Vosso espírito, senhor, permiti que o diga, foi vítima desta fascinação”.

(ALENCAR, 2009, p.275)

RESUMO

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A Iara e a serpente: Água e Fogo na Ficção de José de Alencar*. 2017. 183f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A análise comparativa da obra de José de Alencar levou-nos a observar a expressiva recorrência de um léxico referente à esfera da serpente. Essa constatação permitiu-nos, através dos estudos das *Cartas de Erasmo* (1865-1868), *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), aventar a tese de uma forma serpentina nos escritos do autor cearense. A escolha de tais romances fazendeiros e das epístolas não foi aleatória. *O Tronco do Ipê* apresenta um dos mais belos desdobramentos da estrutura serpentina que alicerça a obra do autor, a saber, a lenda da Iara. *Til*, por sua vez, confere um imenso destaque à serpente, tornando-se ela própria um dos personagens da história. Já as *Cartas de Erasmo* fornece-nos um arcabouço sociopolítico e econômico subjacente à imagem do ofídio. Para sustentar a nossa ideia, recorreremos a teóricos como Paul Ricoeur, Philippe Hamon e Peter Brooks, os quais nos ajudaram a formular uma estética serpentina. Com base em tais perspectivas, examinamos os elementos estruturais presentes na obra alencariana, detendo-nos na dimensão do eixo paradigmático – como a metáfora, a descrição e o melodramático – e na dimensão do eixo sintagmático, ao considerar, em especial, a sintaxe frasal e melodiosa.

Palavras-chave: Serpente; Lenda da Iara; José de Alencar.

ABSTRACT

CASEMIRO, Sandra Ramos. *Iara and Snake: Water and Fire in the Fiction of José de Alencar*. 2017. 183f. Doctorate Degree – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2017.

The comparative analysis of the José de Alencar's work led us to verify a large frequency of a lexicon concerning the serpent's domain. This observation allowed us to formulate the thesis of a serpentine form in the author's writings, through the studies of *Cartas de Erasmo* (1865-1868), *O Tronco do Ipê* (1871) and *Til* (1872). The choice of such books and epistles is not random. On one hand, *O Tronco do Ipê* presents one of the most beautiful developments of the serpentine structure that supports the work of the author, which is the legend of Iara. On the other hand, *Til* attributes an immense relevance to the serpent, once it is one of the personages of the story. Finally, the *Cartas de Erasmo* provides us with a sociopolitical and economic framework that underlies the image of the snake. In order to confirm our idea, we discussed the theory of researchers as Paul Ricoeur, Philippe Hamon and Peter Brooks, who helped us to think about a serpentine aesthetic. We examined the structural elements in the texts of Alencar, looking carefully to the dimension of the paradigmatic axis – such as metaphor, the descriptive and the melodramatic – and to the dimension of the syntagmatic axis, especially the phrasal and melodious syntax.

Keywords: Snake; Legend of Iara; José de Alencar.

RÉSUMÉ

CASEMIRO, Sandra Ramos. *L'Iara et le Serpent: L'eau et le Feu dans la Fiction de José de Alencar*. 2017. 183f. La Thèse de Doctorat – Faculté de Philosophie, Lettres et Ciencias Humanas de l'Université de Sao Paulo, Sao Paulo, 2017.

L'analyse comparative de l'œuvre de José de Alencar nous a conduit à observer la récurrence significative d'un lexique lié à la sphère du serpent. Cette constatation nous a permis de formuler la thèse de la forme serpentina dans l'écrits de l'auteur, à travers l'étude des *Cartas de Erasmo* (1865-1868), de l'*O Tronco do Ipê* (1871) et du *Til* (1872). La sélection de ces ouvrages et des lettres n'a pas été aléatoire. D'une part, le livre *O Tronco do Ipê* montre un des plus beaux déroulement de la structure serpentine, à savoir, la légende de l'Iara. D'autre part, le livre *Til* donne une énorme importance au serpent, de sorte qu'il est un des personnages de l'histoire. Finalement, les *Cartas de Erasmo* nous fournit un cadre socio-politique et économique qui peut expliquer la forte présence de l'image du serpent dans la littérature de Alencar. Afin de confirmer notre idée, nous avons discuté la théorie des chercheurs, comme Paul Ricoeur, Philippe Hamon et Peter Brooks, qui nous a aidé à réfléchir sur la serpentine esthétique. Nous avons examiné les éléments structurales dans les textes de Alencar, en tenant en compte l'axe paradigmatique - comme la métaphore, le descriptif et le mélodramatique – et l'axe syntagmatique, de façon à pendre en considération la syntaxe phrasal et mélodieuse.

Mots clef : Serpent ; La légende de l'Iara ; José de Alencar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: O simbolismo da serpente na obra de José de Alencar.....	24
CAPÍTULO 2: O domínio da serpente.....	57
CAPÍTULO 3: Uma leitura das cartas políticas de José de Alencar (1829-1877).....	70
CAPÍTULO 4: A Lenda da Iara – um imaginário romântico.....	99
CAPÍTULO 5: A Lenda da Iara: Sociedade e Erotismo em <i>O Tronco do Ipê</i> (1871).....	107
5.1. A Lenda da Iara: Nacionalismo e Folclore em José de Alencar (1829-1877).....	107
5.2. A Lenda da Iara: A sociedade patriarcal e o erotismo.....	117
CAPÍTULO 6: Fascinação - fundamento da palavra poética em Alencar.....	138
CAPÍTULO 7: Luz e fogo na prosa de Alencar.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o tema da serpente e da lenda da Iara na obra de José de Alencar, mais especificamente, em *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872) e nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868).

Na avaliação de Rachel de Queiroz (1910 -2003), prima por descendência materna de José de Alencar (1829-1877), o autor foi, antes de tudo, um político que driblou os afazeres públicos para se dedicar à literatura em seus profícuos momentos de imaginação:

Quando se imagina José de Alencar um escritor profissional a se interessar pela política, estão se invertendo os termos da questão: a política é que era o seu país, a sua nação de nascimento. Da política é que ele teve que fugir e desgarrar-se, para poder se entregar à literatura, à sua poderosa e invencível vocação de ficcionista. E, aliás, essa fuga foi sempre parcial, pois a imposição da política, o ambiente político, não o abandonavam nunca¹.

Jornalista, cronista, dramaturgo, crítico, romancista, jurista, político, Alencar forneceu ao século XIX suas múltiplas habilidades, tornando-se figura de grande representatividade e referência não só em nosso então parco e incipiente mundo das letras, mas também no Estado/Nação, que se queria alçar à modernidade, mas por meio, como sabemos, de uma maneira bastante peculiar de assimilar as ideias liberais em voga no cenário europeu, as quais deram ao patriarcado brasileiro e ao regime monárquico uma configuração própria, entremeada de contradições, tal como já pontuou Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas*.

Por responderem à época de produção do *corpus* de nossa análise, o final da década de 1860 e o início de 1870 no Brasil nos interessam mais de perto, uma vez que compreendem um período que rompe com uma ilusão de estabilidade imperial, vivida entre 1850 a 1860, sobretudo pelo auge da economia cafeeira no Vale do Paraíba e pela relativa modernização do país, ligada, principalmente, à construção de linhas férreas, importantes para o escoamento do café.

¹Comentário feito por Rachel de Queiroz na introdução do primeiro volume da coleção *Perfis Parlamentares*, o qual contém biografias de deputados, cuja ação no parlamento brasileiro tenha sido considerada notória. Cf. *Perfis Parlamentares I* – José de Alencar, Brasília, ed. Câmara dos Deputados, 1997.

Devido à Guerra do Paraguai (1864-1870), à crise política e econômica dela decorrentes e às consequências da interferência inglesa na questão da escravidão, como a lei de 1850, de Eusébio de Queirós, que extinguiu o tráfico negreiro, as bases do Império ficaram abaladas.

Ademais, Boris Fausto destaca que as transformações socioeconômicas no interior paulista geraram uma classe fundamentada na produção cafeeira, que passou a defender, por volta de 1870, a autonomia provincial. Segundo nos conta o historiador, “ao mesmo tempo, entre grupos de base social diversa, como essa burguesia cafeeira e a classe média urbana, surgia uma convicção nova. Ela consistia na descrença de que reformas descentralizadas ou de ampliação da representação política pudessem ocorrer nos quadros da monarquia. Nascia assim o movimento republicano”².

O quadro histórico associado a transformações filosóficas, advindas da Europa, que revolucionaram o pensar e trouxeram mudanças na forma de se posicionar no mundo, através de pontos fundamentais, como o determinismo e o evolucionismo, alentaram uma poética de reação ao Romantismo.

É comum a crítica de José de Alencar atribuir a seus romances a partir da década de 1870 um tom de desencanto, de aguda ironia e certo pessimismo, o que, considerando o veio literário e político do escritor, encontraria, em dada medida, neste último âmbito, uma motivação. O próprio autor, em *Como e porque sou romancista*, escrito em 1873, mas com publicação póstuma em 1893, assinala, através da metáfora do “chocolate”, sua crítica à vida política brasileira, ao dizer, estarecido, e nas poucas linhas que confere a esse assunto, que o interesse de nossos “representantes” era alheio às questões públicas:

Morávamos então na rua Conde nº55.

Aí nessa casa preparou-se a grande revolução parlamentar que entregou ao Sr. D. Pedro II o exercício antecipado de suas prerrogativas constitucionais. [...]

Celebravam-se os serões em um aposento do fundo, fechando-se nessas ocasiões a casa às visitas habituais, a fim de que nem elas nem os curiosos da rua suspeitassem do plano político, vendo iluminada a sala da frente. [...]

Até que chegava hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas gulosinas a bandeja que voltava completamente destrocada, eu que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis, preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação, e dizia com a mais profunda convicção:

² FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.183.

- O que estes homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate.

Essa, a primeira observação do menino em coisas de política, ainda não a desmentiu a experiência do homem. No fundo de todas as evoluções lá está o chocolate embora sob vários aspectos³.

Criador de uma vasta obra, a qual nem sempre gozou de uma resposta positiva da crítica, Alencar foi, ainda, em sua época, acusado de ser um “escritor de gabinete”, de exagerada fantasia, a qual distorcia a realidade, conforme ressalta Franklin Távora, que, sob o pseudônimo de Semprônio, escreve as famosas *Cartas a Cincinato* (José Feliciano de Castilho), entre setembro de 1871 a fevereiro de 1872, nas quais lança uma série de impertinências com relação ao autor de *Iracema* e *O Gaúcho*. Para Broca, tanto Távora quanto Castilho “se empenharam no esforço renitente de desmoralizar a reputação literária do autor”, não reconhecendo “o valor poético da prosa de Alencar, e na ignorância deste seria possível reduzir a um amontoado de peças defeituosas todo o arcabouço mágico”.⁴

Incansável polemista, envolveu-se em calorosos debates sobre a língua portuguesa, sobre a emancipação, sobre estética literária, entre outros, contrapondo-se a vozes, como a do próprio Imperador D. Pedro II, Pinheiro Chagas, Antonio Henriques Leal, Antonio Feliciano de Castilho e Joaquim Nabuco.

Na política, sua recepção também não foi muito diferente. Por meio de uma perspectiva oscilante entre ideais conservadores e liberais e, às vezes, em evidente recusa às duas visões, o deputado cearense conquistou desafetos, tendo sido considerado autoritário em sua atuação em ministério e câmara, de modo a se opor ao Imperador em muitas decisões deste, inclusive na influência do monarca na autonomia dos ministros, fato, entre outros, que, em ocasião da morte do escritor, teria supostamente rendido as seguintes palavras de D. Pedro II: “Era um homenzinho muito malcriado”⁵.

De acordo com Brito Broca, “os poetas e romancistas eram encarados pelos políticos, na época, como espíritos sonhadores, alheios à vida prática, sem seriedade suficiente para enfrentar os problemas de interesse nacional”⁶. A história se encarregou de mostrar que essa avaliação generalizante era errônea no caso do deputado cearense, que defendeu uma coerente reforma eleitoral em seu *O sistema representativo* (1868).

³ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 55.

⁴ BROCA, Brito. Introdução Biográfica. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. José Olympio, 1957, p. 34.

⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1977, p. 402.

⁶ *Idem; ibidem*, p. 33.

Estamos tecendo esses comentários, pois um dos objetivos desta pesquisa é o de explicitar, com base no pensamento político e literário de José de Alencar, a unidade de sua obra, através da metáfora da serpente e de sua forma serpentina. A intensa recorrência dessa intrigante imagem em seus escritos – a qual julgamos ser a grande representação de seu projeto nacional, conduziu-nos a um estudo que relacionasse Literatura e História, já que, entendemos que tal recurso estético, para além de sua pertinência para o desenrolar do enredo ou da argumentação do autor em seus romances e epístolas, respectivamente, também se atualiza de um contexto político mais imediato, prenhe das questões que se tornariam centrais no Segundo Império, como a emancipação, o despovoamento do território brasileiro, a Guerra do Paraguai (1864-1870), a reforma eleitoral, etc. . Assim, a imagem da serpente, em virtude de seu caráter dialético, é uma síntese bastante eficaz para exemplificar a tensão entre localismo e cosmopolitismo que sempre movimentou a nossa produção cultural.

Saliente-se que Alencar, desde as críticas recebidas com referência a *O Guarani* (1857), de que este seria um “romance ao gosto de Cooper”⁷, propõe o exame das descrições presentes no livro para que se reconhecesse o assunto, gênero e estilo e, assim, se diferenciasssem os dois escritores⁸. Daí nosso interesse com o aspecto descritivo dos textos do cearense, o que nos levou a observar a relevância metafórica da serpente e sua relação com o projeto de literatura nacional do autor.

Como se sabe, o ideal nacionalista esteve, durante um longo período, no centro das preocupações dos intelectuais do século XIX brasileiro. Com a independência do Brasil, tornou-se bastante forte o desejo de criar ou de forjar uma mitologia que sustentasse o surgimento de nossa nação.

Na verdade, a “nação” é um produto cultural específico e faz parte de uma invenção. Assim é que se explica uma identidade que se erige a partir da simbologia que procuraremos abstrair da serpente, identidade a qual, outrora, passou pela figura idealizada do índio, como se tentou, primeiramente, com Indianismo.

Sendo produtos culturais específicos, as nações, conforme demonstra Benedict Anderson, não se distinguem por sua falsidade ou autenticidade, “mas pelo estilo em que são imaginadas”⁹, o que nos permite sublinhar, mais uma vez, que a “nação” é

⁷ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 68.

⁸ *Idem; ibidem*, p.70.

⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33.

resultado de uma construção simbólica, fruto do engenho e habilidade de intelectuais político e culturalmente orientados.

Para o historiador, “nação” é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Segundo o autor,

ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a extensão da humanidade.[...] Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. [...] as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado soberano.[...] Ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas.¹⁰

Para desenvolver nossa análise, tomaremos como pilares as *Cartas de Erasmo* (1865-1868), *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872). Embora a figuração serpentina esteja presente em suas produções escritas em quase como um todo, a escolha de tais romances fazendeiros e das epístolas do final da década de 1860 não foi aleatória.

O Tronco do Ipê apresenta um dos mais belos desdobramentos da estrutura serpentina que alicerça a obra do autor, que é a lenda da Iara. Foi publicado, em 1871, em dois volumes pela editora Garnier e assinado sob o pseudônimo de Sênio, o qual está em quase todos os seus livros a partir da década de 1870 e assinala, consoante informa o literato, a sua “velhice literária”, interessantemente associada à sua notável participação na vida política:

Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha *velhice literária*, adotando o pseudônimo de *Sênio*, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo,

¹⁰ *Idem; ibidem*, p. 32-34.

trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro¹¹.

Detalhemos melhor o romance. A ação deste se passa na região do Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, através de uma narrativa não-linear, em que, no primeiro capítulo, o narrador, por meio do pai Benedito, um ex-escravo da “Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão”, toma conhecimento da história das personagens que moravam e frequentavam esse lugar que, após ter sido abandonado, passou a ser objeto das superstições locais. O segundo capítulo encarrega-se do início da ação que compreende o espaço de tempo de 1850 a 1857, cuja linearidade é interrompida nos capítulos “Dois amigos” e “Desastre” em que o narrador remonta ao ano de 1839, aludindo à amizade travada entre Joaquim de Freitas (o futuro Barão da Espera) e José Figueira, pais, respectivamente, de Alice e Mário, os protagonistas. Esse procedimento no romance tem como fundamento marcar a ambiguidade da vilania de Joaquim de Freitas.

Mário é um agregado da Fazenda “Nossa Senhora do Boqueirão”, da qual Alice é a filha do dono, o Barão da Espera.

Trata-se de um melodrama em que, apesar de Mário e Alice se amarem, o enlace é impedido até aquele descobrir que o Barão não fora o responsável pela morte de seu pai, embora não tivesse devolvido a sua herança (de Mário).

Já *Til*, publicado, primeiramente, em folhetim no Jornal *República* (Rio de Janeiro) entre 21/11/1871 a 20/03/1872 e editado, em 1872, com o nome do autor, em quatro pequenos volumes, pela Garnier, confere um imenso destaque à serpente, tornando-se ela própria um dos personagens da história.

Em 3ª pessoa, o narrador expõe os costumes do interior paulista (vestes, trejeitos, culinária), mais especificamente da região às margens do Rio Piracicaba, composta pela cidade de Santa Bárbara do Oeste. No romance são contadas as trajetórias de personagens socialmente marginalizados, como Jão Fera, Braz, Zana, nhá Tudinha, Miguel e Berta, sendo esta última a protagonista. Órfã, Berta não conheceu a mãe, Besita, morta, em 1826, pelo próprio marido, o interesseiro e vilão Ribeiro/Barroso, que abandonou a esposa no mesmo dia em que se casou para tomar parte na herança de um tio em Itu. Por meio do *flashback*, o leitor toma conhecimento de que o assassinato ocorreu pelo fato de o marido ter descoberto o incidental caso extraconjugal de sua mulher com Luís Galvão, verdadeiro amor de Besita e pai de

¹¹ ALENCAR, José de. *O Guarani*. 4ed. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.16.

Berta. Com sede de vingança, Ribeiro/Barroso retorna, em 1846, de Portugal, para onde fugira, a fim de matar não só a protagonista, prova viva de sua desonra, mas também a Luís Galvão, tentando, com isso, apossar-se da mulher e da riqueza do poderoso dono da Fazenda Palmas, cuja expansão se deu em virtude de um rentável casamento com D. Ermelinda, com quem teve dois filhos gêmeos, Afonso e Linda. João Fera, sanguinário valentão das solidões paulistas, impede que o plano do temível vilão se efetue, por se julgar no dever de proteger a menina, em devoção à sua antiga amada, Besita. Trata-se de uma importante personagem, chave do segredo do passado de Berta e, ao lado de Zana - escrava que enlouqueceu ao presenciar a cruel e violenta morte de sua senhora - a fonte de sua revelação. Ao descobrir suas origens e constatar que foi enjeitada pelo progenitor, a protagonista renega a paternidade, permanecendo em sua vida singela e de sacrifícios, de maneira a cuidar dos desvalidos. Ademais, também renuncia a seu amor, Miguel, seu irmão de criação e filho de nhá Tudinha, quem a criou, em favor de sua meia irmã, Linda.

Tanto *O Tronco do Ipê* (1871) quanto *Til* (1872) recebem o subtítulo de romance brasileiro, o qual aparece somente em *O Guarani* (1857), *A Pata da Gazela* (1870), o *Gaúcho* (1870) e *Sonhos D'Ouro* (1872). Além disso, ambos fazem alusão à natureza local, através de árvores nacionais, como o ipê e palmas (palmeiras) e a grandes rios brasileiros, como o Paraíba e o Piracicaba, em torno dos quais o cenário ficcional se constrói.

Indubitavelmente, predomina, em *O Tronco do Ipê* (1871), o ambiente aquático e sombrio. As águas do Paraíba são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, mostrando-se sedutoras e serpentinais. Aliás, em *Como e porque sou romancista*, o autor declara seu fascínio pelas águas, atraentes e perigosas, as quais podem colocar o homem em perdição, segundo observamos em seus escritos ficcionais e epistolares. Curiosamente a menção à amada de Petrarca aparece em meio às suas divagações sobre a vida marítima, sendo estas, posteriormente, depuradas através do estudo dos romances de Walter Scott e Cooper:

Nesse tempo, como ainda hoje, gostava do mar; mas naquela idade as predileções têm mais vigor e são paixões. Não somente a vista do oceano, suas majestosas perspectivas, a magnitude de sua criação, como também a vida marítima, essa temeridade do homem em luta com o abismo me enchiam de entusiasmo e admiração.

Tinha em um ano atravessado o oceano quatro vezes, e uma delas no brigue-escuna *Laura*, que me transportou do Ceará ao Recife com uma viagem de onze dias, à vela. Essas impressões recentes alimentavam a minha fantasia.

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro, passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero [...]¹²

Já em *Til* (1872) há um destaque para o fogo fascinante e também serpentina. O embate entre luz e sombra está na formação de Alencar como romancista, apontando para as suas leituras iniciais que ora compreendiam romances soturnos, cheios de mistérios, ruínas, sombras e pavores, ora a paisagem natural, amena e cristalina¹³.

De todo modo, o cenário ficcional que se constrói em torno desses rios torna explícita a tensão entre centro e periferia, denunciando a sociedade patriarcal e escravocrata. Isso porque, Loukou¹⁴, ao examinar a descrição espacial de *O Tronco do Ipê* (1871), tendo em vista as reflexões feitas por Raymundo Faoro, em *A pirâmide e o trapézio*, notou que a Casa-grande está localizada no cimo da colina que delimitava as águas do Paraíba, indicando, assim, o topo da pirâmide social; por seu turno, “nas fraldas da colina à esquerda, estavam as fábricas e casas de lavoura, a habitação do administrador da fazenda e as senzalas dos escravos. Todos estes edifícios formavam um vasto paralelogramo, com um pátio no centro; para este pátio, fechado por um grande portão de ferro, abríamos cubículos das senzalas”¹⁵. Por fim, à direita da casa, estava a capelinha da fazenda. No que diz respeito à cabana do ex-escravo Pai Benedito, esta situava-se afastada da Casa-grande, próxima a um tronco de ipê e “encostada em um alcantil da rocha que avança[va] como um promontório pela margem do Paraíba”¹⁶.

Organização social semelhante se observa em *Til* (1872), cujo centro é a Fazenda Palmas:

¹² ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.65.

¹³ “Nessa época eu tinha dois moldes para o romance.

Um merencório, cheio de pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campã.

O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincado, rescendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos”. Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 59.

¹⁴ MAURICE, Kouassi Loukou. *A presença do moço pobre em Le romain de jeune pauvre de Octave Feuillet e em O Tronco do Ipê de José de Alencar*. Dissertação de mestrado. Orientação Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral. FFLCH, USP, São Paulo, 2007, p. 127-128.

¹⁵ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 35-36.

¹⁶ *Idem; ibidem*, p. 36.

Ao passo que ia se adiantando a lavra das terras, erguia-se na chapada fronteira ao rio uma bela casa de morada em dois lances abarracados, com um pequeno mirante no centro, sobreposto à larga portada; esta abria para o patamar, ladrilhado, de uma pequena escada de seis degraus, que descia ao terreiro.

Formava o edifício uma face da vasta quadra, onde se fora levantado sucessivamente casas para o administrador e feitores, senzalas para os escravos, o engenho de cana, a fábrica do café, tulhas de feijão e milho, além de outros acessórios do grande estabelecimento rural, que veio a tornar-se depois a fazenda das Palmas.¹⁷

Descendo em direção à base do trapézio, colocam-se, além das casas para o administrador e feitores, os agregados moradores da propriedade falida de nhá Tudinha e a venda de Chico Tinguá, localizada mais afastada da fazenda, sendo um ponto de encontro e de troca de mercadoria, o que configura um lugar de trânsito entre campo e cidade. Na base, ficam as senzalas, onde se situam os escravos ativos. Igualmente longe da fazenda, tal como Pai Benedito, estão Zana e as ruínas onde vive a ex-escrava.

O Tronco do Ipê (1871) assim como *Til* (1872) retratam as fazendas rurais, reportando-nos ao período de ascensão do café, como grande representante de nossa economia, estando seu auge, na região do Vale do Paraíba, ligado aos anos de 1850. Já no oeste paulista, a produção cafeeira, em função do solo mais fértil, continuou se expandindo, alimentando, inclusive, o Brasil República.

Para cumprir o objetivo proposto nesta pesquisa, julgamos essencial discutir, no capítulo 1, a recriação da *imagem* e da *forma* da serpente na obra de José de Alencar, respaldando-nos na teoria de Paul Ricoeur a respeito da interdependência entre símbolo e metáfora. A ambiguidade, que está no cerne desse símbolo sempre surpreendente pelo seu aspecto paradoxal, permitir-nos-á destacar a natureza dialética da concepção do autor sobre a nação. Assim, faremos um passeio pela retórica nacionalista elaborada pelo romancista, de maneira a apresentar a configuração serpentina na caracterização física dos personagens, nas manifestações corporais destes, na descrição do espaço natural, no samba, na escrita e em seu plano sonoro. Atentaremos ainda para o modo como Alencar se inseriu no debate que envolveu o Romantismo europeu e brasileiro acerca do tema do mal a partir de um novo caminho para pensar a serpente bíblica.

No capítulo 2, trataremos de elementos estruturais e de estilo que possam corroborar a tese da forma serpentina, como o romanesco, o descritivo e o

¹⁷ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 31.

melodramático. Para tanto, recorreremos à base teórica de pensadores como Northrop Frye, Philippe Hamon e Peter Brooks.

Já no capítulo 3, embasados na tese de uma forma serpentina estruturante da obra do autor cearense, proporemos uma leitura dos textos políticos deste, mais especificamente de suas *Cartas de Erasmo* (1865-1868). Isso porque acreditamos que à imagem da serpente subjaz um arcabouço sociopolítico e econômico, o qual estava na ordem das discussões do deputado José de Alencar, como a emancipação e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Trata-se de uma realidade – e não só de uma ficção – serpentina.

Além disso, embora as *Cartas de Erasmo* (1865-1868) façam parte de um gênero da vida prática, enquanto manifestação da voz política do autor em sua esfera de trabalho na área pública, elas apresentam uma retórica reconhecível nos escritos ficcionais do romancista. Daí analisá-las de modo a abstrair o substrato cultural ao mesmo tempo construído e herdado pelo escritor.

Não se pretende com isso afirmar que os romances são meras exemplificações do quadro histórico e das ideias políticas de Alencar, mas sim evidenciar que há uma base simbólica na ideologia da nação que perpassa seus discursos políticos e literários. Essa simbólica confere unidade à sua obra, abrangendo as contradições do Estado e do fazer poético alencariano.

A análise dos romances feita de maneira comparativa com as cartas torna bastante claro, como diria Barthes¹⁸, o efeito de real criado na ficção, sobretudo em *O Tronco do Ipê* (1871). Discussões políticas da ordem do dia, como a escravidão, são, na narrativa, colocadas em pauta e ironias agudas ao Imperador são destiladas. Existe uma ampla permeabilidade¹⁹ entre os universos ficcionais e reais, organizando as obras.

Ao aproximar literatura e política, este estudo também responde às linhas interpretativas da produção ficcional do prosador cearense, as quais ora reduzem o seu valor a critérios meramente estilísticos, como Augusto Meyer, ora o desqualificam, pela sua “visão mistificadora da sociedade brasileira”, como Roberto Schwarz. Tal fato tem sido questionado por alguns estudos, como o de Silviano Santiago que defende, ao comentar *O Guarani* (1857), em discurso citado por Rizzo, que:

¹⁸ BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹⁹ PAVEL, Thomas G. “Border, distance, size, incompleteness”. In: *Fictional Worlds*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 1986, pp.73-113.

na escrita alencariana, cada elemento estilístico e semântico, cada comparação entre fidalgo e senhor de engenho, entre cavaleiro e selvagem, estariam contaminados pelo propósito de atribuir um sentido específico, uma estrutura rígida de hierarquia e liderança, ao passado imaginário do país. Passado esse que não é exatamente imaginário, aliás. Para Silviano, Alencar advinha um passado possível de ser extraído do material disponível dos cronistas coloniais, da tradição comparativa que o liga a Caminha, e dos modelos de prosa romântica que chegam da Inglaterra, França e Estados Unidos, sobretudo.²⁰

Com base nisso, pretendemos mostrar que a metáfora da serpente é um recurso literário que sintetiza uma tensão vigente no contexto social e histórico, pautada no conflito entre a ordem e a violência.

No capítulo 4, antes de nos dedicarmos à figuração serpentina em *O Tronco do Ipê* (1871), faremos uma apresentação da lenda da Iara, sua origem e constituição. Indagando pela procedência europeia dessa lenda e confrontando as diversas apropriações que dela se fizeram no século XIX, busca-se não só redimensionar o repertório de temas, lendas e mitos legado pelo nacionalismo romântico, mas também compreender as transformações que foram sendo operadas no percurso que levou-a a alcançar a posição que ela ocupa no imaginário cultural brasileiro. Para tanto, basear-nos-emos, sobretudo, no trabalho do folclorista e etnólogo Câmara Cascudo.

No capítulo 5, realizaremos uma análise referente à presença da lenda da Iara em *O Tronco do Ipê* (1871). Além de a personagem folclórica constituir um desdobramento da composição serpentina, ilustra a relevância de se conceber uma literatura nacional, que passe pela assimilação dos elementos de nossa cultura popular, projeto do qual o grande mestre das letras não se mostrou alheio, sendo ainda um grande expoente e principal teorizador. Outro ponto de interesse, nesta parte da pesquisa, será o de apontar a intrínseca relação entre a Iara e o poder, de modo a não escapar de nosso olhar todo o mecanismo de funcionamento social, metaforizado pelo belo ser aquático.

No capítulo 6, colocaremos em relevo a ideia de “fascinação”, que é não só um recurso da serpente, mas também o próprio fundamento da palavra literária em Alencar, que aponta para a sedução como aquilo que “desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade”²¹. Para tanto, apoiar-nos-emos em críticas sobre estética formuladas pelo autor de *O Guarani* em suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856). É nosso

²⁰ RIZZO, Ricardo Martins. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Vol I. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Gildo Marçal Brandão. FFLCH, USP, São Paulo, 2007, p.12.

²¹ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 2ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1992, p.61.

objetivo efetuar uma leitura que relacione a ideia de “fascinação” ao erotismo estabelecido em *Til* (1872), recorrendo a uma abordagem que compreenda o erotismo como construção metafórica, a exemplo de Octavio Paz, em *La llama doble – amor y erotismo*. Uma das finalidades desta análise é revelar a tensão entre sensualidade e pudor, que alicerça o romance e baliza a ação e caracterização das personagens.

Por fim, no último capítulo, reportando-nos mais uma vez às *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), mostraremos como uma outra imagem bastante importante para o autor em seu projeto de construção de uma literatura nacional, a saber, o Sol e os matizes de cores por ele produzidos, como o jogo de luz e sombra, participa da configuração serpentina de ambos os romances e de suas epístolas políticas, fazendo do ofídio uma “serpente de fogo”.

CAPÍTULO 1: O simbolismo da Serpente na obra de José de Alencar

A mesma câmbra que retraiu o dorso flexuoso da boicininga espasmou o talhe grácil de Berta, como se uma força única regera a vida nessas duas organizações. Aí estava produzida ao vivo a misteriosa identificação da mulher e da serpente, que deu tema ao poético mito da tentação.²²

É inegável que Alencar possui uma prosa cheia de poesia. As metáforas e o conteúdo simbólico ao qual elas nos conduzem merecem ser analisados com mais profundidade, a fim de melhor compreender o projeto nacionalista do autor. A manipulação da linguagem para que esta figure a realidade, mantendo, assim, a possibilidade de uma significação infinitamente aberta e mesmo contraditória, leva-nos à natureza dialética de sua concepção de nação.

Com efeito, a obra do escritor cearense mostra essa conjunção de opostos por meio de figuras retóricas que constroem imagens paradoxais ou antitéticas, como o olhar de Berta que aproxima contraditoriamente o claro e o escuro; o cristalino que se enche de sombra; ou ainda, a caracterização ambígua da protagonista, que se apresenta ora como um anjo, ora como demônio:

Os grandes olhos, negros, claros e serenos, como um lago cristalino imerso na sombra, não podiam negar que fossem de mulher: tinham a diáfana profundidade do céu, cheia de enlevos e mistérios.²³

Tal era Miguel ante aquele esboço da mulher que sonhava e, já alguma vez, entrevira em realidade, mas como uma luz efêmera, quase instantânea, bruxuleando entre as cismas de seus passeios solitários pelos campos. Os mesmos ímpetos do artista, cortados pelo desânimo, tinha-os ele nos momentos em que via, como agora, transformar-se de repente a fada gentil de seus sonhos em uma capetinha de mil pecados.²⁴

A esse respeito, podemos citar também a ideia da “noite que contém a luz”, do “Éden cheio de dor” e da “androginia” de Berta, tema ao qual voltaremos em outro capítulo:

Um jorro de chamas esguichou do tope do mastro. A boneca incendiada voava pelos ares, esfuriando aljôfares azuis, verdes e

²² ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 196.

²³ *Idem; ibidem*, p.26.

²⁴ *Idem; ibidem*, p. 24.

escarlates, que listraram a treva da noite e correram pelo espaço trêmulas e cintilantes como lágrimas de estrelas.²⁵

O céu, essa imensa tela azul, que foi cúpula de um berço, o da luz, e será mais tarde véu de um leito, o da vida; a alma só o procura, só o contempla, quando a dor prostra. Mas para aquela que sorri e folga, o firmamento é uma terra por descobrir e debuxa-se vagamente na imaginação, como a montanha azul desse vale de lágrimas.²⁶

A boca mimosa e breve, conhecia-se que fora vazada no molde do beijo e do sorriso. Mas quando o brinco iluminava essa fisionomia, e o capricho quebrava-lhe a harmonia das linhas do suave perfil, era cobrir-se com a máscara do rapazinho estouvado, que ela teria sido sem dúvida, se a natureza não lhe trocasse o destino.²⁷

Em *Como e porque sou romancista*, texto autobiográfico, escrito em 1873, mas com publicação póstuma em 1893, Alencar revela entender o romance como “um poema da vida real”²⁸. Alguns anos antes, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), argumentara que a poesia era uma forma de alcançar a totalidade artística, a qual só se fazia através de um processo dialético. Isso porque, para o autor, em evidente alusão a Lamartine, era justamente do limiar entre o humano e o divino que esta – a poesia- despontava:

A poesia, para mim como para Lamartine, é ao mesmo tempo a divindade e a humanidade do homem; é essa centelha de fogo sagrado, essa *mens divinator* que anima a natureza, esse sopro celeste com que o Criador que bafejou a argila quando lhe imprimiu a forma humana; é as asas brancas que Deus deu ao espírito para remontar ao céu.

O laço misterioso que prende a alma ao corpo, a luta entre o espírito e a matéria, a contradição de duas vidas opostas, uma que aspira elevar-se ao seio Criador, outra que se sente presa à terra, - eis a verdadeira origem da poesia.²⁹

As imagens delineadas por Alencar não são meros ornamentos textuais. Aliás, Paul Ricoeur, em *Teoria da Interpretação – o discurso e o excesso de significação*,

²⁵ *Idem; ibidem*, p. 236.

²⁶ *Idem; ibidem*, p. 18.

²⁷ *Idem; ibidem*, p. 26.

²⁸ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 61.

²⁹ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p. 24.

assevera que “uma metáfora não é um ornamento de discurso. Tem mais do que um valor emotivo, porque oferece uma nova informação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade”.³⁰

Esse estudo, resultante de uma série de conferências realizadas pelo autor em 1973, em Texas Christian University, é importante para esta pesquisa pelo fato de ter como objetivo central a busca de uma teoria sistemática sobre a linguagem enquanto *obra*, isto é, que analise o uso linguístico para além do nível da frase, considerando a *plurivocidade* (polissemia e ambiguidade) que pertence às produções poéticas e ficcionais.

De acordo com o filósofo francês, a metáfora, camada superficial de um símbolo, torna-se aparente no discurso quando a interpretação literal esgota-se, deixando um resíduo de sentido na predicação, ou ainda, quando o conceito é insuficiente para abranger o excesso de sentido de uma enunciação. Segundo explica Ricoeur, “a experiência simbólica exige um trabalho do sentido, a partir da metáfora, um trabalho que ela em parte fornece mediante a sua rede organizacional e os seus níveis hierárquicos”.³¹ Isso porque o conteúdo simbólico nunca ingressa totalmente na linguagem, já que sua natureza reserva sempre um sentido misterioso e enigmático. Daí a ponderação do autor em dizer que a metáfora fornece *em parte* um sentido.

O antropólogo Durand, cujos estudos também se dedicam à imaginação simbólica, salienta que o “símbolo” define-se justamente por remeter àquilo a que se nunca alcança completamente, já que se refere sempre a um sentido e não a um objeto sensível. Enquanto forma de atingir o inatingível, o símbolo é conhecimento, revelação, na medida em que é tentativa de lançar luz aos mistérios do mundo. É, pois, transcendental e, sendo assim, um meio de nos reconduzir à felicidade perdida e nos integrar ao cosmos:

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é epifania de um mistério.³²

³⁰ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação – o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.64.

³¹ *Idem; ibidem*, p.77.

³² DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliâne Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988, p.15.

Em Alencar, as metáforas revelam a expressão mais íntima de sua visão sobre o fazer poético e literário, já definida desde as cartas que escreveu em crítica à *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, em 1856. Ali delineia seu programa estético, que, ao longo dos anos, enriqueceu com outros textos, e ao qual se manteria fiel até a sua última obra, a despeito não só da assimilação de algumas tendências “realistas” que tocariam o Romantismo, sobretudo a partir da década de 1870 e visíveis em seus romances de então, mas também da apreciação crítica que alguns de seus contemporâneos fizeram à sua obra.

Para o romancista, construir metáforas de representação do Brasil, através de uma linguagem que explicitasse as tradições do país, seria fundamental para superar o “artificialismo” nacional realizado por Gonçalves de Magalhães. Assim, superar-se-ia, conforme o escritor cearense, a tendência em “ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, [em] exprimi-la com a frase do homem civilizado, e [em] senti-la como indivíduo que vive no doce *comfortable*”³³.

Oscar Pimentel, em comentário referente à obra alencariana, considera o autor de *O Guarani* um “inventor de mundo novo”, justamente por aproveitar o potencial mítico da jovem nação, a partir da criação de símbolos, a seu ver, “artísticos e socialmente adequados a um povo que queria afirmar-se como nacionalidade e como sensibilidade, diante da vizinhança opressiva dos valores reinol”³⁴.

O cuidado formal com a linguagem - e não estamos falando aqui sobre “incorrekções” gramaticais, que alimentariam uma polêmica entre Alencar e Pinheiro Chagas - também seria uma via para alcançar o *Belo* artístico, o qual poderia ser subdividido, segundo propõe o escritor cearense, em três categorias, a saber: o belo do pensamento – engrandecimento do assunto nacional e sua importância para a história do país - ; o belo físico – a abordagem sublime da natureza – e o belo do sentimento e do coração – descrição das complexas paixões humanas e não sua simples atestação.³⁵

Sabendo-se que José de Alencar se ocupou intensamente com a elaboração de um substrato simbólico para a representação nacional, é mister observarmos a relevância de suas metáforas, bem como a relação de interdependência entre estas, invenções livres do discurso, e o símbolo, enquanto fonte inesgotável para a projeção

³³ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.27.

³⁴ PIMENTEL, Oscar. “Um inventor de novo mundo”. In: *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, pp.11-14.

³⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p. 26.

metafórica, vinculado ao cosmos³⁶. Há de se sublinhar que a linguagem figurada é, para o autor, a expressão da linguagem divina, cuja matéria está na natureza, na comunhão necessária entre forma, cor e som, fatores essenciais que dão vida à Ideia:

É por isso que, como diz Lamartine, a poesia deve falar ao homem pelo pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos ao mesmo tempo. O som, a forma, a cor, a luz, a sombra, o perfume, são as palavras inarticuladas dessa linguagem divina, que exprime o pensamento cantando, sorrindo, e desenhando.

[...] o poeta deve ser necessariamente filósofo, pintor e músico. [...]

Quis ainda mais confirmar a verdade da opinião que enunciei a princípio. A poesia, a pintura e a música são três irmãs gêmeas que Deus criou com um mesmo sorriso, e que se encontram sempre juntas na natureza: a forma, o som e a cor são as três imagens que constituem a perfeita encarnação da ideia; faltando-lhe um desses elementos, o pensamento está incompleto.³⁷

O artista da palavra, segundo entende Alencar, deveria conhecer a fundo os recursos da língua. Considerando a perspectiva romântica de “escritor enquanto apóstolo da palavra”, o romancista expressa o sentido profundo de uma missão social, que é a de contribuir para o progresso e civilização, através da linguagem:

Assim, pois, todo o homem, orador, ou poeta, todo o homem que usa da palavra, não como meio de comunicar as suas ideias, mas como instrumento de trabalho; todo aquele que fala ou escreve, não por necessidade da vida, mas sim para cumprir uma alta missão social; todo aquele que faz da linguagem, não um prazer, mas uma bela e nobre profissão, deve estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade.[...]

Entretanto ainda isto não é tudo: quando o homem fala ou escreve a sua convicção, a consciência da verdade lhe serve de inspiração, e transluz na sua linguagem como um reflexo da razão absoluta: orador, o poeta e o escritor são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização.³⁸

Ao analisar o pensamento de Alencar sobre “progresso e civilização”, deixado em suas cartas, crônicas, artigos, posfácios, etc., compreendemos que, para o autor, tais noções estão relacionadas a um Estado pacífico e monárquico, e a uma economia baseada principalmente no setor da agricultura e na mão de obra escrava, cujo exemplo maior estava na organização das grandes propriedades. Apesar dessa perspectiva

³⁶ Para Ricoeur, a metáfora ocorre no universo já purificado do *logos*, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*. Dá testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida. Nasce onde a força e a forma coincidem. In: RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação – o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 71.

³⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.25.

³⁸ *Idem; ibidem*, p.31-33.

conservadora e avessa à própria ideia de progresso, há, no interior dessas noções, um incentivo à expansão do trabalho (as profissões liberais) e da indústria, à alfabetização do povo³⁹ e dos escravos (quando se avultaram discussões sobre a questão servil no século XIX) e à reforma eleitoral.⁴⁰

Voltando à perspectiva teórica de Paul Ricoeur, vale destacar a seguinte passagem de seu já mencionado livro, o qual traz uma reflexão sobre o grau de intermediação entre metáfora e símbolo, permitindo-nos, assim, observar que a recorrência de uma mesma imagem, na obra de Alencar, liga-se a uma camada simbólica mais profunda, de maneira a desvelar o entorno sociocultural de que se alimenta o escritor brasileiro:

Por um lado, há mais na metáfora do que no símbolo, no sentido que ela traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo – a assemelhação de uma coisa a outra e de nós às coisas; a infinda correspondência entre os elementos – é clarificado na tensão da enunciação metafórica.

Mas há mais no símbolo do que na metáfora. A metáfora é o procedimento linguístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenómeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. O símbolo está ligado de um modo não presente na metáfora. Os símbolos têm raízes. Os símbolos mergulham na experiência umbrosa do poder. As metáforas são precisamente a superfície linguística dos símbolos e devem seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo.⁴¹

Diante disso, não é surpreendente o fato de o inconsciente, a metafísica e o sobrenatural serem áreas privilegiadas para a representação figurada, já que o sentido próprio é sempre insuficiente para abranger a complexidade da dimensão humana.

Apoiando-se na hermenêutica ricoeuriana, Durand, dentro de sua base antropológica, também compartilha a ideia de que

³⁹ No capítulo em que analisarmos as *Cartas de Erasmo* (1865-1868), apresentaremos a noção de povo para Alencar.

⁴⁰ Conferir as *Cartas de Erasmo* (1865 – 1868) e *O Sistema Representativo* (1868). Em artigo, publicado no *Correio Mercantil*, em 03/12/1854, José de Alencar escreve que “o povo brasileiro que, como filho reconhecido, veio aos degraus do trono para beijar a mão ao pai da nação, para agradecer-lhe os benefícios recebidos e pedir-lhe ainda a direção, a paz, o trabalho, a instrução, a indústria, a colonização, e todos esses germes de civilização, que o país encerra no seu seio e que serão um dia fecundados pelo pensamento criador de seu governo”. (apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1977, p. 47).

⁴¹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação* – o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 1987, p.80-81.

A retórica é o fim último do trajeto antropológico no seio do qual se estende o domínio do imaginário (1984,p.499) porque é a que assegura a passagem entre a semântica dos símbolos e o formalismo da lógica ou o sentido próprio dos signos. (1984, p.483).

A retórica tem, assim, uma função intermediária entre a imaginação (o semantismo dos símbolos) e a razão (a sintaxe, conceptualismo) através das figuras de estilo: toda a retórica repousa sobre este poder metafórico de transposição (*translatio*) do sentido (1984, p.484). E é assim que a metáfora, com suas modalidades – comparação, metonímia, sinédoque, antonomásia e catacrese - , se encontra numa posição privilegiada de dar conta do espaço que conforma o imaginário, porquanto é pelo poder metafórico que o sujeito entra na profundidade do simbólico, como aliás, o mostra bem Paul Ricoeur (1987, p.51-81).⁴²

O antropólogo acrescenta ainda que o símbolo se nos apresenta como uma experiência de liberdade humana, uma vez que nos tornamos criadores de um sentido, por meio da inventividade linguística, daí o seu papel mais profundo:

Ele [o símbolo] é a '*confirmação*' de um sentido para uma liberdade pessoal. É por isso que o símbolo não pode ser explicitado: a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode ser efetuada, em última instância, no cadinho de uma liberdade. E a força poética do símbolo define melhor a liberdade humana do que qualquer especulação filosófica: esta se obstina em ver, na liberdade, uma escolha objetiva, enquanto na experiência do símbolo sentimos que a liberdade é *criadora* de um sentido; ela é *poética de uma transcendência* no seio do assunto mais objetivo, mais engajado no evento concreto. Ela é o motor da simbólica. Ela é a Asa do Anjo."⁴³

Enquanto uma liberdade criadora de sentido, Alencar, por meio de sua linguagem fundamentalmente poético-metafórica, experimenta símbolos múltiplos, entre os quais o sempre surpreendente símbolo da serpente, o qual julgamos – posicionando-nos como uma liberdade a criar sentido para a obra do autor - ser a grande representação de seu fazer literário e de seu ponto de vista sobre a nação.

Nesse sentido, é notável a natureza dialógica do símbolo. Respalando-nos em Bakhtin, torna-se possível afirmar que Alencar, ao enunciar, mobiliza, a partir de seu olhar, de seu ponto de vista, os discursos e as ideologias já existentes sobre um determinado objeto ou dado da realidade, respondendo-os, de modo a marcar a sua relação com o outro. Por esse prisma, entende-se que os objetos da realidade são

⁴² ARAÚJO, Alberto Filipe & TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. "Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário". In: Revista *Letras de Hoje*. Porto Alegre, vol. 44, n.4, out./dez., 2009, p. 12.

⁴³ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988, p.37.

apreendidos em uma dimensão discursiva, ou seja, já investidos de valor, significados e imbuídos da voz do outro⁴⁴.

Explorando a ambiguidade que recai sobre a imagem da serpente, o romancista constrói sua obra a partir de uma evidente dialética desenvolvida através da própria sugestão de tal símbolo:

La serpiente contiene un valor alusivo riquísimo. Según Jung, encarna lo inconsciente, lo que puede elevarse contra nosotros en nosotros mismos. Según Alain, la serpiente es indudablemente un símbolo fálico y representa al hombre a la proa de sus deseos y pasiones. En la interpretación psicoanalítica de este símbolo, algunos lo reducen a la proyección psicológica del deseo, a la manifestación de la naturaleza animal del hombre, semiahogada por prohibiciones morales y sociales. Pero recordemos también que el simbolismo de la serpiente es ambivalente. En ciertos mitos, representa, a la vez, la muerte y la vida, el bien y el mal, el demonio y Cristo.⁴⁵

Em *Visão do Paraíso* (1959), Sérgio Buarque de Holanda examina a simbólica da serpente como parte de uma alimária monstruosa, a qual, por sua vez, era usada pelos primeiros viajantes e cronistas coloniais para justificar o pensamento de um “paraíso terreal” em solos americanos. Isso porque compunha o imaginário destes a ideia de que

a presença de basilisco e de outras feras igualmente maléficas parecia indicar uma natureza ainda estuante de vida, de força divina e juvenil. Desaparecendo esses monstros, a Terra, obra incomparável de Deus, empobrecia-se, por outro lado, da infinita variedade de formas que eram um instrumento de sua força e sabedoria.⁴⁶

O estudioso lembra que, ainda no século XVIII, é possível encontrar escritos como *Raridades da Natureza e da Arte* (1759), do português Pedro Norberto de Aucourt e Padilha (1704-1759), que tomavam a natureza americana como prova decisiva da existência da fênix, símbolo de Jesus Cristo, em sua capacidade de morte e renascimento. A jiboia seria, para o português, em suas observações sobre o *novo mundo*, um claro exemplo dessa capacidade, já que, a seu ver, “depois de morta e

⁴⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov). 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁴⁵ LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosh, 1979, p. 43.

⁴⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso - os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207.

despido de carne o seu espinhaço, dizia-se que novamente se cobria dela e tornava a viver”.⁴⁷

Ao analisar o bestiário arcaico, através da poesia e do fabulário grego, Corrêa nota que a serpente não possui conotações negativas em todas as fábulas de Esopo. Em algumas delas, o réptil é realmente perverso, em outras, porém, não é bom nem mal, aparecendo, ainda, como “vítima que se queixa para Zeus de ser sempre pisoteada pelos homens”⁴⁸.

Ressalte-se que, não só o tema da serpente se faz mais ou menos presente dependendo da obra de Alencar, mas também a sinuosidade desta se dissemina pelos seus escritos, unindo-os em um interessante e ambivalente ponto de vista acerca de uma representação nacional, até então em princípios de gestação.

De acordo com o dicionário *Houaiss*, à raiz latina *serp* e a seus termos derivados, como “serpe”, “serpear”, “serpejar”, “serpente”, todos empregados por Alencar em seus textos, está relacionada a ideia de forma tortuosa, de algo que provoca ou descreve curvas, associando-se, ainda, ações como “rastejar”, “rojar”, “introduzir-se furtivamente”, “insinuar-se”; movimentos ondulatórios, sinuosos e de ziguezague; os traços da falácia, do arдил e da astúcia e, finalmente, considerando o vocábulo “serpente”, o campo semântico se amplia para verbos como “assoviar”, “sibilar”, “silvar” e “bufar”.⁴⁹

Para demonstrar o movimento ondulatório do ofídio, o romancista serve-se de verbos alusivos à “torção”, principalmente “estorcer”, ao descrever, em *Til* (1872), um “urutu que se estorcia de fúria e dor” (capítulo “O empenho”), uma “vípera que silvava, estorcendo a cauda” (capítulo “Pai Quicé”), “um choque íntimo estorceu o toro da serpente” (capítulo “Letargo”), etc.; seguido de “estortegar”, ao citar “cascavéis e jararacas, que rompiam estortegando pelo campo abrasado” (capítulo “A traição”). Além disso, para se referir ao andar deslizante, circular e que promove elo, o autor se utiliza de “colear” em “uma força misteriosa impelia para frente, como para prostrá-la de bruços e colear-lhe o talhe” (capítulo “Letargo”), e “elar” em “o réptil elando-se pelo braço mimoso, veio cingir-lhe as espáduas, formando colar”. Em termos simbólicos,

⁴⁷ *Idem; ibidem*, p. 217.

⁴⁸ CORRÊA, Paula da Cunha. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquilogo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010, p.63.

⁴⁹ HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

essa imagem remete à serpente cósmica, que se fecha em si mesma, unindo as extremidades, de maneira a representar a eternidade.

Saliente-se que “estorcer” estende-se para personagens com tendências à vilania e que se inserem sorrateiramente em cena, como Brás, de temperamento convulsivo, vítima, pois, de violentas torções corporais. Por outro lado, o verbo também caracteriza a natureza, em imitação à forma serpentina, como a semente de jetaí, em *Til* (1872), cuja vergôntea foi “estorcendo-se como um cipó de imbê, para acompanhar as sinuosidades do estreito lisim” (Capítulo “Furna”), ajudando a compor, após tornar-se tronco, a furna de João Fera.

Simbolicamente, a serpente é aquela que domina pelo encantamento, pelo fascínio em relação ao proibido, suprimindo, portanto, a razão. Não por acaso, Alencar caracteriza os episódios de sedução pela mãe d’água (*O Tronco do Ipê*) e pela serpente (*Til*) como momentos, respectivamente, de “magnetismo”, “alucinação do espírito”, “efeito de vertigem causada pela fascinação” (capítulo “A mãe d’água”); e “estranha vertigem” (capítulo “Letargo”).

Segundo Jean Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos* (1969), enquanto uma “linha encarnada”, a serpente é “suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses”⁵⁰. Essa capacidade de figuração múltipla aparece, nos textos de Alencar, por meio de superfícies especulares, como a água em *O Tronco do Ipê* (1871) e o espelho, em *Til* (1872), a evidenciar o duplo serpentina. Abaixo, verifica-se a descrição do reflexo das imagens de Berta e da serpente, em jogo de ilusão e realidade:

Estas palavras, proferiu-as o moço ofegante, recalcando as palpitações violentas, que lhe talhavam a fala, e sem tirar os olhos do espelho do toucador.

Fora ali que vira desenhar-se a imagem de Berta, sentada sobre o pavimento, com o talhe acabrunhado por súbito desmaio das forças; mas a cabeça promovida por um rígido impulso, e as negras pupilas dilatadas em um olhar fixo, estático, de vítreos lampejos.

Não se enganara Afonso; Berta se voltava com efeito para o interior, pois sua imagem refletia-se de frente no espelho. O que olhava, porém, ela com a vista assim pasma? Ansiava o moço por descobrir e não tardou muito.

Na borda inferior do espelho, sobre o friso da moldura de mogno, surgiu um ponto que foi a pouco e pouco avultando. Era a cabeça chata de um animal, coberto de três ordens de escamas transversais dispostas sobre um couro de pardo fulvo mosqueado de preto. [...]

⁵⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 814.

Com o rumor que fizera Berta ao bater a porta, na ocasião de entrar, a cascavel alçou a cabeça, e descobrindo o vulto da menina, desdobrou-se para escorregar ao chão.⁵¹

Existe, nos textos do escritor cearense, uma figuração serpentina, largamente trabalhada em *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1871-72) e que se faz sentir nos outros romances, entre os quais citaremos trechos apenas de *O Guarani* (1857) e *Lucíola* (1862), exemplares histórico⁵² e urbano, respectivamente, para não tornar a lista enfadonha:

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.⁵³

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbenha, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.⁵⁴

Em *Til* (1872), José de Alencar reelabora, conforme suas próprias palavras, “o poético mito da tentação”. Além de um diálogo direto com a história da queda edênica contada pela Bíblia e recriada pela tradição, o autor se insere em uma certa tendência da literatura romântica na medida em que discute a ideia do mal, principalmente na transfiguração deste para serpente. Na pintura romântica, William Blake dá sua contribuição ao tema, apresentando telas como: “Deus criando Adão” (1795); “Satã observando o amor de Adão e Eva (1795)” e “A tentação e queda de Eva (1808)”.

Conforme assinala Mario Praz, em *La carne, La muerte y El Diabo* (1930), o século XIX nos legou um conceito de mal e de diabo inverso à concepção tradicional de algo que devesse ser expurgado ou aniquilado. Trata-se de um contributo romântico que, se teve inspiração em *Paraíso Perdido* (1667), de Milton, quem trouxe a ideia de beleza decaída, melancólica e maldita ligada a Lúcifer, foi fomentado não só por

⁵¹ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.193-195.

⁵² Em “Benção Paterna”, prefácio a *Sonhos d’Ouro* (1872), Alencar classifica *O Guarani* como romance histórico.

⁵³ ALENCAR, José de. *O Guarani*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.81.

⁵⁴ ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1957, p. 67-68.

mudanças em perspectivas filosóficas que passaram a perscrutar zonas *tabu* da alma, mas também pela crise da ideia de “herói”, já que, diante da nova realidade social e econômica capitalista, impunha-se a necessidade de uma outra maneira de representação literária que pudesse abranger as perturbações do homem moderno:

De lo que hemos venido diciendo se comprende por qué hasta el siglo XVIII tardío había una vastísima zona inexplorada del alma, no porque fuese desconocida, sino porque la tradición ético-religiosa y el concepto de la dignidad humana amonestaban: *Hic sunt leones* y había que protegerse *a leone et dracone*, del león y de la serpiente. Denostaba tendencias bajas e indiscreción prestar oídos a los sibilos aflautados de la serpiente. Pero en forma paralela a la crisis del héroe en literatura y al nacimiento del interés por los humildes, los desconocidos, los degradados, se levanta el velo incluso sobre las partes menos nobles del alma.⁵⁵

Assim a figura negativa de Lúcifer passa a “héroe positivo: el rebelde triste, privado, como el hombre, de su felicidad paradisíaca por um dios tirano”⁵⁶, que busca a redenção através da degradação, o êxtase por meio da perversão, o divino através do diabólico”.⁵⁷

A natureza angelical e maligna de Lúcifer permitiu interpretações que afirmassem a “polaridade divina”, como a de Mircea Eliade, que observa que toda divindade é dialeticamente constituída pelo bem e pelo mal:

Recordemos, además, la reflexión de Mircea Eliade que en dos escritos, *Il mito della reintegrazione* (1942) y *Mefistófeles y el Andrógino* (1962), expone, bajo las sugerencias de Jung, su visión de la “polaridad divina”. Según esta visión, toda divinidad es polar, benéfica y maléfica al mismo tiempo. La Serpiente es hermana del Sol, así como, según un mito gnóstico, Cristo y Satanás son hermanos. Esta bi-unidad divina prepara en el hombre la reintegración de sagrado y profano, de bien y de mal en una unidad superior que encuentra, para Eliade, su meta simbólica en la figura del andrógino.⁵⁸

A serpente, uma das figurações do diabo, é também um elemento libertador, na medida em que oferece ao homem o conhecimento e a possibilidade de transgressão:

⁵⁵ PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente – Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”* – México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 448.

⁵⁶ BORGHESI, Massimo. “El pacto con la serpiente”. In: *Revista Nova et vetera*. Fev., 2003, p. 62.

⁵⁷ *Idem; ibidem*, p. 66.

⁵⁸ *Idem; ibidem*, p. 66.

En la tentación de Eva se simboliza la parábola de la sensibilidad estimulada por la imaginación, a la que desde el romanticismo en adelante se le dio libre curso (para la secta de los ofitas, la serpiente se identificaba con el principio liberador del mundo), agotando casi todas las posibilidades hasta aquella muerte del arte de la que hoy se habla tan insistentemente.⁵⁹

Tendo em vista o mito adâmico, Ricoeur entende a imagem da serpente como um mal *já aí*. Embora este seja um elemento revelador da liberdade humana, uma vez que é uma escolha do homem (re)colocá-lo no mundo, o filósofo observa que o mal é uma instância que lhe é anterior, visto que a serpente já estava no Paraíso, em ocasião da criação de Adão e Eva:

A serpente representa, antes de mais, esta situação: na experiência histórica do homem, cada um encontra o mal *já aí* [*déjà là*]; ninguém o começa absolutamente; [...] o mal faz parte da ligação inter-humana, como a linguagem, como o utensílio, como a instituição; transmitido; é tradição e não apenas conhecimento; há, assim, uma anterioridade do mal em relação a ele mesmo, como se o mal fosse aquilo que se precede sempre a si mesmo, aquilo que cada um encontra e continua começando-o, mas começando-o por sua vez; razão pela qual a serpente está já presente no jardim do Éden; é o outro lado daquilo que começa. [...]. A serpente simboliza alguma coisa do homem e alguma coisa do mundo, uma dimensão do microcosmo e uma dimensão do macrocosmo, o caos *em mim*, *entre nós* e no *exterior*.⁶⁰

Guiado por tal linha de raciocínio, Ricoeur assevera que “a história da natureza começa pelo bem, pois ela é obra de Deus; a história da liberdade começa pelo mal, pois ela é obra do homem” (Ricoeur in Reboul, p.XV).⁶¹

Com relação à literatura e artes plásticas do XIX, Praz analisa o desdobramento do “mal” e da liberdade que este possibilitaria, nos temas do prazer, da dor, do duplo, do obscuro, da morte, do ópio, da transgressão, consoante estudou na obra de Byron, Goethe e William Blake. Para o crítico italiano, são temas que propõem um novo olhar sobre o mal libertário figurado pela serpente e vivido pelo libertino.

Se voltarmos à análise dos textos de Alencar, perceberemos que tanto *O Tronco do Ipê* (1871) quanto *Til* (1872) ensaiam a temática do pacto demoníaco⁶², a exemplo do

⁵⁹ PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente – Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”* – México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 8.

⁶⁰ RICOEUR, Paul. *A simbólica do mal*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 277.

⁶¹ COSTA, Paulo Celso. *O conceito de mal em Paul Ricoeur*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof. Dr. Noeli Dutra Rossato. Rio Grande do Sul, UFSM, 2008, p. 70.

que já havia ocorrido em *O Ermitão de Muquém* (1864), de Bernardo Guimarães, se considerarmos apenas o século XIX brasileiro.

Tanto João Fera quanto Pai Benedito são personagens que, em virtude, no primeiro caso, de uma força descomunal, caracterização sanguinária e origem desconhecida; e, no segundo caso, de uma descrição relacionada a uma espécie de “guardião” de um espaço onde recaem superstições, como o Boqueirão, serão mencionados em referência ao demônio:

Foi o bugrezinho batizado com o nome de João, sendo o padrinho o Afonso Galvão. As velhas que sustentavam haver partes do diabo no pequeno, não se deram por vencidas; e asseguravam que, durante o sacramento, o manhoso do inimigo para livrar-se da estola e d’água benta, saltara mais que depressa e se escondera na pança do velho fazendeiro.⁶³

Era este [Pai Benedito], segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o Tinhoso; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um samba infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada.

Sabiam as matronas até o nome das almas do outro mundo que frequentavam a cabana do pai Benedito, e tinham a honra de ser convidadas para o batuque endemoninhado à sombra do ipê.

Havia quem as tivesse visto e reconhecido, quando se dirigiam, com trajo de fantasma em grande gala, para a morada do bruxo, subdelegado do satanás. Bem se vê que a autoridade policial da freguesia não estava nas boas graças das matronas.

Ignorante das relações íntimas que entretinha o habitante da cabana com o príncipe das trevas, tomei-o por um preto velho, curvado ao peso dos anos e consumido pelo trabalho da lavoura; um desses veteranos da enxada, que adquiriram pela existência laboriosa o direito a uma velhice repousada, e costumam inspirar até a seus próprios senhores um sentimento de pia deferência.⁶⁴

O traço “demoníaco” na caracterização desses personagens ajuda a ilustrar o aspecto romanesco dos textos de Alencar, segundo pensado por Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* (1957), uma vez que reforça a distinção deles em relação aos heróis Mário e Berta. Isso porque para o estudioso:

⁶² O tema do pacto demoníaco também se esboça no último romance publicado em vida pelo autor, *O Sertanejo* (1875): “— Não tem que ver, murmurou. Se ele anda de pauta com o Tinhoso.” In: ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.287.

⁶³ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.165.

⁶⁴ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.37.

O inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas quanto mais próxima a estória romanesca estiver do mito, tanto mais os atributos da divindade aderirão ao herói e tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas. A forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da estória romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior.⁶⁵

Embora não sejam os vilões, aparecem vinculados ao mal, quer pelo caráter fantasioso e supersticioso da comunidade, para o caso de pai Benedito, quer pela natureza violenta, para o caso de João Fera.

O fato de o famoso motivo do pacto ligar-se a um valentão em *Til* (1872) e a um ex-escravo particulariza a abordagem desse antigo tema bíblico ao contexto brasileiro. Entretanto, diferentemente do que se passaria em *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, no século XX, o narrador alencariano compreende o pacto como mera superstição local.

Ademais, à imagem da serpente e à configuração do mal são atribuídas tonalidades diferentes daquilo que se verificou no Ultra-Romantismo ou Byronismo. Em obras do escritor cearense, ocorre uma assimilação formal da serpente, a qual está intrinsecamente ligada à paisagem natural brasileira e ao âmbito político, social e literário de então.

Nesse sentido, trata-se de uma figura representativa de uma transição nacional, de maneira a evidenciar um país em vias de transformação, exemplificada pela presença de discursos conflitantes - e mesmo inconciliáveis - no interior de uma nação que pretendia se afirmar político e culturalmente, mas cuja direção apontava caminhos contraditórios, de resultado obscuro e indefinido. Em suas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), Alencar emprega inúmeras vezes o termo “transe” para designar a situação brasileira de então:

O Brasil passa neste momento um transe bem doloroso. Se a rotação dos estados tem seus dias e suas noites, nós chegamos já às sombras crepusculares de uma tarde medonha; os pródromos da

⁶⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.186.

tormenta são sinistros; a calma podre da opinião assusta os espíritos mais intrépidos.⁶⁶

Em *O Tronco do Ipê* (1871) tal termo remete à fusão entre Alice e a Iara e o consequente afogamento da menina nas águas do Boqueirão. Em *Til* (1872), nomeia um capítulo inteiro do romance, relacionando-se aos episódios do ataque dos caititus e à metafórica fusão entre Berta e a serpente. O fato é que o termo expressa perigo, de maneira que, frente à situação de calamidade, ameaça física ou moral, o escritor realça uma atitude de coragem e heroísmo, a qual ocorre no plano ficcional, mas não na “vida real”, conforme o autor esperava, em trecho há pouco citado, levando-se em conta o quadro político da época:

No seu pundonor infantil, ele se consideraria um covarde, cedendo ao remoinho; ficaria humilhado se não domasse dessa vez ainda o abismo, arrancando-lhe do bojo a vítima, já quase devorada. Pouco lhe importava o nome da vítima; no instante daquele supremo transe talvez nem se lembrou que objeto, que fardo, era esse tão estreitamente unido a seu peito. Fosse, em vez da menina, um cão, lutaria da mesma forma.⁶⁷

Quando por fatalidade o ameaçasse em seu covil tal força armada que lhe tirasse os meios de salvação, no último transe, perdida toda a esperança, bastar-lhe-ia deitado como estava meter o pé com força no seixo, para que este rolasse e partindo-se o tronco, o estilhaço tombasse esmagando-o a ele e a seus inimigos.⁶⁸

Dentro do contexto brasileiro, Alencar desenvolve a imagem da serpente em *Til* (1872) e em *O Tronco do Ipê* (1871), neste último caso por meio da sedutora mãe d'água. Assim, existe uma figuração serpentina na obra de Alencar, a qual aparece:

- **Na caracterização física de personagem.** Seguem exemplos a respeito de Berta e João Fera, nos quais se nota que o ofídio não só acentua a brutalidade e o caráter animalesco do último personagem, mas também, ao se confundir com a protagonista, ilustra a ideia de que a categoria do mal ora vem individualizada, concretizada na constante referência ao réptil, ora vem misturada, amalgamada

⁶⁶ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 10.

⁶⁷ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.131.

⁶⁸ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.208.

ao bem, representado por Berta, levando-nos à percepção de que o mal também está no próprio homem:

Lançando olhos ansiados em torno, lobrigou entre a folhagem um vulto negro; e ficou hirta. Reconhecera a camisa de baetão preto que trazia naquela manhã Jão Fera; e a um movimento de cabeça vira o colo musculoso distender-se como serpente. [...]

Era medonha a catadura de Jão Fera quando voltou-se.

A fauce hiante do tigre, sedento de sangue, ou a língua bífida da cascavel, a silvar, não respirava a sanha e ferocidade que desprendia-se daquela fisionomia intumescida pela fúria.⁶⁹

Encontrando-se o olhar da serpente e o seu [de Berta], cravaram-se de modo, ou antes se imbuíram e penetraram tanto um no outro, que não pôde mais a vontade separá-los e romper o vínculo poderoso. Parecia que entre a brilhante pupila negra da menina e a lívida retina da cascavel se estabelecera uma corrente de luz na qual fazia-se o fluxo e refluxo das centelhas elétricas.⁷⁰

Vale comentar, considerando o primeiro fragmento, que a palavra “vulto” gera uma indefinição, uma caracterização fugidia da própria serpente, colocando, além disso, em relevo a estrutura melodramática do romance pelo efeito de suspense que o vocábulo acrescenta à cena. Ademais, a imagem da “língua bífida da cascavel a silvar” nos remete ao plano sonoro, mais especificamente à aliteração das sibilantes [s] [z] [ʒ], as quais acentuam o ruído sinistro e amedrontador emitido pelo ofídio, de maneira a aumentar a carga dramática da narrativa e a criar a expectativa de constante perigo vivido pelos personagens.

- **Em manifestações corporais.** Seguem exemplos de Chico Tinguá e Braz, nos quais a alusão aos movimentos serpentinais, relacionados a aspectos fisiológicos, como o bocejo, ou a distúrbios mentais (convulsão), reforçam a natureza grotesca de tais personagens bem como uma perspectiva (des)idealizante:

- Oh! de casa!... Ainda se dorme por aqui, nhô Chico?... Querem ver que o diabo do Tinguá está mesmo ferrado na soneira?... Foi volta de samba esta noite, e samba grosso que deu de si até a madrugada. Não tem dúvida! Oh! lá de dentro! basta de dormir! Já deve estar bem cozida a camueca!

⁶⁹ *Idem; ibidem*, p. 80.

⁷⁰ *Idem; ibidem*, p. 196.

Desenganado de que não se ia o importuno, resolveu-se afinal o sujeito da venda a fingir que despertava da sonata; e, estorcendo-se em um ruidoso bocejo, estirou a cabeça por fora do bojo da quartola.⁷¹

- Há de querer bem a todos, Brás, que eu mando!

A expressão de rancor, derramada na feição do rapaz, sublevou-se em assomos de fúria selvagem. Parecia que desse bolônio informe e labrusco surgira por estranha mutação uma vípera terrível, que um instante subjugada pela fascinação, silvava de raiva e assanhava-se contra o encanto que a entorpecera.

Erguera, porém, Berta a mão direita, e com o indicador fez ao rebelde um gesto de ameaça, estendendo a unha rosada quase a cravá-la no meio do sobrolho espesso do idiota.

[...]

Caiu-lhe então aos pés, outra vez humilde e cativo, rojando como um verme, o mísero idiota, de cujo corpo rompia em arquejos e contorções o pranto, que não sabia exprimir como os homens em lágrimas e lamentos.⁷²

Note-se que a imagem da serpente se recria nos personagens acima em seu movimento sinuoso e rastejante (estorcendo-se, rojando, contorções); em suas sibilacões (ruidoso bocejo, silvava), no levantamento da cabeça (estirou a cabeça), peculiar ao animal; em seu aspecto simbólico do fingimento (fingir que despertava), do fascínio, do encanto e do entorpecimento.

A leitura de Araripe Jr. de passagens semelhantes a essas em *Til* (1872) permitiu ao crítico afirmar que a obra se aproximava dos padrões de uma nova estética literária e que seus romances da década de 1870 seriam uma espécie de negação do idealismo visto em *O Guarani* (1857). Para o autor, “os perfis de Chico Tinguá e de Suçuarana são traçados por uma mão segura e, quase direi, de um mestre realista”.⁷³

Julgamos um tanto exagerada a assertiva do estudioso cearense, porque as descrições “realistas” fazem parte de uma análise sociocomportamental já desenvolvida previamente nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868) acerca da sociedade brasileira. Não revelam uma reavaliação dos ideais românticos, mas sim uma inviabilização da aplicação destes dentro da conjuntura política e moral do oitocentismo, apesar de continuarem sendo os parâmetros. As soluções literárias de Alencar bem como as discussões engendradas em suas epístolas sempre se revestiram da estética romântica. Assim é que, em *Til* (1872), o romancista cria, através de sua pena, uma tensão entre

⁷¹ *Idem; ibidem*, p. 106. (grifo nosso)

⁷² *Idem; ibidem*, p. 126. (grifo nosso)

⁷³ ARARIPE, Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar”. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 230.

forma X informe, o que, aliás, é também uma proposta do Romantismo, se tomarmos como exemplo a figura do aleijão delineada em *Notre-Dame de Paris* (1831), por Victor Hugo.

Considerando que a idealização humana busca a forma, o informe ganha conotações negativas. Braz é um excesso dentro de um sistema social, em que se preveem tipos marginalizados como Berta, Miguel, nhá Tudinha e o valentão João fera, os quais, ao menos em teoria, têm condições de se inserirem na sociedade, por meio do casamento ou herança. Conforme esclarece Pontieri,

O rapaz pobre mas talentoso justifica, por qualidades morais e espirituais, o casamento com mulher rica. [...] a situação da mulher, porém, é outra. Seu único “talento” reconhecido é a beleza corpórea, quando é pobre; e o ouro de seu dote, quando rica.⁷⁴

No entanto, Braz é o que sobrou dessa sociedade, um excremento social, portanto uma presença incômoda e que se desejava ocultada. Os termos empregados pelo narrador para designá-lo, como “bolônio informe e labrusco”, “vípera terrível”, “idiota”, “verme”, e, em outros momentos, “aborto da natureza” e “aleijão”, reforçam isso. Não é por acaso sua posição à mesa dos familiares de Luís Galvão, situação que metaforiza uma ordem social:

Ali, estava posta para o almoço a larga mesa de jacarandá, coberta com alva toalha de linho adamascado; e rodeada naquele momento, como de ordinário, por cinco pessoas.

A cabeceira, contra os costumes da terra, ocupava-a a dona da casa, senhora de 38 anos, e não formosa; porém tão prendada de inata elegância, que seus traços e toda sua pessoa tomava um particular realce. Se não tinha bonitos olhos, ninguém sabia olhar como ela; a boca sem primores de forma, enflorava-se com o sorriso inteligente e a palavra brilhante. Filha de um capitalista de Campinas, D. Ermelinda recebera em um colégio inglês da corte educação esmerada, que desenvolveu a natural distinção de seu espírito. [...]

À direita de D. Ermelinda estava o dono da casa, Luís Galvão, cujo aspecto franco e jovial granjeava a simpatia ao primeiro acesso. [...]

À esquerda da mãe ficava o filho, como à direita do pai a filha, ambos na flor da juventude. Chamava-se o primeiro Afonso, como o avô. À segunda tratavam todos pelo apelido, senão diminutivo, de Linda, formado das últimas sílabas de seu nome, que era o mesmo da mãe.

⁷⁴ PONTIERI, Regina. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.76.

Finalmente, no segundo lugar da esquerda defronte da moça via-se um menino de 15 anos de idade, cuja figura destoava de todo o ponto, no quadro daquela família, que respirava a graça e a inteligência.

Era feio, e não só isso, porém mal amanhado e descomposto em seus gestos. Tinha um ar pasmo que embotava-lhe a fisionomia; e da pupila baça coava-se um olhar morno, a divagar pelo espaço com expressão indiferente e parva.

Curvado como um arco sobre a mesa, com as vestes em desalinho e os cabelos revoltos, abraçava uma xícara de almoço, que lhe ficava abaixo do queixo; e escancarando a boca enorme para sorver de um bocado a grande broa de milho, ensopada no café, mastigava a tenra massa a fortes dentadas e sofregamente como se estivesse rilhando um couro.

Percebia-se logo que a influência de D. Ermelinda não penetrara nesse membro enfezado da família, refratária a todo o preceito de ordem e arranjo. Por isso a dona da casa, quando presidia a mesa de seu lugar de honra, observando o serviço e ocupando-se de todos, não transpunha aquele ângulo, onde sentava-se o pequeno. Se acontecia a seu olhar, circulando a sala, passar por aí, cegava-se e fugia com desgosto.

Naquele momento acabava o menino de fazer uma das costumadas estrepolias, virando com o queixo a xícara, que entornou-lhe todo o café no peito da camisa.⁷⁵

A citação longa, mas profundamente esclarecedora, expõe a organização da elite do interior paulista, a qual, encabeçada por D. Ermelinda, sofre de uma estrangeirização dos costumes, fato também criticado pelo autor em seu prefácio a *Sonhos d'Ouro* (1872), “Benção Paterna”, no qual lamenta, entre outras coisas, a diluição da cor local em decorrência dos “influxos da civilização” no Brasil. Note-se que o narrador atribui à matriarca “a palavra brilhante”, o que, claramente vincula-se a um mundo de aparência, a um falso matiz de luz.

O personagem, cujo nome alude às iniciais de “Brasil”, é uma representação do mal, por meio da configuração do informe, de sua característica excessiva, da ausência de razão e de sua aproximação com o silêncio, perfídia e asco que suscita a serpente:

Era o desgraçado menino um estranho aborto da natureza. De todo bronca e estúpida, tinha contudo essa monstruosa organização bem vivo e patente o instinto do mal. Parecia que o aleijão, privando-a da alma racional, não reduzira só o homem à condição de bruto, mas o tinha logo demudado em fera. [...]

Estúpido em tudo, parvo até nos ímpetos da cega dedicação que votava a Berta, mostrava para o mal uma astúcia e perspicácia admirável. Incapaz de conceber uma ideia, maquinava pacientemente

⁷⁵ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 44-46.

uma vingança terrível. À sutileza do réptil venenoso, reunia a sagacidade do guará.⁷⁶

Comparado à serpente nos trejeitos e na doença convulsiva, o “aleijão” entra como parte da representação nacional. Conforme veremos no estudo das *Cartas de Erasmo* (1865-1868), o mal, em Alencar, tem seu componente político, ligando-se à corrupção, à mentira, à desonestidade, enfim, a uma grande crise moral, que, a seu ver, estava na origem da crise política no país. As inúmeras imagens paradoxais, como a serpente e as nuances de luz e sombra, que compõem a narrativa, também possibilitam a interpretação de uma aparente ordem e harmonia, a qual esconde, na verdade, violência, decadência financeira e dos costumes, em resumo, o mundo da desordem, tal qual já apontara Antonio Candido, em seu famoso ensaio “Dialética da Malandragem”, no qual, através da análise de *Memórias de um sargento de Milícias* (1854), desvenda o mecanismo peculiar de organização da significativa massa de brasileiros, que viviam em um grande esquema de indefinição, dado o próprio papel social – o da dependência – não ter, dentro do sistema paternalista, participação clara no processo de produção e recepção de riqueza, como o do senhor e o do escravo.

Nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), Alencar refere-se, muitas vezes, à situação do Brasil, pautada na irracionalidade, como “aleijão”:

Estou desenhando o aleijão desta atualidade; quero pôr ante vossos olhos sua esquelética nudez, com o risco mesmo de molestar o pudor da majestade. Não vos falta a coragem moral para encarar de frente os males do país.

Uma deformidade sensível da época, senhor, é este anelo com que a nação vos está provocando a assumir o governo pleno do Estado!⁷⁷

Não bastava, porém, esse amálgama de recentes ódios e antigas divergências; o aborto devia ser aleijão. A incoerência levada à infantilidade, as contradições incessantes, a negação eterna de si mesmo, tal é o caráter predominante do gabinete.⁷⁸

Ao colocar-se contra “a ordem e arranjo” estabelecidos por D. Ermelinda, Braz se oporá à estrangeirização por ela representada e não ao sistema paternalista, assim

⁷⁶ *Idem; ibidem*, p. 155.

⁷⁷ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 50.

⁷⁸ *Idem; ibidem*, p.186.

como era a própria posição de José de Alencar. Isso porque o “idiota”, posteriormente, aceitará, dentro do mesmo formato social, ficar sob o domínio de Berta, personagem representativa da cor local, descrita como aquela que se difunde pela criação e sente-se flor no regaço da natureza luxuriante⁷⁹ e que, mesmo exposta ao mal, não cederá a ele.

Não é por acaso que o menino almejará a liquidação dessa “ordem e arranjo”, ilustrados pelos familiares de Luís Galvão, contra os quais o personagem tramará a morte:

Afinal tomado de um acesso de ira, saltou o idiota sobre uma pedra, e com ela esmagou freneticamente, um a um, todos os seis gafanhotos. [...]

Os insetos figuravam as pessoas que mais odiava, e a quem ruminava exterminar, espreitando a ocasião de levar a cabo a feroz maquinação. Enquanto não chegava o momento, divertia-se com aquele sinistro folgado.[...]

Sacando do socavão um pedaço de arco de barril que afiara a ponto de torná-lo um punhal, ocultou-o no bolso do jaleco; depois do que desapareceu um instante ao lado do brejal, e voltou com um sapo que atirou junto ao buraco da casa de cupim, debruçando-se em cima dela, à espreita.

Imediatamente ao grasnido do anfíbio, apareceu no buraco a enorme cabeça de uma cascavel, que fitou no sapo a pupila cintilante. [...]

Chegando que foi junto à casa, trepou a uma jabuticabeira para alcançar o peitoril da janela, cuja vidraça estava erguida, mostrando entre as cortinas de cassa uma linda cama de mogno coberta por colcha de damasco azul, um toucador, guarda-vestidos e outros móveis da recâmara de uma senhora.

Era a alcova de Linda. A mão perversa do idiota arremessou a cobra, que foi cair justamente sobre a cama e depois de aplacada a fúria, encolheu-se entre as rendas dos travesseiros, com a pupila em sangue e o bote armado.⁸⁰

Curiosamente, será a serpente o instrumento a ser utilizado por Braz para expurgar a elite que, além de adotar maneiras alheias à terra, se erigiu de forma torpe, como fez Luiz Galvão, ao desonrar Besita, moça pobre, e casar-se por interesse com D.Ermelinda, moça rica.

Por meio da pluralidade simbólica que aponta para ambiguidade da serpente é que se revela uma representação nacional, pautada no conflito, no tortuoso e no incerto.

Braz é uma presença residual. Sobrinho de Luiz Galvão e órfão de pai e mãe, é uma assombração para família de D. Ermelinda. Tanto assim que aparece associado ao tema da loucura, a qual, interessantemente, é uma forma de manter velados ou

⁷⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.17.

⁸⁰ *Idem; ibidem*, p.154-156.

desacreditados os atos ilícitos cometidos por senhores fazendeiros, fato notável tanto em *Til* (1872), através dos personagens do “idiota” e de Zana, quanto em *O Tronco do Ipê* (1871), através de Pai Benedito.

Ademais, são, igualmente, presenças residuais - testemunhos dos atos ilícitos mencionados acima, sobretudo de enriquecimento por meio ilegal ou imoral - as ruínas em que Zana habita. São restos, em *Til* (1872), que reavivam a desgraça de Besita e o passado de Berta. De modo semelhante, em *O Tronco do Ipê* (1871), o vestígio da ausência, caracterizado pelo dedo amputado do Barão da Espera, reacende, constantemente, a ideia de que este tenha assassinado seu amigo José Figueira, a fim de lhe usurpar a herança.

Dentro de um esquema de composição mais sintético do enredo, a serpente também corrobora a vilania asquerosa, silenciosa e traiçoeira dos personagens, a exemplo do que ocorre com Ribeiro/Barroso, em *Til* (1872):

O capanga abatera um olhar de nojo para o cavaleiro que lhe veio rolar aos pés.

A faca brandida com força vibrava ainda no tronco do jequitibá, onde cravara a cabeça de um urutu, que estorcia-se de fúria e dor.

Fora a negra serpente que espantara o animal, quando enristou-se como uma lança, fincando a cauda e chofrando o bote. Advertido pelo faro, antes de ver altear-se o negro colo, o cavalo rodara sobre os pés; e a cobra ameaçada pelos cascos elou-se ao tronco, onde a alcançara a mão certa de João Fera, que já tinha apunhado a faca.

Recobrando-se do atordoamento da queda, ergueu-se o desconhecido, a apalpar o corpo um tanto pisado e a sacudir a roupa.

- Apre! resmungou ele. Escapei de boa.

O capanga lançou-lhe um sorriso esguardo:

- Desta vez escapou, disse ele com surda entonação.

Dirigiu-se ao tronco e arrancou a faca, depois de esmagar a cabeça da urutu.

- Que diabo é isso? perguntou o embuçado.

- Não vê? retorquiu João limpando nas ramas a folha da faca.⁸¹

Na terceira parte de *Til* (1872), há um recuo temporal de 1846 até 1826, em que se esclarece o passado de Berta, a história de sua mãe, Besita, e o engodo em que esta se envolveu, ao ser seduzida por Luís Galvão, ainda que fosse impedida pelo matrimônio assumido com Ribeiro. Embora a traição amorosa seja um artifício de enredo que capta a atenção do leitor, não podemos reduzi-la apenas a um jogo romanesco melodramático.

⁸¹ *Idem; ibidem*, p.38.

Trata-se de uma recriação de um quadro moral da época, o qual, conforme demonstra Mary Del Priore, em *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*, era manifesto na figura de D. Pedro I, através de seus escandalosos casos de adultério, sobretudo com a Marquesa de Santos. Nesse sentido, se, na História, é colocado em relevo o fato de a dissolução dos costumes e da desmoralização do lar doméstico receberem “incentivo” do próprio Imperador, em *Til* (1872), o problema também aparece associado a uma figura de autoridade, Luís Galvão.

Para a historiadora, o adultério, por se opor à fidelidade, princípio regulador do casamento e do equilíbrio familiar interno, era considerado injúria grave para ambos os sexos. No entanto, do ponto de vista jurídico, a penalidade, segundo o jurista, Clóvis Bevilácqua, era aplicada de forma desigual, já que, se por um lado, à mulher cabia a pena de morte, por outro, “as infidelidades masculinas, descontínuas e transitórias, não eram considerados atos puníveis. Só os concubinários com suas amantes eram passíveis de degredo, pena raramente aplicada”.⁸²

Como se sabe, Besita pagou com a própria vida pelo adultério cometido. Por sua vez, Luís Galvão enriqueceu por meio de casamento por interesse. Na verdade, a morte da mãe de Berta desnuda um cruel sistema de relação em que a mulher é concebida como propriedade masculina. Ao levar Besita a praticar o adultério, Luís Galvão, mais do que ferir a honra da moça, feriu o direito de propriedade de Ribeiro. Daí, como bem observou Aguiar, o vilão querer não só assassinar o fazendeiro, mas ficar com suas posses, inclusive com a esposa.⁸³

- **Na caracterização do espaço natural.** Sabendo-se que a natureza foi um dos principais elementos representativos da cor local, é simbólica a sua configuração serpentina no quadro de uma nação recém independente e que buscava firmar-se diante da Europa, sobretudo pelo seu diferencial em beleza ímpar e exótica. Sua forma serpentina revela não só sua periculosidade, violência e perfídia, mas também desconstrói discursos que procuravam fixar a ideia de uma terra acolhedora e protetora. Certamente, isto também estava na base das críticas de Alencar à *Confederação aos Tamoios*, quando argumentou a necessidade de “não vermos a natureza do Brasil com o olhar de um estrangeiro”. A natureza é

⁸² PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p. 70.

⁸³ AGUIAR, Flávio. “Flor nacional, apresentação a José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Til*. São Paulo: Ática, 1980, p. 8.

bela e fascinante, mas extremamente ameaçadora. É claro que nessa concepção do autor reside a sua inclinação às categorias do sublime, pensadas por Burke. Seguem exemplos de *Til* (1872) e *O Tronco do Ipê* (1871):

Não obstante ser o caminho em toda a sua extensão, desde a extrema da fazenda, coberto e sombrio, havia contudo um lugar, cujo torvo aspecto correspondia ao terror supersticioso que inspirava e à sinistra reputação que adquirira.

Pouco além da interseção de outra picada, coleava o caminho algum tempo entre marachões cobertos de arvoredos, e por fim metendo-se pela garganta de um rochedo escabroso, descia em ziguezagues para remontar a oposta rampa de profunda grot.

Como se não bastasse essa conformação cavernosa do terreno, a vegetação nutrida pelo humo vigoroso que as enxurradas depositavam nesses barrocais, exuberava sua maior pujança, e frondeava as árvores seculares, embastindo as sebes de verdura que vestiam os grossos troncos e lastravam pelos penhascos.

Da gente da vizinhança era conhecido aquele lugar por Ave-Maria, talvez de não passar alguém ali, sem romper-lhe dos lábios trêmulos aquela imprecação de susto. Nem sempre fora com eficácia invocada a divina padroeira, pois a tradição conservava o nome das vítimas, que aí haviam sucumbido.

Nenhum sítio em verdade se encontrara tão azado para uma emboscada. Ali oculto, um sicário conseguiria a salvo dar conta de uma comitiva, sem que os companheiros se pudessem mutuamente defender, nem mesmo aperceber-se da sorte que os aguardava, tal era a estreiteza do sinuoso desfiladeiro.⁸⁴

Descendo-se da cabana pela vereda tortuosa que serpejava entre as pedras, dava-se em um pequeno lago, alimentado pelas águas do rio. [...]

Junto ao rochedo onde estava a cabana, em um seio que formava o lago, a água parecia adormecida e completamente imóvel. Aí o sopro da aragem embaciava o espelho sempre liso e brilhante; apenas, a não ser ilusão da vista, percebia-se uma leve ondulação concêntrica.

A extrema velocidade desse movimento esférico era justamente o que produzia a ilusão. Quem não observasse o fenômeno com bastante atenção, afirmaria sem dúvida que ali era, não o eixo do turbilhão, mas o remanso das águas, o seu regaço, onde vinham adormecer as ondinhas da margem.⁸⁵

Observa-se que a “serpente” aparece vinculada a lugares privilegiados pelo modo melodramático, como a “conformação cavernosa” ou a “cabana” e à ideia de perigo, traição (emboscada) e ilusão.

A respeito do espaço “privado”, se é que podemos chamar assim a moradia de João Fera, uma fumaça em meio à floresta, também se percebe a forma serpentina:

⁸⁴ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 33.

⁸⁵ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 80.

Desse modo, enchendo o vácuo que havia sob a volta do tronco tortuoso, e pondo-lhe uma escora, mantivera o capanga suspensa a grande lasca de rochedo; mas o seixo que servia de esteio, podia a cada instante com o peso romper-se ou escorregar esbarrondando a gruta.⁸⁶

- **No símbolo escrito.** A escolha do sinal gráfico *til* (~) como título de um romance não é aleatória. Aspecto central do fazer poético, superar a limitação do sentido das palavras através delas mesmas, encontra-se de maneira bastante clara em *Til* (1872), de José de Alencar, no capítulo “O abecê”, em que se discute o sinal gráfico (~), o qual, para além de sua função habitual, figurará outras interpretações. Remete à Berta que, em sua ambiguidade, é não só a alma sóror, enquanto “símbolo da graça, gentileza e prazer”, mas também a própria serpente, enquanto sedução.

A identificação de Berta com o sinal gráfico faz da protagonista uma coincidência com a linguagem, por sua vez tortuosa, oblíqua, conforme a própria sugestão do elemento gráfico (~). Ora, sabemos também que Berta coincide com a serpente, de acordo com o exposto na epígrafe de abertura deste capítulo. Considerando o título da narrativa, ao qual se segue o subtítulo “romance brasileiro”, é fundamental refletir sobre um fazer literário que passa por uma linguagem serpentina para representar o nacional, através de uma dupla marginalização social, já que Berta é mulher e pobre.

Além disso, o sinal tortuoso está ligado ao conhecimento e à possibilidade de se lançar luz aos recônditos mais obscuros e caóticos, como é o caso de Braz, que, ao render-se à fascinação e ao encanto da serpente (Berta) – e não à violência a que lhe submetia o professor Domingão, como prática habitual escolar –, assimilou o alfabeto:

E por singular coincidência o primeiro balbucio da inteligência bôta se dirigia a ela, como o primeiro vagido da criancinha no berço chama pela mãe. [...]

Associando-se a lembrança original do idiota, disse-lhe a menina, ajudando a palavra com mímica expressiva e apontando para a carta.

Eu sou o Til! [...]

Daí em diante aquele sinal, que para o idiota era o símbolo da graça, da gentileza e do prazer, tornou-se a imagem de Berta, [...].

Forcejou o infeliz para articular o monossílabo; mas só a custo, e ajudado por Berta, o conseguiu. [...]

Pela primeira vez reparou o rapaz na forma da letra, que se lhe gravou na memória. [...]

⁸⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.208.

Ao cabo de um mês, conhecia Brás todo o abecedário. [...] A fascinação que exercia sobre o idiota era uma sorte de encanto e magia.⁸⁷

Vale ressaltar que Braz aprendeu o alfabeto somente após apropriar-se de til (serpente), o que nos chama atenção pelo fato de, biblicamente, o conhecimento estar ligado a uma árvore guardada pela serpente, a qual, por meio da sedução, levou o homem primordial a uma experiência de liberdade através do mal. Paradoxalmente, é por meio de uma representação do mal que se torna possível a Braz partilhar da luz. Devemos lembrar que o sinal gráfico, signo plural, é repetido como um estribilho durante a narrativa, sempre como uma nota de mau agouro:

Súbito no mato soou um grito brávio, e logo após a voz estranha, ao mesmo tempo saturada de dor e impregnada de sarcasmo, lançou em uma gama estridente este clamor incompreensível:
- Til!... Til!... Til!... Oh! Til!...⁸⁸

Em uma leitura mais apurada, constatamos que Braz, ao apropriar-se do ~, dada a dimensão simbólica do sinal gráfico, revela, ao seu modo, compreensão da complexidade de uma organização social e política que promove acentuada e cruel exclusão. Não é por acaso a reação de fúria, empreendida pela personagem, ao tentar aprender o “a”, associado, por sua vez, a Afonso, filho de Luiz Galvão e componente da elite paulista:

- Hanh?... tartamudeou ele ofegante.
- Afonso!
Arreganhara-se a estólida cara do idiota na terrível catadura de um sabujo de furor. Arrebatando o abecedário da mão de Berta, despedaçou-o para arrancar o a, que trincou nos dentes com sanha.⁸⁹

Falta, em *Til* (1872), um modelo de autoridade moral, um modelo de conduta. As figuras de pai (Luiz Galvão) e professor (Domingão) não são exemplares. Talvez haja nisso uma crítica implícita ao Imperador, claramente colocada nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868) do autor. Em *Til* (1872), a figura que é modelo, Berta, é inexpressiva socialmente (enjeitada, mulher e pobre).

⁸⁷ *Idem; ibidem*, p.132-133.

⁸⁸ *Idem; ibidem*, p.65.

⁸⁹ *Idem; ibidem*, p.134.

Enquanto enjeitada, a protagonista é a evidência de um aspecto peculiar ao patriarcado brasileiro: famílias constituídas por filhos legítimos e ilegítimos, situação que, ao final da narrativa, como sabemos, Berta renega.

Em citação feita às observações realizadas pelo conde de Suzanet, em 1825, Mary Del Priore expõe que, na perspectiva do conde, o casamento, sendo por interesse, era um “laço incômodo e um encargo inútil”, de modo que a imoralidade se beneficiava da escravidão, já que os maridos se apressavam em buscar escravas negras, mulatas ou concubinas brancas. Isso se devia também ao tipo de criação destinado à mulher branca, que se casava cedo e logo perdia, a seu ver, os atrativos de beleza devido a uma série de partos, pretexto para o adultério.⁹⁰

Enquanto mulher, Berta cumpre o papel destinado ao gênero feminino no paternalismo, sendo simbolicamente uma espécie de mãe protetora dos tipos marginalizados e responsável pela educação, o que visivelmente se percebe no caso de Braz.

Enquanto pobre, Berta é uma representante das relações de dependência estabelecidas pela lógica do favor.

- **Na caracterização sonora.** O plano sonoro da narrativa se faz por meio de movimentos serpentinais, como a “ondulação”. Segue exemplo de *Til* (1872):

Dir-se-ia a disparada de uma anta, se não fosse uma certa ondulação do rumor que indicava não levar a corrida alvo certo, mas desviar-se para um e outro lado, fazendo voltas, como se a dirigisse uma vontade, perplexa no rumo, embora impetuosa na investida.⁹¹

- **No samba.** A serpente também revela seu domínio no samba, por meio de movimentos de “torção” e de atributos dionisíacos (reforçados pela presença da “cachaça” e de expressões como “frenesi”, “delírio”, “ímpetos de possesso”, “redobre das contrações”), colocados como contraste negativo para um projeto de nação que visava atingir o progresso e a civilização sob o modelo europeu.

De acordo com Azevedo, o termo “samba”, enquanto dança popular dos negros, teria sido publicado, pela primeira vez, em 1838, na revista *Carapuceiro*, em texto de Frei Miguel do Sacramento. Baseando-se em vários pesquisadores, o estudioso explica

⁹⁰ PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

⁹¹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 77.

que a hipótese mais aceita é que a palavra “samba” tenha vindo do quimbundo “semba”, significando “umbigada”, isto é, uma espécie de dança de roda em que “o dançarino, em dado momento, bate contra o peito ou o umbigo do outro”.⁹² É exatamente este o entendimento que Alencar apresenta sobre essa manifestação musical, a qual aproxima do “mal de São Guido”, isto é, um distúrbio do sistema nervoso central. Segundo um interessante artigo médico, este tem duração limitada e é caracterizado

por movimentos involuntários aleatórios, não repetitivos, que surge em decorrência de uma reação inflamatória secundária, as infecções por estreptococos beta-hemolíticos do grupo A.

Embora de aparecimento raro na atualidade, ocorre em portadores de febre reumática, principalmente em meninas de climas temperados, desaparecendo sem deixar sequelas neurológicas após três a oito semanas do seu curso.

A origem do termo popular “dança” ou Doença de São Guido, também chamada por alguns como Doença de São Vito, remonta à Idade Média. Fungos, hoje sabidamente alucinógenos, cresciam junto aos campos de centeio, do qual os pães eram feitos. Frequentemente, tais alimentos provocavam reações incompreensíveis para o conhecimento da época. Multidões se punham a dançar histericamente e a autoflagelar-se em frenesi, após comerem pães contendo os referidos fungos. Muitas vezes ocorriam manifestações típicas de ergotismo com movimentos involuntários associados a sintomas digestivos.

O mais célebre desses episódios ocorreu em Aix-la-Chapelle, França, no ano de 1374, recebendo a denominação de Dança de São Guido ou São Vito, nome que tomou de empréstimo a Coreia Reumática pela semelhança do quadro clínico; sabemos hoje como sendo afecções distintas⁹³.

Ligado ao escravo, o samba é retratado como algo marginalizado, irracional, como um ritmo alucinante e infernal, reforçado também pela ideia do fogo:

Em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e cinzas, dançam os pretos o samba com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se quisesse desgrudar-se.

Tudo salta, até os crioulinhos que esperneiam no cangote das mães, ou se enrolam nas saias das raparigas. Os mais taludos viram cambalhotas e pincham à guisa de sapos em roda do terreiro. Um desses corta jaca no espinhaço do pai, negro fornido, que não sabendo mais como desconjuntar-se, atirou consigo ao chão e começou de rabanar como um peixe em seco.

⁹² AZEVEDO, Ricardo José Duff. *Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e da folia*. Tese de doutorado, FFLCH, USP, Orientação Prof. Dr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: 2004, p. 55.

⁹³ MALACHIAS, Marcus Vinicius Bolívar. *Jornal SBC*, Mai/Jun, 2000, p.20. (Disponível em: <http://www.cardiol.br/publicacao/jornalsbc/39/012.pdf>. Consultado em 05/12/16; às 20h25)..

No furor causado pelo remexido infernal, alguns negros arremetiam contra a fogueira e sapateiam em cima do borralho ardente, a escorrer do braseiro. Entre estes o primeiro e o mais endiabrado, foi Monjolo; tomando por sua parceira de batuque a própria fogueira, atirou-lhe tais embigadas, que a pilha de lenha derreou e foi esboroando-se. Entretanto o negrinho, a requebrar-se, abria o queixo e atroava os ares com esta cantiga: [...].

Uma grossa anca resvalara da fogueira com as embigadas e viera cair junto aos pés cambaios do negro, que saltando-lhe em cima com ímpetos de possesso, começou de moer as brasas com os calcanhares, berrando:[...].

De vez em quando o garrafão de cachaça corria a roda. Cada um depois de mil trejeitos e negaças dava-lhe o seu chupão, e fazendo estalar a língua repinicava o saracoteio.⁹⁴

Segundo Northrop Frye,

O mundo do fogo é um mundo de demônios malignos como os fogos – fátuos, ou espíritos irrompidos do inferno, e surge neste mundo sob a forma do *auto-de-fé*, como se mencionou, ou das cidades em chamas como Sodoma. Contrasta com o fogo do purgatório ou purificador, como o forno ardente em Daniel.⁹⁵

A alusão às cinzas produzidas pela fogueira, em torno da qual decorre a dança, faz do samba uma manifestação cultural que o fogo não conseguiu purificar. E isso tem um valor social.

Ao lado de um discurso liberal que trazia a escravidão como um fato abominável, (co) ocorria um discurso pautado em questões raciais, sobretudo a partir da década de 1870, segundo o qual o embranquecimento populacional seria a condição para o progresso social.

Assim, a representação do samba através de movimentos serpentinais (torções) figura, nos dois romances de Alencar, o mundo da desordem, o qual, no entanto, pode ser revertido pela presença do senhor, de acordo com o que se nota em *O Tronco do Ipê* (1871):

Na noite do Natal os pretos da roça tinham licença para fazer também seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por esta ocasião honrar os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque.[...]

O geral dos escravos trajava suas roupas de festa; havia porém uma porção deles adornados com trajes de fantasia, uns à moda oriental e outros conforme os antigos usos europeus; mas tudo isso de uma maneira extravagante, misturando roupas de classes e até de

⁹⁴ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 251-252.

⁹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.151.

povos diferentes. Assim não era raro ver-se um cavaleiro português de turbante, e um mouro com chapéu de três bicos.

Depois da algazarra formidável com que foi saudada a chegada do senhor, começou o samba, mas sem o entusiasmo e frenesi que distingue essa dança africana, e lhe dá uma semelhança do mal de São Guido; tal é a velocidade do remexido, e redobre das contrações e trejeitos, que executam os pretos ao som do jongo.

A presença dos brancos impunha certo recato, do qual se pretendiam desforrar apenas se retirasse o senhor, e se desarrolhasse o garrafão escondido debaixo do balcão de ramos.⁹⁶

Temos aí uma corroboração da orientação conservadora do deputado cearense, segundo a qual é a presença paternal que organiza todo o sistema social monárquico, definindo os papéis dos grupos subordinados, delimitando suas ações. Daí sua ferrenha crítica, conforme se verifica nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), à decadência moral a qual estava submergida a elite representativa do sistema paternalista. Disso derivaria a crise do país.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), o batuque dos escravos tem uma certa opulência, verificável nos trajes usados pelos negros e igualmente notável no capítulo “Congo” de *Til* (1872):

Adiante vinham o rei e a rainha do Congo, montando soberbos cavalos ricamente ajaezados e trajando custosas roupas de veludos e sedas. Seguiam-se os cavaleiros e damas da corte, que não ficavam somenos aos soberanos do imaginário reino africano.

Fazia de rainha Florência, que nesse dia triunfava sobre a rival, a mucama Rosa. O rei era o pajem de um ricoço da vizinhança; e todos os outros personagens, cativos das fazendas próximas.

O luxo que ostentavam fora pago, parte com as suas economias, e parte com dádivas dos senhores, cuja vaidade se personificava nos próprios escravos. Cada um desses ricos fazendeiros se desvanecia da admiração que sentia o povo pelas roupas vistosas que traziam galhardamente seus pajens, e pelos soberbos cavalos fogosos que eles meneavam com certo donaire.⁹⁷

Esse “luxo”, resultante da “benevolência” do senhor e de uma suposta convivência harmônica entre o proprietário e o cativo, está em consonância com as ideias de José de Alencar elaboradas nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), segundo as quais o escravo no Brasil teria melhores condições de vida do que as classes pobres e operárias da Europa, constituindo-se, assim, em argumentos para a manutenção da

⁹⁶ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 236-237.

⁹⁷ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 287.

escravidão, visto que, para o autor, “a condição do nosso escravo, comparada com a do operário europeu, é esmagadora para a civilização do Velho Mundo”.⁹⁸

Por outro lado, em *Til* (1872), percebe-se, no capítulo “Samba”, uma perspectiva dúbia em relação a isso, já que os trajes, os quais expõem partes do corpo feminino, no caso, da escrava Florência, reportam-se à pobreza e não propriamente a um lugar de desejo:

Essa preta é a Florência: uma estátua de Juno, toscamente lavrada em mármore negro, e coberta com um cabeção de renda que lhe mostra o colo, e uma saia de riscado caída até o meio da perna musculosa.⁹⁹

O fato de a escrava estar com o colo e as pernas à mostra aponta não só para a imagem da mulher negra que, enquanto mercadoria, não está submetida ao controle do corpo e aos ditames do pudor e da vergonha, tal como a mulher branca, mas também para a escassez de roupa. Além disso, a perna musculosa denuncia o contato da personagem com o “mundo vil” do trabalho. Assim, antes de expressar sensualidade ou erotismo, uma vez que toda a descrição da cena de dança, que culmina em briga, é feita sob um olhar de reprovação, a nudez é uma evidência da falta. Trata-se, pois, de um nu alusivo ao contexto socioeconômico.

Como se vê, Alencar percorre o imaginário, criando uma representação simbólica, através da serpente, que é (re)significada em suas narrativas. No caso do samba, refere-se a elementos que remetem ao atraso social brasileiro e que, a seu ver, nos apequena, enquanto nação, diante de um cenário internacional.

Segundo Aguiar, em citação a Frye, “as imagens, antes de espelharem o mundo presente, são carregadas de tradições próprias; [...] vêm sobretudo de imagens anteriores que se desdobram, se aninham e buscam novos sentidos”.¹⁰⁰ Para usar a máxima de Ricoeur, formulada dentro de sua perspectiva hermenêutica, a serpente é um símbolo que “dá que pensar”, já que, enquanto um enigma indesvendável, apresenta parte do significado compartilhado pela tradição, outra parte atualizada pelo sujeito, conforme seu olhar cultural e, ainda, uma outra parte para sempre inatingível.

Na obra de Alencar, a metáfora da serpente, elemento que confere unidade à sua produção, aparece imbricada em seu projeto nacional, como evidência das contradições

⁹⁸ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p.322.

⁹⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 253.

¹⁰⁰ AGUIAR, Flávio. “A ressonância da Bíblia na Literatura”. In: FRYE, Northrop. *O código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 280.

sociais, políticas e culturais que estão em sua base. Assim, podemos concordar com Antonio Candido quando assinala que a arte literária do autor de *O Guarani* é

mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica.¹⁰¹

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. “Os três Alencares”. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.548.

CAPÍTULO 2: O domínio da serpente

Se, conforme acreditamos, existe uma forma serpentina na obra de Alencar, isto é, um elemento invariável atualizado em uma pluralidade de textos e narrativas, cujo conteúdo corresponderia a uma grandeza variável, é necessário demonstrá-la por meio de aspectos formais, os quais entenderemos como o domínio da serpente. A adoção dessa linha de estudo nos impele a relembrar o legado deixado pelos formalistas russos e estruturalistas quando propuseram um método de decomposição narrativa em busca da forma estruturante do texto. Respeitadas, porém, as limitações do método e todas as críticas a ele já elaboradas, é importante que se ressalte que não nos alienaremos a questões de ordem histórica, sociológica, filosófica, etc., procurando evidenciar, conforme já notado por João Luiz Lafetá, em “Batatas e desejos”, a capacidade de Alencar em “relacionar estruturas literárias e sociais”¹⁰².

Considerando *Senhora* (1875) como base para o desenvolvimento de suas ideias, Lafetá, em clara resposta às reflexões feitas por Roberto Schwarz no texto “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, salienta a importância de se levar em conta o romanesco e o estilo metafórico do romance, elementos significativos para a interpretação das narrativas alencarianas, mas ausentes na análise realizada pelo crítico de Machado de Assis. Isso porque, para Lafetá, se *Senhora* (1875)

é mimese da sociedade fluminense, é também a projeção forte de uma subjetividade poética que não reduz ao esforço imitativo, ou melhor, que não desloca os seus padrões míticos subjacentes (para adequá-los às regras da verossimilhança) ao menos do mesmo modo que a tendência realista¹⁰³.

Primado contínuo da imaginação, o romanesco caracteriza-se por uma série de aventuras, impulsionadas por uma “procura”. Trata-se de uma forma progressiva e contínua, visto que histórias paralelas se interpõem ao conflito inicial com o objetivo de retardar o fim. Para Frye,

Em seu ponto mais ingênuo é uma forma sem fim, na qual um protagonista que nunca se desenvolve ou envelhece passa de uma aventura a outra, até que o próprio autor desanima. [...] . Livro algum, contudo, pode rivalizar com a continuidade do jornal, e tão logo a estória romanesca atinge uma forma literária, tende a limitar-se a uma

¹⁰²LAFETÁ, João Luiz. “Batatas e desejos”. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004, p. 107.

¹⁰³ *Idem: ibidem*, p. 111.

série de aventuras menores que conduzem a uma aventura maior ou climatérica, comumente anunciada desde o começo, cuja completção encerra a estória. Podemos denominar essa aventura principal, o elemento que dá forma à estória romanesca, de procura.¹⁰⁴

Evidentemente, o romanesco prevalece em *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872) e, com base no exposto sobre seu modo de gestação, é possível compreender o desenlace narrativo apressado e pouco desenvolvido nos dois romances. As aventuras constituem o foco de atenção, embora devamos ressaltar que, em *O Tronco do Ipê* (1871), estas perdem força na segunda parte da narrativa em prol, digamos, de uma aproximação com o universo real. Por outro lado, em *Til* (1872), o romanesco perdura até próximo o desfecho, mas a questão da “procura” não é tão óbvia quanto na obra de 1871, na qual Mário busca conhecer a verdadeira história da morte de seu pai e parte de seu passado. Berta também desconhece seu passado e suas origens, porém isto não se constitui na razão de sua busca. A revelação a respeito de seu nascimento ocorre como que por acaso. Na verdade, sua motivação parece ser a de encontrar o mal para expurgá-lo.

De acordo com Frye, o romanesco é uma “busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e espaço”¹⁰⁵ e

Em todas as idades a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de estória romanesca, na qual virtuosos heróis e belas heroínas representam os ideais, e o vilões as ameaças à supremacia daqueles.¹⁰⁶

Em capítulo anterior, destacamos o intenso poder figurativo das narrativas de Alencar e, por conseguinte, sua grande potencialidade de significação. Embora sejam também recursos de embelezamento de textos, as metáforas e suas variantes (comparações, personificações, etc.) não são simples acessórios. Entendemo-las como um princípio organizador da obra do autor, como uma estrutura comparativa que, enquanto tal, remete a um processo de construção marcado por uma postura enunciativa baseada na analogia. Assim, concordamos com o pensamento de Wolosky segundo o qual “images of comparison such as simile and metaphor are the smaller structural

¹⁰⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 185.

¹⁰⁵ *Idem; ibidem*, p. 185.

¹⁰⁶ *Idem; ibidem*, p. 185.

components from which larger ones are constructed.”¹⁰⁷ A construção metafórica, na obra do escritor cearense, está calcada em um método de organização, cujo efeito é a ambiguidade, sintetizada na contradição simbólica da serpente, e verificável, por exemplo, na caracterização dúbia de um personagem, de um espaço, da política brasileira, etc.. A analogia se faz a partir de uma base de referências ao real, envolvendo o contexto histórico e, sobretudo, a necessidade em se criar um discurso de fundação para o Brasil, o qual, em muito, no caso de Alencar, passa pela intertextualidade com a Bíblia e, principalmente, em se tratando da serpente, com a narrativa da queda edênica.

Em uma perspectiva discursiva, a metáfora da serpente compõe uma unidade estrutural que aponta para o próprio caráter ficcional do texto alencariano, sugerindo, subliminarmente, uma inexorável queda da nação brasileira, de acordo com o que veremos nas *Cartas de Erasmo*, apesar da sua superfície de sedução, a natureza.

Se as figuras de analogia estão entre as unidades mais básicas da construção da narrativa alencariana, é certo que ocorrem no interior de estruturas maiores, como a descrição, conformação textual que também nos ajudará a corroborar a tese da forma serpentina, uma vez que é fundamental nos textos de José de Alencar, por ser o lugar em que se vê bem delineado seu projeto estético-literário.

Situando-se no campo teórico da semiótica, Philippe Hamon concebe a descrição como “uma rede semântica e uma rede retórica com uma forte organização”¹⁰⁸. Trata-se de “um fragmento de texto constituído por um certo número de subtemas”¹⁰⁹. Diferentemente da narrativa, tipo textual, cuja organização discursiva transforma o sentido por meio de uma progressão lógica, começo, meio e fim, a descrição será, por oposição,

o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas, igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica” semântica, para retomar a expressão de Valéry, entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou engano) para o desenrolar da ação.¹¹⁰

¹⁰⁷ WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, Inc., 2008, p.41.

¹⁰⁸ HAMON, Philippe. “O que é uma descrição?”. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van, HAMON, Philippe & SALLENAVE, Danièle. *Categorias Narrativas*. Lisboa: Vega Universidade. Trad. Cabral Martins. s/d, p.74.

¹⁰⁹ *Idem; ibidem*, p. 58.

¹¹⁰ *Idem; ibidem*, p.73-74.

Tradicionalmente rechaçada por retóricos no decorrer dos séculos, a descrição, sempre vista com reservas, como uma passagem decorativa e ornamental ou como uma ameaça à coerência, pelo risco de introduzir uma inflação de vocábulos estranhos, levando o leitor a saltá-la, por senti-la desnecessária, só começou a gozar de um estatuto literário mais “normal” ao final do século XVIII e início do XIX, após a importância que esta tomou dentro dos estudos naturalistas. Ainda assim, a resistência à descrição permaneceu, evidenciando-se, inclusive, no artigo de Lukács, 1936, “Narrar ou Descrever”, em que se reforça a alegação da retórica clássica, segundo a qual a descrição jamais poderia ser o princípio fundamental de uma composição, devendo manter-se como um “meio subalterno”.

No entanto, em seu mais importante escrito sobre o assunto, *Du Descriptif* (1981), Hamon expõe, ao colocar em relevo a natureza intertextual da descrição, visto, etimologicamente, significar “escrever segundo um modelo”, que tal forma de composição é

le lieu d’inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d’une part, s’embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d’une société, le lieu où sont d’autre part, disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure. La description, nous reviendrons souvent sur ce point, est la mémoire du texte, est toujours, plus ou moins, « mémorandum », ou « memento ».¹¹¹

Foi justamente essa memória textual que nos permitiu elaborar a tese da forma serpentina na obra de Alencar, uma vez que a redundância, própria do enunciado literário, possibilitou-nos a identificação de uma “sobrecarga semântica”, isto é, da repetição de certos índices referentes à serpente.

Assim, é mister a observação e listagem do campo lexical de um texto, já que, para Hamon, a descrição é “le lieu d’une conscience paradigmatique dans l’énoncé”¹¹². É o lugar da amplificação infinita, do excesso. Isso porque, ao contrário da narração, com começo, meio e fim delimitados, a descrição, por depender da criatividade lexical do autor, é perpetuamente aberta, oscilando entre a enumeração - uma vez que é o espaço da consciência lexicográfica do enunciado literário, assumindo facilmente “la forme du catalogue ou de l’inventaire, c’est-à-dire de formes paratactiques, [ce qui]

¹¹¹ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993, p.42.

¹¹² *Idem; ibidem*, p. 5.

montre bien sa relative indépendance par rapport à toute « syntaxe »¹¹³ – e o resumo, pois, através da memória lexicográfica, estabelece-se, na narrativa, um novo horizonte de expectativas e um novo pacto de leitura.

Diante disso, a atestação da forma serpentina se faz, inicialmente, a partir de uma análise do eixo paradigmático, da seleção lexical, portanto. Para facilitar a exposição, apresentamos abaixo um quadro em que se verifica um universo de palavras recorrentes nas obras de José de Alencar e que remetem ao ofídio, confirmando, pois, a natureza metalinguística da descrição, mencionada por Hamon, já que a lista de vocábulos aponta para a imagem da serpente e esta, por sua vez, ganha forma a partir desses índices. Consideramos os romances *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872) e fizemos um levantamento de palavras classificadas como substantivos, adjetivos e verbos.

	<i>O Tronco do Ipê</i>			<i>Til</i>		
Léxico serpentina	Substantivo	Adjetivo	Verbo	Substantivo	Adjetivo	Verbo
Alucinação	3	1	1	6	2	1
Arco*	3	-	1	8	-	-
Boicininga	-	-	-	6	-	-
Bote	1	-	-	5	-	-
Cascavel	1	-	-	13	-	-
Cobra	1	-	-	4	-	-
Colear	-	-	1	-	-	2
Concêntrico	1	-	-	-	-	-
Constringir	-	-	1	2	-	2
Contração	-	-	1	3	-	-
Contorção	-	-	-	5	-	-
Convolver	-	-	-	-	-	3
Convulsão	1	-	-	13	-	-
Desconjuntar	-	-	1	-	1	1
Elar	-	-	-	-	-	1
Encantar	8	8	1	14	10	1
Enovelado	-	2	-	-	-	-
Enristar	-	-	-	-	-	1
Enrolar	-	1	2	-	1	2
Enroscar	-	-	3	-	-	3
Entorpecer	-	-	-	-	-	1
Entrelaçar	-	-	2	-	3	5
Espira(l)	-	-	-	3	-	-

¹¹³ *Idem; ibidem*, p.42.

Estorcer	-	-	1	-	-	9
Estortegar	-	-	-	-	-	1
Fascinação	2	-	1	11	5	-
Fingir	-	-	3	-	-	7
Hidra	1	-	-	-	-	-
Ilusão	7	1	2	8	-	2
Jararaca	-	-	-	1	-	-
Jiboia	-	-	-	2	-	-
Letargo	1	-	-	2	-	-
Mãe d'água	9	-	-	-	-	-
Magnetismo	1	-	-	-	-	-
Ondulação	5	-	-	5	-	-
Pítton	1	-	-	-	-	-
Rastejar	-	-	-	-	-	1
Réptil	1	-	-	10	-	-
Rojo	-	-	-	2	-	5
Sedução	3	-	-	3	4	1
Sereia	1	-	-	-	-	-
Serpe	1	-	-	-	-	-
Serpear	-	-	-	-	-	1
Serpejar	-	-	3	-	-	5
Serpente	1	-	-	10	-	-
Sibilo	-	-	-	1	-	-
Silvar	-	-	-	1	-	3
Sinuoso	-	-	-	-	1	-
Tortuoso	-	3	-	-	2	-
Urutu	-	-	-	5	-	-
Venenoso	1	-	1	2	-	-
Vertigem	8	-	-	5	-	-
Vípera	-	-	-	2	-	-
Ziguezague	-	-	-	1	-	-
TOTAL	62	16	25	153	29	58

*Em *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), a palavra aparece com o sentido arquitetônico de “curva que descreve uma abóboda” ou com o sentido de “dobrar-se em curva”. Ex.: “O bando dos romeiros, passando por baixo dos arcos de coqueiros e luminárias” (*O Tronco do Ipê*, José Olympio, 1957, p.205). “[Mário] arcou de novo contra a correnteza”. (*O Tronco do Ipê*, José Olympio, 1957, p.134).

Os números inseridos na tabela nos são úteis para perceber que *Til* (1872), talvez por trazer, no próprio título, a forma serpentina (~), é o mais representativo entre os dois romances, ainda que, em *O Tronco do Ipê* (1871), a quantidade já seja expressiva.

Sabendo-se que, etimologicamente, a palavra “serpente” vem do latim *serpens*, -*entis*; de *serpĕre* (arrastar-se), temos, em primeiro lugar, toda a mobilização de um campo semântico pautado pela sinuosidade do movimento do animal, que aponta para o perigo, ameaça, obstáculo, traição. Desse modo, alimenta o romanesco na obra alencariana, uma vez que este é caracterizado essencialmente pela aventura e, nesse

sentido, há uma expansão da esfera de atuação do antagonista, o que dá abertura, por sua vez, às demonstrações de coragem e virtude do herói.

Em segundo lugar e ainda atentando ao deslocamento do ofídio, temos a mobilização de um léxico verbal voltado à ideia do “arrastar-se”, cuja ação implica, necessariamente, a lentidão, em contraste com a dinamicidade própria da narrativa de aventuras. Esse ritmo mais lento relaciona-se à composição descritiva e permite ao leitor um “respiro” maior para a identificação e interpretação dos “índices serpentinais” e para a formação de novas expectativas com relação ao enredo, essencialmente associado a um efeito de suspense.

Já o grupo lexical que reforça o conteúdo simbólico atribuído à serpente, como “fascinação”, “encanto”, “sedução”, “ilusão”, etc., articula-se à temática do “desejo”, fortemente presente nas obras de Alencar, pulsante na expressão corporal dos personagens e na caracterização da natureza, como veremos em capítulo posterior. Vale salientar que o “desejo” ao lado do ingrediente épico são, segundo Frye¹¹⁴, as principais forças motrizes do romanesco, indiscutivelmente predominante na obra de Alencar.

O domínio da serpente também se revela no eixo sintagmático, isto é, no âmbito da sintaxe frasal e melodiosa, através da predicação verbal - a intransitividade de verbos, como “serpejar” - e aliteraões das sibilantes [s] [z] [ʃ] [ʒ], as quais, no campo sonoro, acentuam o ruído sinistro e amedrontador emitido pelo ofídio, de maneira a aumentar a carga dramática da narrativa, o suspense, e a criar a expectativa de constante perigo vivido pelos personagens:

Estendia-se este com pequenas ondulações até a margem do rio, que ficava a umas cem braças da casa. Entre as pitas e crautás, que formavam touças aqui e ali, em torno de algum arvoredo, serpejavam trilhos, cruzando-se em várias direções.¹¹⁵

Mais longe, derramados pelo vale, viam-se o monjolo, a bolandeira, o moinho, a serraria, tocados pela água de um ribeiro que serpejava rumorejando entre as margens pedregosas.¹¹⁶

O beco descia em ladeira, e formava no centro uma espécie de vala por onde corriam as águas da chuva; junto das cercas serpejavam dois trilhos que serviam de caminho, e iam dar à entrada das casas, para as quais subia-se por alguns degraus feitos de tijolo.

¹¹⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

¹¹⁵ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.89.

¹¹⁶ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.36.

Um monturo, que servia de despejo às casinhas da vizinhança, ardia lentamente fazendo grande fumaceira.¹¹⁷

Logo abaixo da eminência, o caminho dividia-se; uma trilha estendia-se pelos tabuleiros, a outra serpejava pelo doce aclave que já ali formavam as abas da próxima serra.¹¹⁸

Se a sintaxe é combinação hierárquica de termos, o verbo intransitivo “serpejar” aponta para a sua falta de complementaridade, de maneira a fazer o foco da atenção, durante a linearidade da leitura, recair na própria imagem da serpente e, conseqüentemente, em seu duplo, como forma sedutora e perigosa.

Para além do verbo “serpejar”, outros alusivos ao movimento do ofídio, igualmente intransitivos e que aparecem nos textos do autor, são “colear”, “rastejar” e “estortegar”. A ação de deslocamento do ofídio também ocorre por meio de verbos pronominais, como “estorcer-se”, “convolver-se”, “enrocar-se”, fato curioso na medida em que observamos, no âmbito sintático, o uso da voz medial reflexiva, o que leva um mesmo referente (serpente ou algo que lhe imita o movimento) a se comportar, simultaneamente como agente e paciente da ação verbal, algo próprio da ambigüidade simbólica carregada pelo animal, que reúne os opostos, transitando pelos extremos.

O quadro relativo à seleção vocabular possibilita-nos perceber a predominância de substantivos, seguidos de verbos. Essa constatação, ao contrário do que se poderia imaginar inicialmente, uma vez que a expectativa seria, no campo descritivo, a sobrepujança de adjetivos e advérbios (adjuntos adnominais, predicativos e adjuntos adverbiais, em níveis sintáticos), os quais, no entanto, verificamos em sequências como “sinuoso desfiladeiro”, “veredas tortuosas”; “descia em ziguezague”:

Pouco além da interseção de outra picada, coleava o caminho algum tempo entre marachões cobertos de arvoredos, e por fim metendo-se pela garganta de um rochedo escabroso, descia em ziguezagues para remontar a oposta rampa de profunda grotta. [...]

Ali oculto, um sicário conseguiria a salvo dar conta de uma comitiva, sem que os companheiros se pudessem mutuamente defender, nem mesmo aperceber-se da sorte que os aguardava, tal era a estreiteza do sinuoso desfiladeiro.¹¹⁹

¹¹⁷ ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.61.

¹¹⁸ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.33.

¹¹⁹ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 33. (grifo nosso)

Isso nos leva a inferir que a “serpente” não é um mero qualificativo dentro da narrativa alencariana ou de seu projeto literário, visto que, sintaticamente, a forma serpentina se constrói menos pelos termos acessórios do que pelos termos principais.

Embora a serpente apareça muito mais ligada à esfera nominal, ao universo de referência às coisas do mundo, sobretudo àquelas de difícil compreensão, como o “mal”, o “mistério”, o “oculto”, é fato que ela também tem, ainda que em menor grau, um valor efetivo sob a forma de ação, sobretudo intransitiva ou reflexiva. Saliente-se que, tanto em *O Tronco do Ipê* (1871) quanto em *Til* (1872), o mal não é extinto, apesar de os personagens “virtuosos” finalizarem suas trajetórias ajustados àquilo que lhe parece o bem.

Os excertos abaixo são ilustrativos de situações reflexivas, estruturadas a partir de uma alusão à serpente, de maneira a apresentar referentes nominais simultaneamente agentes e pacientes, como “o dedo índice”, que remete, metonimicamente, ao Barão, acusando-lhe a culpa, em *O Tronco do Ipê* (1871), ou como “Nhá Tudinha”, em *Til* (1872), cuja ação serpentina lhe traz uma atuação que se opera no campo do grotesco:

O dedo índice, quebrado violentamente, enroscava-se como um parafuso, projetado em sentido inverso, de modo que estendido o braço, a ponta desse dedo em vez de apontar além, apontaria para seu próprio dono.

Este aleijão, que mais tarde Freitas atribuiu a uma queda desastrada, fora a causa da hilaridade da moça¹²⁰.

Começou então a traquinas a fazer voar o biscoito, no meio das cachinadas de nhá Tudinha, que de tanto se estorcer, afinal arrebitou o cós da saia.¹²¹

A análise do componente descritivo também nos ajuda a observar a coexistência entre o grotesco e o sublime, elementos caros à estética romântica, largamente explorados por Alencar.

O fato de a estética do disforme, do horrível, do ridículo coexistir com o elevado afina-se bem à metáfora fundamental escolhida por Alencar para estruturar sua narração, a saber, a serpente, figura que passeia por níveis contraditórios. É o que se pode perceber em *Til* (1872), por exemplo, em que toda a caracterização sublime da natureza, bela e *serpentinamente* perigosa, culmina com o vilão, Barroso/Ribeiro,

¹²⁰ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.101.

¹²¹ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.119.

rolando pelo chão, por ter sido arremessado de seu cavalo, após este ter se assustado com um urutu, em trecho já reproduzido em capítulo anterior.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), delineia-se uma cena semelhante a essa. Depois de o narrador descrever o espetáculo sublime da natureza, superior ao espírito humano, e personificado na imagem da mãe d'água, que seduz e conduz ao perigo, Pai Benedito, ao constatar a tragédia ocorrida à Alice, o afogamento desta, sai rolando pela paisagem serpentina que compõe o Boqueirão:

O preto, depois que tombara ferido pela dor, rolando como um madeiro sobre as fragas do rochedo, ficara algum tempo alheio ao que se passava.¹²²

A metáfora fundamental da serpente também se atualiza na opção de Alencar pelo melodramático, concebido por Peter Brooks como um modo de imaginação marcado pelo excesso, pela tentativa em se dizer tudo. Aquilo que não é verbalmente formulado ganha força na gestualidade. Essa forma de composição, que opera no âmbito da moralidade, teria chegado a Alencar por meio de Balzac. Segundo o estudioso norte-americano,

Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find to articulate, to demonstrate, to “prove” the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men.¹²³

Sendo assim, implica um movimento constante entre os extremos, contrastes entre opostos, como o bem e o mal, passagem súbita de um estado a outro, como da pobreza à riqueza, e um jogo de emoções díspares e contínuas. Trata-se de um modo de imaginação que caminha no sentido da purgação do mal e da exaltação da virtude, tendo como grande matriz temática a reparação de uma injustiça. Tal como o romanesco e o descritivo, apresenta uma estrutura flexível, inconclusiva, na qual sempre é possível se acrescentar um novo desdobramento.¹²⁴

Como sabemos, a serpente, figura que transita de um extremo a outro, sendo o divino e o diabólico, conforma-se à escolha do autor pelo modo melodramático.

¹²² ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.131.

¹²³ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995, p.20.

¹²⁴ HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p.152.

Embora, fisicamente, o ofídio possa se afinar mais à estrutura linear, sintagmática, o fato é que seu deslocamento ondulatório, a constrição de seu corpo e sua prévia imobilidade antes do bote se ajustam mais ao eixo paradigmático, em que localizamos a descrição, as figuras de linguagem e o melodrama.

Essa “flexibilidade” do modo melodramático, aliada às soluções milagrosas para o desenlace e aos acasos providenciais, conduziu alguns críticos, como Thomasseau, à conclusão de que “a intriga de um melodrama não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita”.¹²⁵ De maneira semelhante pensa Huppès, ao expor que

Cada episódio, cada estágio da sequência se destina a captar a atenção, a fascinar a sensibilidade. Não devido à aptidão para transmitir ensinamento moral, mas principalmente pela habilidade para encantar, para atrair. Tal é o fascínio exercido pela forma que os nexos entre as partes caem para segundo plano. O disparate pode passar despercebido. Importante é a surpresa que irrompe a qualquer momento por mérito da trama ou de elementos puramente plásticos. A ação desliga-se, até certo ponto, dos liames de necessidade interna e de verossimilhança externa em favor do impacto a produzir. O todo recua, em proveito da imagem, do segmento.¹²⁶

A intenção de “fascinar a sensibilidade” através da forma coaduna-se com o próprio fascínio gerado pela estrutura serpentina e a relevância dada a esta nos textos do autor cearense.

A expressão corporal é bastante intensa nos romances alencarianos e nas descrições que o autor realiza em suas *Cartas de Erasmo*. Durante a leitura de seus textos, deparamo-nos, a todo o momento, com situações nas quais os personagens fazem mímicas ou tornam-se um duplo, por meio da gestualidade, de frias esculturas de mármore ou cera. Um exemplo disso encontra-se no excerto abaixo em que Berta procura entender os gestos de Zana, personagem que, não obstante a sua loucura, é a chave do segredo do passado da protagonista:

Desde muito tempo tinha ela o pressentimento, de que o terrível drama representado pela estranha mímica da louca, se prendia à existência dela, Berta, por um fio misterioso. Agora tinha a certeza.

Cheia de ânsia, em face da negra esfinge que emudecia, lançou a menina em torno um olhar de desespero, e avistou João Fera a alguns passos.¹²⁷

¹²⁵ THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.139.

¹²⁶ HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p. 143-144.

¹²⁷ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.296.

Como se vê, cria-se uma narrativa através da linguagem do corpo. Os índices gestuais dão pistas do encaminhamento do conflito e aumentam o suspense. A ideia de segredo ou mistério a se desvendar concretiza-se na imagem da “negra esfinge”, Zana, antiga escrava de Besita. Trata-se, sem dúvida, de um ingrediente melodramático que prolonga o fio de suspense que ata os sucessivos episódios da trama. Nesse caso, seria a enigmática esfinge, a qual, vale lembrar, aparece, em algumas representações, com cauda de serpente.

No melodramático tudo está oculto ou disfarçado. A esse respeito, é de suma importância o fato de a protagonista de *Til* (1872) se apresentar sob diversos nomes, estendendo-se aos papéis de “Berta”, “Inhá” e “Til”. Ademais, é, segundo veremos em capítulo posterior, uma moça e um rapazinho ao mesmo tempo, uma fada gentil e uma capetinha. Similarmente, o vilão duplica-se nas máscaras de Ribeiro ou Barroso, como estratégia para esconder a identidade. Em *O Tronco do Ipê* (1871), o disfarce pode ser facilmente observável no personagem de Joaquim de Freitas, o Barão da Espera. A vilania que este sustenta durante o romance inteiro não passa, ao final das contas, de um engano, um mal entendido.

Dessa maneira, a serpente se constitui em uma síntese perspicaz desse jogo narrativo, assinalado por uma retórica repleta de antíteses e paradoxos e por uma topografia serpentina, que é também lugar comum no melodrama, como a floresta, a caverna, o covil, etc., e que reitera o perigo iminente.

O repertório melodramático, composto pelo duplo, pelo ilusório, pelo engano, pelo disfarce, recria-se, nos textos de Alencar, na ideia do “esboço”, da “máscara”, do “camaleão”, do “espelhamento”, do “espectro”, do “reflexo”, no contraste entre “país real” e “país simulado” ou entre “sonho” e “realidade”, nas ações de “entrever” e “vislumbrar”, etc., como se demonstra abaixo:

camaleões mudam de cor a cada ambição¹²⁸.

Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que
fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de
cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte
superior se refletia diretamente nas águas.¹²⁹

¹²⁸ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. (coleção Afrânio Peixoto). Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.57.

¹²⁹ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.84-85.

Mas quando o brinco iluminava essa fisionomia, e o capricho quebrava-lhe a harmonia das linhas do suave perfil, era cobrir-se com a máscara do rapazinho estouvado, que ela teria sido sem dúvida, se a natureza não lhe trocasse o destino.¹³⁰

Tal era Miguel ante aquele esboço de mulher que sonhava e, já alguma vez, em realidade, mas como uma luz efêmera, quase instantânea, bruxuleando entre as cismas de seus passeios solitários pelos campos.¹³¹

Enfim, há sempre uma tensão entre o *ser* e o que *parece ser*, confundindo as categorias de bem e mal.

Na ordem do romanesco, a serpente focaliza o indivíduo às voltas com as questões morais. Já na intersecção da obra com o universo real, ela sugere uma ameaça a um *status quo*. A queda edênica abalou uma coletividade. E a iminência do transe, do perigo, é algo que assombra o universo criado nos textos alencarianos.

Através de uma estética serpentina, observável no eixo paradigmático - no qual se incluem o descritivo, o romanesco e o melodramático - e no sintagmático, Alencar construiu uma representação coerente para o seu fazer ficcional e para o seu olhar sobre o mundo real.

¹³⁰ ALENCAR, José de. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.26.

¹³¹ *Idem; ibidem*, p. 24.

CAPÍTULO 3: Uma leitura das cartas políticas de José de Alencar (1829-1877)

Embora ainda pouco estudadas, as *Cartas de Erasmo*, cuja compilação integral¹³² só se tornou realidade em 2009, em edição preparada pela Academia Brasileira de Letras, compõem-se, na verdade, de um agrupamento de três séries de missivas separadamente publicadas, a saber: Ao imperador, cartas políticas¹³³ - são dez cartas que vieram a lume em 1865; Ao povo, cartas políticas - nove cartas em 1866; Ao Imperador, novas cartas políticas de Erasmo - sete cartas publicadas entre 1867-1868. Em termos de estrutura, foram divididas em partes e inicialmente pensadas para o número mínimo de oito páginas.

Escritas em um momento de intensa agitação política, acalentado por mudanças no pensamento cultural, trazidas pelo evolucionismo, positivismo e republicanismo, entre outras correntes, propiciam-nos um mergulho nos polêmicos debates sobre o sistema representativo, a escravidão, a extinção do poder moderador, etc. A respeito desses dois últimos itens, Alencar apresenta uma visão bastante peculiar, conforme veremos.

Tendo ingressado na política em 1860 pelo partido conservador - talvez por amizade a Eusébio de Queirós - embora seu pai, José Martiniano de Alencar, fosse liberal, ocupou os cargos de deputado estadual do Ceará, ministro da Justiça, até ser preterido para o cargo de senador, em 1870, fato que encorparia comentários sobre os motivos da oposição de Alencar ao Imperador. Da perspectiva histórica, observamos que tal oposição já vinha solidamente demarcada nas *Cartas de Erasmo*, concebidas entre 1865 a 1868, período em que apresenta dedicação predominante na política, sendo ainda o momento em que a liga progressista toma vulto, assumindo ministérios e enfraquecendo a voz do partido conservador.

Em militância efusiva, retorna à produção ficcional apenas em 1870, com a publicação de *A pata da gazela* (1870) e *O Gaúcho* (1870), aos quais se seguiram *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872).

¹³² As cartas de Erasmo foram integralmente publicadas apenas em 2009 pela Coleção Afrânio Peixoto, iniciativa da Academia Brasileira de Letras. Nessa obra, estão também incluídas as epístolas: “Ao Visconde de Itaboraí, cartas sobre a crise financeira” e “Ao Marquês de Olinda”.

¹³³ O título “cartas políticas de Erasmo” só ocorre na terceira edição da primeira série de missivas em 1866, publicada pela Typographia de Pinheiro & Companhia. Até então a edição saía pela Typographia de Augusto de Candido Mello. Cf. ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p.XXX.

Sob o pseudônimo de *Erasmus*, em provável alusão à tarefa de conselheiro político também atribuída ao humanista Erasmo de Roterdã, Alencar assume deliberadamente para si o papel de admoestar o Imperador quanto à corrupção que assolava a nação, quanto aos rumos da Guerra do Paraguai (1864-1870) e quanto à questão da emancipação. Cobrando ações, pede-lhe intervenção contra a corrupção política. Sem obter resultado, recorre ao povo a fim de encontrar apoio. A seu ver, era este quem deveria “acordar” o soberano, o qual, por sua vez, mantinha-se inerte devido a uma “força adversa e misteriosa”, que levava a um estado de letargia. Força essa que, em seus romances, é atribuída à Iara e à serpente:

É a minha convicção inabalável que o poder superior quer e pode salvar o país; mas uma força adversa e misteriosa, a fatalidade, frustra os benéficos efeitos da vontade imperial. [Cartas ao Povo, p. 130]¹³⁴

Embora as cartas constituam um gênero discursivo da vida prática, é inegável, em seu modo de composição, a presença do traço romanesco, observável sobretudo a partir de uma polarização entre o bem e o mal.

Ao perceber que faltava ao povo educação para política e que, portanto, este não lhe poderia ser aliado eficaz, o então deputado estadual tornou a dirigir-se ao monarca, em 1867, impelido pelo forte calor de ideias abolicionistas – às quais se opunha - e que assomavam no discurso de notáveis intelectuais, como Joaquim Nabuco, com quem travaria famosa polêmica em 1875.

Já em suas primeiras cartas, Alencar usa a imagem da serpente como metáfora para a corrupção política: “tereis esmagado a hidra da corrupção que ameaça devorar a pátria”. [Ao imperador, cartas políticas, p.15].

A hidra, animal mitológico com sete cabeças de serpentes que se regeneravam quando cortadas, representam simbolicamente um mal que se renova no Brasil.

A escolha lexical referente a movimentos serpentinais caracteriza a situação dos partidos e a política da conciliação, para a qual desfere um olhar de desconfiança:

¹³⁴ Todas as citações das *Cartas de Erasmus* serão feitas a partir da seguinte edição: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmus*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

Estes últimos três anos são preenchidos pelas repulsivas contorções de uma coalizão, que à semelhança dos répteis, estorteja depois de morta e decepada.

A esmo repetem ainda essas denominações de conservador e liberal; os partidos a que elas correspondiam, bem vedes, senhor, que estarão realmente extintos. [Cartas ao Imperador, p.33]

Conforme Alencar, os partidos deveriam ser de fundamental importância, uma vez que,

no sistema representativo, são a milícia da nação; velam sobre o exercício da soberania; defendem as instituições e preservam simultaneamente o monarca e o povo. Destruidas essas legiões da ideia, ficam em campo as guardas pretorianas que fazem e desfazem ministros, como outrora imperadores. [Cartas ao Imperador, p. 35]

Porém, a conciliação – a seu ver, “corrupção geral dos partidos e dissolução dos princípios, que tinham até então nutrido a vida pública no Brasil”¹³⁵ – era um “termo honesto e decente para qualificar a prostituição política de uma época”.¹³⁶

O corpo político é descrito através de imagens que sugerem um estado de putrefação, como cárie, cancro; excrementos; etc.; elementos depreciativos atribuídos, sobretudo, à liga progressista:

Amálgama de quantos despeitos e ambições gerara o desbarato político dos últimos anos com as puras mas iluses aspirações de poucos homens honestos, eis a liga. Apenas no poder desarticulou-se, como as várias peças de um esqueleto; por toda a parte aparece a cárie, e desprendem-se esquirolas nojentas cobertas de sânie. [Cartas ao Imperador, p.34]

Coisa acerba é a prostituição de uma bela inteligência! É o cancro no rosto, o lodo na pompa! E perigosa; produz a fascinação do mal; se a imoralidade fosse estúpida; a irrisão a expulsaria do mundo. [Cartas ao Imperador, p. 104]

A flor do país se reunirá ao redor do trono. Esse há de ser vosso partido; o grande partido nacional da regeneração, de cuja substância devem sair os novos partidos políticos.

O resto são fezes, que só dão matéria vil para facções. [Cartas ao Imperador, p. 106]

¹³⁵ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 30.

¹³⁶ *Idem; ibidem*, p. 54.

Essa maneira de entender o mal aproxima as epístolas do elemento romanesco, em que, segundo expõe Frye, “o inimigo associa-se com o inverno, as trevas, a confusão, a esterilidade, a vida agonizante e a velhice, e o herói com a primavera, a alvorada, a ordem, a fertilidade, o vigor e a juventude”¹³⁷. Além disso, tal como no modo melodramático, há a reunião daquilo que é elevado (flor) com o mais abjeto (fezes).

Na medida em que os partidos se corrompiam, crescia a opinião de um governo de interesse pessoal. Embora fosse criterioso na exposição de seus argumentos, a fim de não ferir a integridade da autoridade máxima do país, Alencar habilmente acusou o governo de toda sorte de corrupção, inclusive a de mau emprego do dinheiro público:

Porventura uma parte dessa quantia renunciada por vós não tivera aquele sublime destino, porém um emprego menos acertado, como o de nutrir certas cobiças e vaidades parasitas do trono. Todavia, era apenas uma prodigalidade de vossa parte, uma bondade mal usada. [Novas cartas políticas ao Imperador, p.334].

Em crítica à liga progressista, mais especificamente ao Conselheiro Zacarias¹³⁸, Alencar, em fina ironia, lança ligeira discussão sobre a inadequação da epopeia em relação ao gênero romance para se pensar a época atual, comparando o conselheiro a Aqueloo, em suas metamorfoses durante o embate com Hércules. Se, no primeiro momento, Aqueloo assume a forma de serpente em sua arguta inteligência, transforma-se, logo depois, em um touro subjugado:

O Conselheiro Zacarias narrou a sua epopeia ministerial. Digo epopeia, e não romance: o nobre estadista, ao passo que inventiva este gênero da literatura, cultivava o outro; é sobretudo apreciador de Tasso. Não faço injúria à sua gravidade, qualificando assim os três dias heroicos.

Há nas metamorfoses de Ovídio uma luta admiravelmente descrita entre Hércules e Aquelon. Recebe o rio o primeiro embate do adversário sob a forma varonil; vencido nessa prova toma de repente o aspecto da serpe; estrangulado pela mão possante de Alcides, surge então como um touro, para ser enfim domado. [Cartas ao Povo, p. 214]

¹³⁷FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.186.

¹³⁸ Zacarias de Góis (1815-1877) foi presidente de províncias brasileiras, como Piauí, Sergipe e Paraná, deputado e senador do Império e um dos fundadores da Liga Progressista em 1864.

Sabe-se que, desde a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, Alencar observa a necessidade de um outro gênero para representação nacional, em que tudo, pensamento, forma, imagem, fosse novo, alegando que:

A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.¹³⁹

Entre os desdobramentos da antítese luz X sombra, Alencar recorre ao “ouro” e “lama” para criticar a liga progressista:

Dois anos durou o espasmo do aborto; tantos bastaram para fazer de uma idade, que se antolhava de ouro, a idade de lama . [...]

Entretanto, com a nova situação criou-se mais uma agiotagem, a especulação administrativa, que vai lavrando por todas as indústrias, desde a advocacia e o comércio até o daguerreotipo e a litografia.

Nunca, em tempo algum, o governo serviu de manivela ao interesse privado, como nesta idade do ouro; nunca se abriram tantos esgotos subterrâneos à renda do nosso ético erário. [Cartas ao Povo, p.204-205]

O tom das cartas é, no geral, de indignação e de ameaça:

Senhor! A constituição vos fez sagrado e inviolável; a corrupção desta época elimina o salutar princípio e vos responsabiliza ante a nação e a história pelos desvarios de vossos ministros!

A nação vos ama; mas a história vos julgará com severidade.
[Cartas ao imperador, p. 57]

Alencar foi bastante atuante tanto na literatura quanto na política. Apesar disso, seus textos, nesta área do conhecimento, ainda merecem atenção da crítica no sentido de reunir os inúmeros panfletos, tratados, discursos, conferências e cartas, de modo a construir um estudo interpretativo. Isso porque, além de sua visão política, fundamental para o entendermos como homem de seu tempo, o autor nunca deixou de pensar a formalização estético-literária, fatores que, juntos, nos evidenciam uma ideia mais global de seu projeto de nação. Nas cartas, observamos que, imiscuídas às questões

¹³⁹ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Secção de Publicações, 1953, p. 17.

políticas, sobrelevam-se discussões sobre o caráter heroico, sobre a língua portuguesa, sobre o romance como a então forma de representação literária, sobre a condição de poeta (escritor) vate e sobre as vastas solidões que configuravam o território brasileiro e que aparecem como tema principalmente em seus romances regionalistas.

O debate relativo ao heroísmo mostra-se, nas epístolas, vinculado à corrupção e às suas considerações sobre a Guerra do Paraguai (1864-1870), a qual, como se sabe, foi uma de suas grandes preocupações, uma vez que agravava ainda mais o cenário político já desgastado:

A política já não cria como de princípio mártires da liberdade, servidores de uma ideia, cidadãos eminentes; agora distribui sorrisos e favores àqueles que a requestam. [Cartas ao Imperador, p.18]

A guerra não deveria manchar a honra da nação, devendo, pelo contrário, aumentar-lhe o prestígio.

Tendo em vista que um dos objetivos do Romantismo brasileiro sempre foi o de buscar na história um passado glorioso que pudesse atribuir grandeza e dignidade à nação recém independente, Alencar reconhece, na Guerra do Paraguai¹⁴⁰ (1864-1870), a seu ver, “grande carnificina”¹⁴¹, o fracasso real e contemporâneo do heroísmo. Estima-se que, no lado do Brasil, entre 50 mil a 100 mil pessoas (brancos, escravos libertos para finalidade da Guerra, mestiços) teriam sucumbido a este sangrento embate¹⁴². Sucessivas derrotas e mortes de um exército que, a seu ver, se entregava ao suicídio, já que se ressentia da inabilidade da alta direção da guerra, que não apresentava estratégias e planos consistentes de batalha para enfrentar o país de Lopes, envergonhavam o Brasil:

Desde o princípio da luta não tivemos ainda um só plano de campanha. Nosso exército e esquadra vão à descrição das águas e à mercê dos acidentes. O primeiro e o único estratégico desta guerra é Lopes, não obstante sua estultice e barbaria. Ele tem a tática selvagem da serpe, que atira o bote e

¹⁴⁰ Conforme dados apresentados por Boris Fausto, calcula-se entre 135 mil e 200 mil o número geral dos brasileiros mobilizados para Guerra do Paraguai, tendo em vista uma população masculina estimada em 4,9 milhões em 1865. Cf. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.213.

¹⁴¹ Cf. Ao Povo, cartas políticas. In: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.154.

¹⁴² DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra – nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

roja para escapar-se; mas, enfim, é uma tática ao menos; sente-se que vive naquele bando de recruta a alma pensante de um chefe, seja embora de um chefe de salteadores. [Cartas ao Povo, p.192].

Se, no lado do Paraguai, a imagem da serpente foi usada para descrever a argúcia de Lopes, ainda que através de um plano primário e em desvantagem militar, o mesmo não ocorre na descrição do exército brasileiro, sem liderança efetiva. Nesse caso, o ofídio salienta o rebaixamento deste:

Faltava, porém, a essa vasta galeria da miséria humana uma cena virgem, a mais dolorosa para a alma do cidadão; o quadro de um governo defendendo com veemência e exaltando com entusiasmo o aviltamento de sua pátria, forjado por mãos estranhas! [...] A protelação acintosa e pérfida de uma luta desgraçada, por escárnio dita a debelação da guerra, achou apologistas. O arrasto de nosso bravo exército, que levam de rojo pelos brejos como um réptil inerte, e a torpe frouxidão da armada, a apodrecer nas águas do Paraná, esses tristes poemas de nossa humilhação tiveram cantores. [Cartas ao Povo, p. 189-190]

Ressalte-se que, entre 1868 a 1870, Alencar passou a executar o cargo de Ministro da Justiça. Em gabinete formado em conjunto com o financista conservador Visconde de Itaboraí, objetivou, justamente, uma saída honrosa da guerra para o Brasil.

Como desdobramento da ideia de heroísmo, o sacrifício, outro tema muito comum na ficção alencariana, é, nas cartas, concebido como uma noção vazia: por uma pátria “prostituída” politicamente, não é glorioso morrer. Profanada, esta já não existia, mas tão somente um “mercado de condecorações, prostíbulo da glória nacional¹⁴³”. Esta é a irônica constatação de Alencar em sua última série das *Cartas de Erasmo*:

Não há mais quem sacrifique uma só gota de sangue para defender a dignidade de um país, que seu próprio governo é o primeiro a aviltar e prostituir. [Novas cartas políticas ao Imperador, p.344].

É fato que havia, conforme expõe o historiador Boris Fausto, uma relação de interdependência entre os ricos fazendeiros, camada dominante, e o Império. Isso porque os primeiros poderiam contribuir para a manutenção dos interesses do governo,

¹⁴³ Cf. Ao Imperador, Novas cartas políticas de Erasmo. In: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.345.

já que constituíam uma grande influência eleitoral¹⁴⁴. A esse respeito, Faoro destaca que “14% dos títulos conferidos por D. Pedro II foram a fazendeiros do café”¹⁴⁵.

Essa crítica se verifica em *O Tronco do Ipê* (1871), em ocasião do questionável título de “Barão da Espera” atribuído a Joaquim de Freitas, considerado pelo Conselheiro Lopes a primeira influência eleitoral do colégio.¹⁴⁶

Em análise à sociedade oitocentista representada nos textos de Machado de Assis, Raymundo Faoro explica que o prestígio dos homens vinha, sobretudo, de seu ar de fidalguia, além das posses:

O dinheiro andava casado ao prestígio social, mas não era, em si, traduzido em bens ou rendas, que explicassem a honra da supremacia. Esta existia fundada em outras bases – tradição, modo de vida, educação e origem fidalga. Prova a separação de uma camada a outra o altivo desdém com que era recebido, entre os afidalgados “homens bons”, o homem do povo enriquecido¹⁴⁷.

De acordo com Alencar, uma das consequências da guerra foram gastos tão exorbitantes, que o governo, a fim de angariar fundos, passou a vender, de forma mais facilitada, títulos nobiliárquicos:

Mas essa guerra, que para um governo sensato seria uma calamidade, tornou-se para os gabinetes progressistas um elemento de força. Ela abriu às escâncaras o tesouro nacional; os ministros enterraram as mãos e tiraram ouro às braçadas. O Exército combatente formava-se mal e lentamente; mas o exército dos fornecedores, esse se apresentava brilhante e denodado. A guerra escancarou também o cofre das graças. O governo pode lançar às enxurradas títulos e condecorações por todo o país: elas chegaram à mais baixa cotação moral; em dinheiro, porém, subiram progressivamente. Com dois contos de réis um aventureiro se condecorava com a fita que vós trazeis ao peito como grão-mestre das ordens brasileiras. [Ao Imperador, Novas Cartas Políticas, p.369, 370].

Parece-nos óbvia a forte oposição política ao partido progressista, ironicamente reforçada pelo emprego ambíguo do advérbio “progressivamente”, o qual sugere desvio de verba pública.

¹⁴⁴ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 190.

¹⁴⁵ FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. 2ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p.29.

¹⁴⁶ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 110.

¹⁴⁷ Raymundo Faoro. Machado de Assis: *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 5.

Mesmo em suas epístolas, Alencar elabora um modo de pensar que lembra as estruturas narrativas. E, nesse sentido, vemos, nas *Cartas de Erasmo*, uma implícita discussão sobre o heroísmo. O tempo já não legitimava a produção de heróis romanescos, isto é, “superiores em espécie aos outros homens e a seu meio”¹⁴⁸, na concepção de Frye, mas tão somente “heróis médios”, como bem definiu Lukács, ao analisar o modo de ação do protagonista de *Waverly* (1814), de Walter Scott, e constatar tratar-se de um tipo sem ideais a percorrer, restritos apenas a conciliações de interesses políticos e dominantes¹⁴⁹.

Embora haja muitas peripécias em *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), não tão maravilhosas quanto em *O Guarani* (1857), os romances fazendeiros reforçam o *status quo* dominante. Isso evidencia que, nessas obras, a História, o real, controlou, mais expressivamente, o romanesco, explicitando um significativo grau de permeabilidade entre o universo ficcional e o universo real.

Os heróis, Mário e Berta, a começar dois agregados, não modificam o mundo a seu redor. São modificados por este. O primeiro é movido por objetivos pessoais, ligados à sua origem e ao dinheiro, sua possível herança. Já a segunda não tem uma motivação pessoal aparente, envolvendo-se em aventuras aleatórias para salvar outros personagens, todos estes, a exceção de Luís Galvão, pertencentes à classe excluída. É, nesse sentido, uma explícita representação do melodramático, visto que, nesse modo de composição, “os maus têm em mira a satisfação dos próprios desejos; os bons sublimam os impulsos, porque colocam interesses coletivos sobre aqueles particulares”¹⁵⁰.

Mário termina por compactuar com a mentira do Barão da Espera, frente ao arrependimento deste, o que podemos interpretar como o início de reparação da injustiça causada ao filho de José Figueira. O rapaz conquista a ascensão social e o casamento, este coincidente com a realização amorosa. Por seu turno, Berta renega o próprio pai, a riqueza, e permanece marginalizada socialmente. Nenhum dos dois protagonistas consegue expurgar o mal ou empreender uma ação transformadora da sociedade, o que seria de se esperar de um herói altamente romanesco. Na verdade, em

¹⁴⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

¹⁴⁹ LUKÁCS, György. “A forma clássica do romance histórico”. In: *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p.33-61.

¹⁵⁰ HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p.35.

Til (1872), Alencar ilustra a condição nacional, através de personagens que, embora representem os brasileiros aqui nascidos, não têm lugar em sua própria pátria.

No tocante à língua portuguesa, as observações do escritor surgem imbricadas à sua análise sobre a emancipação.

Embora seja um sistema rico de possibilidades de combinação, a língua portuguesa, “sonora e doce filha dos Romanos”¹⁵¹, acentua a condição marginal brasileira, em termos de destaque no cenário mundial:

Nossa gratidão nacional por um reinado justo e sábio, essa de todas a oblação mais sublime da pátria, comparada com a celebridade europeia, não passa de mesquinha e insignificante demonstração. Falamos uma língua que o mundo desdenha, não obstante sua excelência de mais rica e nobre entre as modernas. Nossa palavra não tem ainda aquele eco formidável do canhão que repercute no coração das nações. [Novas cartas Políticas Ao Imperador, p.276].

Um traço curioso é que esta não possui a qualificação serpentina das línguas das nações representativas da Europa, como França e Inglaterra, as quais demonstravam evidente interesse na abolição do regime escravocrata no Brasil:

Palavras ocas e sonoras, soalhas do pandeiro, que a fama, sedutora boemia, tange com requebros lascivos insultando a castidade do homem sisudo. Quem pensava que vossa alma sóbria se havia de render à vulgar tentação? [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p.277].

Alencar acusa o imperador de envaidecer-se dos elogios internacionais sobre a questão da emancipação. As palavras estrangeiras, “sedutoras” e com “requebros lascivos”, são “ocas”, a seu ver, porque não analisam a escravidão como um fato social ainda necessário e profundamente arraigado no Brasil. Levado pela fama, o Imperador, conforme visão conservadora do já Ministro da Justiça, teria sacrificado os interesses pátrios pelo desejo de receber aplausos europeus:

A fama é um oceano para a imaginação do homem.

¹⁵¹ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p. 32.

Às vezes refrangem na límpida superfície do mar reverberações que fascinam. Desenha-se aos olhos deslumbrados um panorama esplêndido. Nas magnificências da luz, como na pompa das formas, excedem as maravilhas do Oriente.

Mas no foco brilhante dessa reverberação há infalível um espectro.

O espectro solar é a sombra, a treva, a noite, que jaz no âmago da luz, como o germe do mal no seio do bem. O espectro da fama é o luto de uma virtude que sucumbiu, o fantasma da justiça imolada, a larva do remorso.

Vosso espírito, senhor, permiti que o diga, foi vítima desta fascinação. De longe vos sorriu a celebridade. A glória, única ambição legítima e digna dos reis, aqueceu e inebriou um coração, até bem pouco tempo ainda, frio e quase indiferente.

Correstes após. Mas, deslumbrado pela visão especular; abandonastes a luz pura, límpida e serena da verdadeira glória, para seguir o falaz clarão. Proteger, ainda com sacrifício da pátria, os interesses de outros povos e favonear, mesmo contra o Brasil, as paixões estrangeiras, tornou-se desde então a mira única de vossa incansável atividade. [Novas cartas políticas ao Imperador, p.275].

No trecho acima, o autor reúne várias metáforas empregadas em seus romances para delinear o mal, dialeticamente imbricado no bem. O espelho talvez seja, nas obras de Alencar, a principal metáfora a promover o artifício, alimentando, ainda, o modo de composição melodramático, pelo aspecto do disfarce, do oculto, do duplo. De semelhante modo, a água produz a ilusão de visualização de objetos, criando espectros, na medida em que duplica uma imagem, que é irreal, enganosa. A partir da luz verdadeira, projetam-se falsos matizes. A isto atribui o processo de fascinação que acometeu o Imperador, em busca de fama por ter seu nome atrelado à abolição dos escravos. Ficcionalmente, a fascinação acomete não só Alice, em *O Tronco do Ipê* (1871), cuja face refletida nas águas do boqueirão cria o espectro da Iara, mas também Berta, em *Til* (1872), seduzida pela serpente, cuja imagem se duplica no espelho situado na alcova de Linda. A maneira como Alencar constrói a ideia de sedução lembra aquela concebida por Baudrillard, segundo a qual:

A estratégia da sedução é a do engano. Assim, ela espreita todas as coisas que tendem a se confundir com sua própria realidade. Existem aí recursos de um fabuloso poder. Pois, se a produção sabe apenas produzir objetos, signos reais, deles obtendo algum poder, a sedução produz apenas engano e dele obtém todos os poderes, dentre os quais o de remeter a produção e a realidade ao seu engano fundamental¹⁵².

¹⁵² BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 2ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papirus, 1992, p.80.

Explicitando um viés não singular, o escritor acreditava que a escravidão ainda era uma instituição necessária ao desenvolvimento social brasileiro e que sua extinção se faria naturalmente, sem necessidade de decreto, quando a parcela branca da população fosse quantitativamente¹⁵³ bem maior que a negra:

Quando o nível da população livre sobre a escrava se elevar consideravelmente, de modo que esta fique submersa naquela, a escravidão se extinguirá logicamente no Brasil. Ela entrará naquela fase de luxo e aversão. Até então, porém, é um elemento essencial do trabalho neste vasto país. [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p.313].

Apressar seu fim seria catastrófico, na perspectiva de Alencar, pois desencadearia desordem econômica. A agricultura, base da economia e sustentáculo da monarquia, seria a principal prejudicada por carência de mão de obra, fato que arruinaria a organização fazendeira. Nesse ponto, parece-nos pertinente observar que, tanto *O Tronco do Ipê* (1871) quanto *Til* (1871-72), terminam com a dissolução das imperiosas fazendas, já que, em ambos os casos, os proprietários se mudam com a família para a Corte. Conforme salientado por Barbosa, a escravidão era o principal problema do 2º Reinado, pois, ao mesmo tempo em que sustentava a sociedade, também a arruinava por denunciar o seu atraso. A seu ver, esse paradoxo, figurado, na literatura, pelo mundo da fazenda, a partir de 1860, era o testemunho da crise que assolava o Império.¹⁵⁴

Além disso, o conservador temia insurreições por parte da população negra, tanto tempo oprimida, e sua consequente miséria e marginalização social, pelo fato de lhe faltar educação para adentrar a civilização. Influenciado pela “teoria” da superioridade das raças, disseminada no século XIX, o autor compartilhava a crença de que a instituição “escravidão” era generosa na medida em que retirava o negro da barbárie e o inseria na civilização. A esse respeito, o ministro cearense também alega que, embora, perante a lei, o escravo ainda fosse considerado “coisa”, para os costumes era visto como um “homem”, já que poderia exercer o direito de propriedade, entendido como direito primordial de uma pessoa, e com isso, buscar a emancipação e entrar na

¹⁵³ Com base nos recenseamentos feitos no Brasil em 1872 e 1890, calculou-se que, do ponto de vista racial, os mulatos constituíam cerca de 42% da população, os brancos 38% e os negros 20%. Cf. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.236.

¹⁵⁴ BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar*. Tese de doutorado. Orientação Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr., São Paulo, USP, 2012, p. 181.

sociedade¹⁵⁵. Aliás, tal era a situação de pai Benedito em *O Tronco do Ipê* (1871), velho e ex-escravo, que mantinha um pequeno roçado para a subsistência, sem, no entanto, “entrar para a sociedade”, haja vista terminar louco e afastado da família patriarcal, que se integrou à Corte.

Alencar era contra a Lei do Ventre Livre (1871), pois, segundo ele, isso acarretaria conflito pela concomitância entre geração de negros livres e outra de cativos, o que, certamente, levaria a revoltas e contestação de escravos referente à sua própria condição. A essa tensão crescente na sociedade, o literato representa com a ideia de “faísca”, “elemento para combustão” e “perigo surdo”.¹⁵⁶

Mediante a tais argumentos, defende que a emancipação era um interesse estrangeiro e não nacional. Através da metáfora do fogo, constrói seu pensamento sobre a emancipação, opondo “luz serena” (extinção natural da escravidão) X incêndio (abolição):

Não estão aí bem patentes os sinais da decrepitude, os indícios do declínio rápido dessa instituição em nossa pátria? Não lobrigam já nos longes do horizonte os espíritos de vista larga a alva de uma completa redenção; luz serena que surge naturalmente e mais propícia do que o clarão avermelhado de um incêndio? [Novas cartas políticas ao Imperador, p.310].

Do ponto de vista retórico, o autor retoma o artifício do espectro, o qual produz um perigoso matiz de luz, a partir da fonte natural e verdadeira. O contraste entre *ser* verdade X *parecer* verdade igualmente se encontra na importante distinção entre “país real” e “país simulado”, feita pelo romancista para denunciar a nação como fonte de interesses escusos por parte de estrangeiros e políticos mal-intencionados:

Abra-se, então, o governo francamente com o país; mas com o país real, aquele cuja seiva alimenta o tesouro e o exército; não com

¹⁵⁵ “A lei de nosso país considera o escravo como coisa ainda; porém o costume, a razão pública, mais poderosa que todas as leis escritas, pois é a lima que as vai gastando a todas e cinzelando as novas; a razão pública já elevou o cativo entre nós à condição de homem, embora interdito e sujeito.

O primeiro direito da pessoa, a propriedade, o escravo brasileiro não só o tem, como o exerce. Permite-lhe o senhor a aquisição do pecúlio, a exploração das pequenas indústrias ao nível de sua capacidade. Com esse produto de seu trabalho e economia rime-se ele do cativo: emancipa-se e entra na sociedade”. Cf. Novas Cartas políticas ao Imperador. ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, In: p. 308

¹⁵⁶ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p.327.

esse país simulado, do qual são representantes os maiores e acérrimos inimigos do Brasil.

Esses nada recusam, porque nada lhes custa. Demitiram a pátria, desde que a transformaram em feira do estrangeiro. É gente que não duvida vender aos almudes o sangue e o suor do povo por alguns côvados de galão. [Novas cartas políticas ao Imperador, p.269, 270].

Por meio da perspectiva espectral, compreende-se o tema do deslizamento de gêneros que aparece nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868) e em seus romances e que também dão testemunho de uma percepção que deprecia a mulher. Por causa da vaidade, observava-se a proliferação de homens políticos fracos, o que seria, para o literato, um atributo feminino. E, para representar tal situação, Alencar esboça, de maneira irônica e sarcástica, o tema da transfiguração:

O Senado não teme as iras do leão, mas sim a hidra que se enrosca na sombra. Erro fatal que teremos de expiar cruelmente. A única maneira de evitar a revolução da anarquia, que se está cevando com os desatinos da atualidade, seria a revolução da lei, a resistência constitucional dos poderes do Estado a quem a nação confiou a grave e suprema atribuição conservadora. [...]

Enfim, senhor, fazeis do preto branco: e até aquele milagre incrível, que excedia à onipotência do parlamento inglês, de fazer de um homem mulher, e de uma mulher homem, para vós, é nonada.

Mulheres haveis feito de quase todos estes cidadãos, que cercam o trono e, em vez de resistir-vos para vos salvar contra vossa própria obstinação, se contentam de chorar contritas no regaço imperial as misérias da pátria, sentindo-se consoladas depois deste desabafo. [Novas cartas Políticas ao Imperador, p.339-341].

Vale salientar que essa questão aparece em um contexto alusivo à serpente (hidra que se enrosca), de modo que esta se coloca como metáfora de um entrave à renovação das leis e de um senado que não oferece nenhuma objeção à conduta política do Imperador, com relação à corrupção, desvio de dinheiro público, à Guerra do Paraguai e à questão da emancipação.

Ao promover debate sobre a Emancipação e a Guerra do Paraguai (1864-1870), Alencar também tece ligeiras considerações sobre as grandes áreas inóspitas no Brasil:

O Brasil não precisa do território de seus vizinhos, pois o tem de sobra e ubérrio; [Cartas Políticas ao Povo, p.138]

Então perdoaríamos um simples desacato e poucas vidas. Não absolveríamos, como depois sucedeu, insultos cruéis; nem lamentaríamos milhares e milhares das existências tão escassas ainda para este vasto território! [Cartas Políticas ao Povo, p.149]

Ainda que retratadas de maneira poética em seus romances, as vastas solidões constituíam um problema político. A escassez populacional em muitos espaços nacionais, o que tornava suscetível a fragmentação do Império e dificultava o controle das fronteiras, é analisada de maneira negativa por Alencar, já que nos isolava e nos afastava da civilização, tornando ainda mais patente a insignificância do Brasil em um quadro internacional:

Povo adolescente, senão infante; derramado por um território, cuja vastidão nos oprime; isolados, nestas regiões quase virgens, do centro da civilização do mundo; qual lustre e fama poderíamos, nós, brasileiros, nós, bárbaros, dar a um grande soberano que o enchesse de nobre orgulho? [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p. 276]

Nas *Novas cartas Políticas de Erasmo*, a questão retorna, em 1867, entrelaçada à discussão sobre a emancipação. Alencar recorre à demografia para argumentar que o número da população branca ainda era insuficiente para promover a abolição:

Mas, senhor, meio século de tempo e dez milhões de habitantes para este imenso império, o que são? Um átomo no espaço; um bochecho d'água no oceano.[...]

Povos guerreiros, mas escassos, serviram-se da escravidão como uma leva de operários e um aumento artificial de população. À medida que avultava o número dos habitantes livres, o cativo foi decaindo. [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p.312- 313]

Em romances oitocentistas, como *O Sertanejo*, *O Cabeleira*, *O Ermitão de Muquém*, etc., essas vastas solidões, nomeadas “sertão”, são tematizadas. De acordo com Saint-Hilaire, sertão,

“não designa uma divisão política de território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Ed. USP/ Itatiaia, 1975, p.307.

Um fato social derivado desse espaço foi a figura do valentão, que, em *Til* (1872), surge na região do interior paulista e é representado pelo personagem João Fera. Segundo Antonio Candido,

“o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, é um fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público.”¹⁵⁸

Convém explicitar que, apesar da pressão da lei não se fazer sentir em tal romance de Alencar, João Fera deve a sua inclinação à violência a uma alternativa de certo prestígio em detrimento ao mundo do trabalho, associado à escravidão:

Afora estes, não imaginava João Fera outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria ao nível de escravo. [...]

Era a enxada para ele um instrumento vil; o machado e a foice ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre; mas em seu próprio serviço, para abater o esteio da choça ou abrir caminho através da floresta.¹⁵⁹

Como capanga, João gozava de uma espécie de “status”. Sua presença amedrontava a população local, que o enxergava como um brutal assassino, impondo “respeito” não apenas pela sua força física, mas também por todo o aparato bélico que compõe a configuração – aliás, serpentina - deste curioso tipo sertanejo:

À orla do mato assomara o vulto de um homem de grande estatura e vigorosa compleição, vestido com uma camisola de baeta preta, que lhe caía sobre as calças de algodão riscado. Apertava-lhe a cintura rija e larga faixa do couro mosqueado do cascavel, onde via-se atravessada a longa faca de ponta com bainha de sola e cabo de osso grosseiramente lavrado.¹⁶⁰

¹⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários Escritos*. 3ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.147.

¹⁵⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.145.

¹⁶⁰ *Idem; ibidem*, p. 19.

A figura do valentão se delineia, sem dúvida, em um contexto em que as personagens se arrogam no direito de “fazer justiça com as próprias mãos”, confirmando, de certo modo, a hipótese de Candido de que “o valentão armado é um fenômeno geral em áreas onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público”.

A superstição e o apelo à religião também fazem parte dos momentos de violência em que o valentão se acha envolvido. Como se verifica no trecho abaixo em que o relicário de Berta é usado como um dos meios a persuadir o bugre a se desobrigar de matar Luís Galvão, o que ajuda na regeneração moral do personagem:

O que é? insistiu Berta. Fale, não tenha susto. Quer que eu faça alguma coisa por você?

- Sim!

- Pois diga.

Com um violento esforço arrancou o capanga estas palavras trôpegas:

- Beijar o bentinho.

Sorriu-se Berta, e com um gesto gracioso tirou do seio o relicário pendente com a cruz do cordão de ouro, e, erguendo-se na pontinha dos pés, o deu a beijar, preso como estava ao pescoço.

Jão Fera roçou os lábios pela relíquia, e, sem força para erguer a cabeça bamba, com o corpo balordo e o passo trôpego, cambaleando como um ébrio, afastou-se da menina, sem ânimo de por os olhos no semblante dela.¹⁶¹

O encontro com Berta fará com que o valentão se arrependa de seus atos vis e bárbaros e comece a ter uma proximidade maior com seu lado benevolente. Esse percurso do personagem, que culmina em sua plena regeneração moral e espiritual, mostra a concreção do ideal do Romantismo no que tange à figura do herói que, em geral, caracteriza-se por cultivar valores consoantes à ética e à moral.

A violência é algo tão presente em *Til* (1872) que se atualiza não só nas cenas de acontecimentos brutais, mas também na caracterização de ações, cenários, sentimentos e outros traços psicológicos dos personagens. Há de se sublinhar no excerto citado anteriormente que, no plano discursivo, se observa uma verbalização igualmente intensa e violenta, já que até o esforço em fazer algo positivo é agressivo: “Com um violento esforço arrancou o capanga estas palavras trôpegas”.

¹⁶¹ *Idem; ibidem*, p.147-148.

Além da carência populacional nas vastas solidões, discutida nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), Alencar também traz para o debate, em seus romances, o problema da violência desses espaços poucos habitados.

Indubitavelmente, o escritor cearense conferiu unidade a seus escritos, de maneira que suas reflexões extraliterárias trouxessem importantes teorizações sobre a elaboração de uma literatura nacional, sobretudo através do romance. Conforme exposto por Vieira, a obra de Alencar é bastante articulada. Segundo o estudioso, “a proximidade cronológica e de temas permite-nos afirmar que *O nosso cancioneiro* está para *O Sertanejo*, assim como as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* estão para *O Guarani*, como uma espécie de prefácio.”¹⁶² Ampliando essa visão, diríamos que as *Cartas de Erasmo* (1865-1868) estariam para *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), uma vez que elaboram o arcabouço político e formal para o desenvolvimento de tais romances fazendeiros, pois, das cartas, são retiradas sugestivas imagens formuladas para pensar o mal no Brasil, a partir de representações espectrais de luz, sombra, fogo, água e serpente. Releva sublinhar que a Iara propriamente dita não aparece nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), mas há a menção ao canto de sedução, sua periculosidade e ilusão, o qual é, por sua vez, um belo campo de significações para remeter ao discurso lisonjeiro, complacente ao Imperador, mas vazio, já que não oferece novos direcionamentos para a superação da crise, uma vez que o objetivo é tão somente manter-se no “rentável” cargo público:

Cerrai por instantes os ouvidos ao cortejo oficial e à linguagem de aparato para escutar uma voz áspera, mas sincera; é também devota e mais leal do que muitas outras que entoam melodiosas nas manifestações públicas; e sardônicas trauteiam pelos escusos recantos. [Cartas ao Imperador, p.11]

Trata-se de um canto sedutor que corrompe a jovem inteligência do país, desviando-a do compromisso com projetos que levem a nação ao progresso:

A mocidade, opulenta de seve, rica de nobres estímulos, longe de influir viços na geração gasta, é logo crestada. Ante ela, nos umbrais da vida pública ergue-se a ambição, como a Circe da fábula; e as jovens inteligências se imolam às torpes seduções, para escapar, como os companheiros de Ulisses, à condição de brutos. [Cartas ao Imperador, p. 97]

¹⁶²VIEIRA, Eduardo Martins. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, p. 155.

É claro que cada obra é um universo cujo sentido se valida nela mesma. Porém, o contexto externo pode ajudar a aclarar intencionalidades do autor, já que um texto se insere em um solo cultural, social, econômico, filosófico e político de uma época. Assim, a leitura das *Cartas de Erasmo* (1865-1868) permitirá observar até que ponto tais imagens apresentam relações políticas, dentro do entorno ficcional que as localiza semanticamente, no caso *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872).

Algumas páginas das *Cartas de Erasmo* (1865-1868) são profundamente reacionárias, sobretudo quando é desenvolvida a “teoria da superioridade de raças” para legitimar a escravidão. Em estudo a respeito das ideias políticas de Alencar, Rizzo identifica a influência do filósofo e político anglo-irlandês Edmund Burke (1729-1797), cuja obra se difundiria no Brasil, encontrando leitores por aqui, ainda no início do século XIX¹⁶³. Burke era contra reformas revolucionárias, tendo sido considerado um teórico do conservadorismo, exatamente como Alencar, em relação à emancipação.

O fato é que tal conjunto epistolar é tão ambíguo, que, em outro extremo, observamos uma reflexão aguda e crítica do autor sobre os problemas internos do país, chamando a atenção para a falta de educação do povo para a política, o que lhe permitiu afirmar que este não era livre. Disso decorre-lhe a natureza serpentina:

Deplorável país, onde não concebem o povo senão como o tapete rapado dos dominadores, ou teto do edifício social que abate; inerte ou revolucionário, lesma ou hidra. [Cartas ao Povo, p.160]

Embora seja sucinta e lacunosa a definição de “povo” proposta por Alencar, a seu ver, “o corpo da nação sem distinção de classes, excluídos unicamente os representantes e depositários do poder”¹⁶⁴, destaque-se que o autor emprega o termos democracia (povo) e aristocracia (elite) para diferenciar as classes regente e regida. Faria parte da democracia a parcela branca da população, sem posses, fosse intelectual ou não. Segundo Boris Fausto, compreendia-se como “povo”, no século XIX, “a

¹⁶³ RIZZO, Ricardo Martins. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Vol I. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Gildo Marçal Brandão. FFLCH, USP, São Paulo, 2007.

¹⁶⁴ Cf. Ao Povo, Cartas políticas de Erasmo. In: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.133.

minoria de brancos e mestiços que votava e que de algum modo tinha participação na vida política”¹⁶⁵.

Por sua vez, estaria na elite brasileira a raiz para a corrupção e a letargia política:

O que é a nossa atual aristocracia?

Duas classes de pessoas, os abastados de inteligência e escassos de cabedais, e os ricos de haveres mas pobres de ilustração.

Aqueles, urgidos pela sedução do luxo e mesmo pela necessidade, buscam nos altos empregos públicos e elevadas posições uma renda ou as facilidades de alianças e estabelecimentos avantajados.

Estes, pruridos pela vaidade, se oferecem aos desejos dos primeiros em compensação de graças e consideração. [Cartas ao Imperador, p. 65]

Mário e Miguel, personagens, respectivamente, de *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), atuam em uma sociedade pautada pelo favor e saem da *democracia* para *aristocracia*. Tendo seus estudos financiados por proprietários de fazenda, passam a compor a classe dos “abastados de inteligência e escassos de cabedais”, de modo que, ao final, tais personagens terminam por se incorporar ao sistema, reiterando a ordem vigente. Em *Til* (1872) também se representou a *democracia*, que estagnada permaneceria, até porque a educação, tema explorado por meio de Braz, é falha e violenta. São esclarecedoras, nesse sentido, as palavras de Berta, ao dizer que o lugar dela é o dos tristes, isto é, entre aqueles que não conseguem se encaixar no torpe sistema de ascensão social.

Produto da fraqueza de caráter, a corrupção é um mal de afetação social, desviando caracteres virtuosos e minando a instituição “família”:

A família assiste sem querer a essa representação da comédia perigosa. Ela vê a súbita riqueza de um marido, a grandeza improvisada de um pai, a glória brilhante de um filho ou de um irmão e, comparando estes sucessos maravilhosos com a mediania e obscuridade que a cerca, naturalmente investiga a causa e a descobre. [...]

Afinal, os santos escrúpulos, que formam como que os liames da consciência ou as fibras do caráter, se relaxam e distendem. Rompe-se um, depois outro, e outro, até o último. A alma robusta e firme, que repelia com indignação as mais brilhantes seduções do mal, agora flácida e lânguida, recebe quanto lhe deitam, amolda-se a qualquer pressão. [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p.374].

¹⁶⁵ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.149.

Tanto em *O Tronco do Ipê* (1871) quanto em *Til* (1872), a fortuna de poderosos fazendeiros provieram de situações duvidosas, de modo que tomá-los como modelo, ainda que sejam figuras de autoridade de alto poder, é controverso. No livro de 1872, Berta renega o pai, cuja índole era discutível. No romance 1871, a perfídia do Barão da Espera nunca seria descoberta por sua família, uma vez que Mário decidiu ser conivente com o segredo daquele, conciliando-se com o seu malfeitor e participando do poder ao casar-se com Alice, fato que denuncia uma organização social baseada na inviolabilidade da vontade senhorial.

Segundo o então deputado estadual,

Só um povo doutrinado na escola do patriotismo e hábil no manejo da soberania pode arrostar a influência perniciosa, reivindicando pelos meios legais a sua autonomia e restabelecendo o império da constituição e da moral. [Cartas ao Imperador, p.61]

Bem vedes, senhor, em vez de educarem o país na liberdade; incutir-lhe os costumes e hábitos do governo representativo; desenvolver a imprensa pondo-a ao alcance de todos; instituir os comícios e leituras públicas; não se fez até agora senão dissipar o tempo e a riqueza nacional para exagerar o elemento aristocrático e corrompê-lo. [Cartas ao Imperador, p.63]

Como se vê, a imprensa brasileira, cujo funcionamento poderia ajudar a desnudar a lógica do favor, esta organizadora da sociedade e tão largamente criticada por Alencar, não contribuía para a formação da opinião pública, de uma consciência nacional, uma vez que servia aos interesses do governo:

Os jornais, como tudo neste império, vivem da benevolência da administração.

Não há imprensa no Brasil capaz de afrontar-se com a classe superior em prol da democracia e dos verdadeiros princípios constitucionais; nem haverá enquanto o povo não a puder acoroçoar.

Assim, os diversos elementos de que se deve compor a mente nacional ficam sopitados; o espírito agrícola, mercantil, literário e artístico, tolhidos no desenvolvimento, não concorrem a formar a opinião pública.

Só vive, pensa e governa no Brasil o espírito burocrático. [Cartas ao Imperador, p. 98-99]

A leitura e a educação eram fundamentais para a consolidação da soberania nacional.

Consoante o deputado cearense, revoltas populares armadas distanciavam ainda mais o avanço e o progresso da nação, já que eram cruelmente sufocadas, o que denunciava o retrocesso. Tentar progredir pela força era uma ilusão, um delírio. Para aludir ao fato, emprega mais uma vez a ideia de um mal sob a faceta do bem, o artifício espectral:

A revolução armada, pois, é, no Brasil, o que há sido em toda parte, a febre da liberdade: febre maligna, que traz a vertigem, o delírio e finalmente a consumpção. [Cartas ao Povo, p.162]

O fato de o brasileiro não ser livre também se verificava pela corrupção nas urnas¹⁶⁶, pela promoção da guerra contra o Paraguai à revelia do povo¹⁶⁷ e pela constante dissolução de gabinetes ministeriais, os quais pouco diferiam entre si em termos de ação política. A representação espectral por meio do “bruxuleio da luz”¹⁶⁸ e do “incêndio que nos devora”¹⁶⁹ figura a ineficiência e arbitrariedade política, explicitada em projetos feitos às pressas, sem cuidado e esmero, e resultante de um povo submisso, cujo destino escapava-lhe das mãos, restando-lhe apenas ouvir as “palavras de fogo”, as quais simbolizariam a situação alarmante a que a população era relegada devido à má administração pública. Note-se, ainda, a impressionante força do gestual, referente ao posicionamento do público, como estratégia melodramática para a comoção do leitor:

De um povo que pensa deste modo não há estranhar-lhe o aspecto. É justo que nos transe mais solenes do governo parlamentar, quando se decide dos graves destinos da pátria, a opinião pública ajoelhe nas praças, face voltada para o oriente, cabeça derrubada, mãos no peito, a fim de receber as palavras de fogo do oráculo.

Se fôssemos um povo livre, brasileiros; se em vez de nos porem ao ganho como carregadores de palanques, nos houvessem educado para o sistema constitucional; outra e bem diversa havia de ser a compostura da população nas grandes solenidades de sua existência política.[Ao povo, cartas políticas, p.212]

¹⁶⁶ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p.143.

¹⁶⁷ *Idem; ibidem*, p. 141.

¹⁶⁸ *Idem; ibidem*, p. 211.

¹⁶⁹ *Idem; ibidem*, p. 218.

A concepção de liberdade formulada por Alencar relaciona-se à ilustração da sociedade em suas bases. Fundamentado no censo realizado em 1872, Boris Fausto indica que o número de analfabetos entre a população livre era aproximadamente 80%, elevando-se para mais de 86%, se estimado apenas entre mulheres. E chegava a 99,9% entre os escravos.¹⁷⁰

Conforme explica Antonio Candido, em “Literatura e Subdesenvolvimento”, predominava, tanto no século XIX quanto no início do XX, a concepção de “país novo”, isto é, que apresentava um nítido atraso social, embora este, na cadeia da evolução, seria naturalmente superado, de modo que o progresso era somente uma questão de tempo. O efeito dessa ideologia resultaria, de acordo com o crítico, em uma produção literária em que

a ideia de ‘pátria’ se vinculava estreitamente à de ‘natureza’ e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais¹⁷¹.

Assim é que entendendo ‘pátria’ praticamente como ‘natureza’, encontraríamos em nossas páginas literárias “atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades”¹⁷².

Para o crítico, a concepção de “país novo” só começaria a ser repensada a partir de 1930 com a ficção regionalista, que “abandona, então, a amenidade e ‘curiosidade’, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes abordava o homem rústico”¹⁷³. Apesar disso, Antonio Candido observa que, somente após a II Guerra Mundial, é que elaboraríamos uma nova consciência sobre o país, por meio da noção de subdesenvolvimento, o que colocaria o problema em termos de nossa dependência cultural em relação aos centros econômicos mundiais.

Apesar de reconhecer o atraso social brasileiro e o discutir de forma crítica em sua obra, Alencar acabou exemplificando uma postura que seria bastante comum entre

¹⁷⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 237.

¹⁷¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.141.

¹⁷² *Idem; ibidem*, p.141-2.

¹⁷³ *Idem; ibidem*, p.142.

os intelectuais do final do XIX e início do XX, que era a crença de que, para o Brasil se realizar como grande nação, bastava a superação do analfabetismo. Tal fato revela, de acordo com Antonio Candido, em seu já citado ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, a ideologia da “ilusão ilustrada”, predominante no período, que desconsiderava que o problema de base era a estrutura paternalista da sociedade brasileira.

José de Alencar se autodefine como um homem livre - ilustrado, portanto - quando se dirige ao Imperador para admoestá-lo quanto à corrupção que assolava a nação, quanto aos rumos da Guerra do Paraguai (1864-1870) e quanto à questão da emancipação.

Bem ao modelo romântico, colocava-se como vate, profeta, paládio, incumbido de uma missão:

Caminha para o oriente da liberdade; se fugaz clarão o fascina para o deixar outra vez nas trevas, paciente aguarda nova luz que o guie.

Vou falar ao povo brasileiro e proferir verdades que ele nunca ouviu, nem de seus ditadores, nem de seus tribunais. [Cartas ao Povo, p.131]

A ideia de ser um apóstolo da palavra e de estar cumprindo uma missão social já alimentava as suas epístolas sobre *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, conforme já afirmamos anteriormente.

Em sua última carta de 1868, considerando o conjunto intitulado *Cartas de Erasmo* (1865-1868), Alencar cita o profeta Jeremias e à semelhança deste, que imbuído da “verdade divina”, previu desgraças para Jerusalém e a queda de seu rei, lança suas palavras às diversas esferas sociais da nação, alertando essa possibilidade para o Brasil, caso a abolição dos escravos se fizesse realidade:

A mesma monarquia, senhor, pode ser varrida para o canto entre o cisco das ideias estreitas e obsoletas. A liberdade e a propriedade, essas duas fibras sociais, caíam desde já em desprezo ante os sonhos do comunismo.

Seria fácil demonstrar que vosso próprio espírito, filantropo no assunto da escravidão, não passa de rotineiro a respeito de religião. [Novas cartas Políticas ao Imperador, p.283]

Esta voz dura que eriça as torpezas e imoralidades da época logo se denuncia pela rispidez; não tem a insinuante doçura da lisonja

nem a astúcia da dissimulação. É voz de homem livre. [Cartas ao Imperador, p.49]

Também é de inspiração no livro de Jeremias a ideia de viver o mal até a sua destruição para o ressurgimento de uma nação depurada:

A agitação perturba, mas depura. O que ainda há de são na sociedade brasileira poderá salvar-se. A opinião sensata cobrará forças para regenerar o país, desde que for rudemente abalada. Hoje em dia, o bem está enervado, carece de um tônico. No estado a que chegou o Brasil, parar significa morrer. É preciso que a nação passe por todas as fases da decadência, desde a prostração até o delírio, para que recupere o vigor primitivo. [Novas Cartas Políticas ao Imperador, p. 380, 381]

Embora julgasse de pouco alcance os esforços da “escassa inteligência do país”, para transformar substancialmente o quadro político nacional, compreende-os como um dever, ainda que isso pudesse resultar em impropérios a seus respeito:

No meio do profundo silêncio que sepulta essa, a mais perigosa das ulcerações nacionais, advertiu-me um íntimo remordimento de meu dever de cidadão. Seria uma traição e uma covardia recusar à pátria, mãe, política, e à futura geração, herdeira de nossa grandeza ou miséria, o débil esforço da escassa inteligência. [Cartas ao Povo, p.175]

Enganosos como a Iara delineada n’*O Tronco do Ipê* (1871), são os políticos, cuja dissimulação se manifesta, como estratégia de dominação, elaborada em discurso sedutor e falacioso daquele que, sob a aparência de preocupação com o bem-estar da nação, está voltado apenas a interesse pessoal de manutenção do poder:

Só há nesta quadra dois caminhos para a popularidade; a audácia ou a lisonja: atacar ou arrojar. A verdade transita corrida e apedreja entre cegos amigos insaciáveis de louvores, e os fofos demagogos que à semelhança dos camaleões mudam de cor a cada ambição. [Cartas ao Imperador, p.57]

Diante dos falsos matizes, Alencar concebe a verdade como uma centelha, chama ou “flama cintilante”¹⁷⁴, em que se constata a perseverança da luz, representada, por seu turno, por um intelectual “apóstolo” ou “salvador”, claramente oposto à sombra, representativa do vício:

A verdade, filha do céu como a luz não se apaga. No seio da escuridão mais densa jaz a centelha que afinal propaga a chama.

Em todos os tempos, quando a corrupção invade a sociedade e o vício contamina as fontes da vida pública, Deus suscita um apóstolo para salvar no meio da geral dissolução a dignidade da razão humana. Às vezes é um historiador como Tácito, ou um poeta como Juvenal; outras é Demóstenes, o orador, ou Sêneca, o filósofo. [Cartas ao Imperador, p. 9]

O problema é que a mentira, como espectro da verdade, também pode assumir uma face cintilante:

Não vos fascinem, pois, brasileiros, as fosforescências de liberdade que cintilam a furto no seio desta noite sinistra de nossa existência política. São os fogos fátuos do mau espírito, que nos extravia. [Cartas ao Povo, p. 158]

Aqui o fogo é capcioso, tratando-se de uma metáfora para aludir à alienação do povo brasileiro e o papel pouco eficaz da imprensa:

O governo descansa, pois, tranquilo a este respeito; imprensa e tribuna são inocentes folguedos para o nosso povo menino. Brincando esse jogo de liberdade, não cura ele do bem real. [Cartas ao Povo, p.160]

Em outro momento, porém, o fogo subdivide-se em “chama” e “faísca”, oposição que remete, respectivamente, ao pouco alcance das palavras do escritor, por contraste à difusão do discurso falacioso:

¹⁷⁴ Cf. “Ao Visconde de Itaboraí, Carta de Erasmo sobre a crise financeira. In: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. (Coleção Afrânio Peixoto). Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.224.

A verdade, porém, é, que tais infiltrações subterrâneas da aleivosia no espírito pensante do país são mais poderosas que a palavra enérgica do escritor atirada às turbas. A chama desta se apaga caindo de arremesso no chão; a faísca da outra vai se propagando, sempre e surdamente. [Cartas ao Povo, p. 161]

A voragem das paixões é o que conspurca a vida pública, contaminando-a com imoralidade:

Era necessário que o título estimado de partido liberal e alguns nomes históricos que permaneciam puros na sombra da vida privada tornassem à cena, a fim de serem também por sua vez submergidos nessa voragem de paixões mesquinhas e sórdidos interesses, que devorou a escol da antiga e a flor da nova geração. [Cartas ao Imperador, p.32]

Há de se notar a predominância de recursos sensoriais que corporificam as ideias mais abstratas. Nos escritos políticos de Alencar, as questões são também pensadas em termos de paixões. Se há paixão é porque há corpo. Alencar afirma que “as finanças são as forças musculares da nação”¹⁷⁵ e que os ministros são tais como os elementos da natureza, os quais, em comunhão com o Deus criador, no caso, o Imperador, devem funcionar harmoniosamente:

É neste ponto que os reis são feitos à imagem de Deus.

O Supremo Criador, fonte de vida e inteligência, não se incumbe de influir o universo de sua própria essência, nem se move de um a outro ponto para ativar a rotação das esferas. Ele permanece no centro da criação; e instituiu seus ministros a luz, o ar, o fogo, a terra, a água, todos os elementos que dirige em sua eterna sabedoria. [Cartas ao Imperador, p. 13]

Em linguagem poética e aprazível, Alencar discute um dos pontos centrais e bastante sério de sua argumentação: o poder moderador. Para ele, o Imperador não deveria influir no poder executivo, defendendo total autonomia de governo para os ministros, cuja relevância é equiparada aos mais fundamentais elementos da natureza. Daí que, para o autor de *Iracema* (1865), a corrupção ministerial seja um desastre gerador de caos.

¹⁷⁵ ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. (coleção Afrânio Peixoto). Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.24.

A partir de um ponto de vista distanciado, o Imperador teria condições de detectar, com mais clareza, os focos da corrupção, aplicando o poder moderador, a fim de evitar que estes se espalhassem:

Rei constitucional, vossa missão é a do sol: [...] Quando as brumas das paixões se interferiram entre vossos raios benéficos e o povo para quem viveis, é vosso dever espancá-las para que se veja sempre na limpidez da alta política o régio aspecto da majestade cingido de esplendor [Cartas ao Imperador, p. 39]

Para Alencar, o poder moderador é o “eu nacional, a consciência ilustrada do povo”¹⁷⁶:

Vossas atribuições, senhor, têm igual caráter e maior virtude. Sois uma lei também; mas lei viva, solerte, enérgica, armada, para defender a nação contra suas paixões, e obrigá-la a refletir nos transe solenes.[Cartas ao Imperador, p.83]

A luz caracterizadora do Imperador tem caráter ambíguo - ora simbólica da esperança, ora do malogro ou destruição:

Onde quer que brilhe o reflexo de vossa luz, a opinião, como o inseto noturno atraído pela flama, voa a adejar em torno, uma vez para beber raios de esperança, outras infelizmente para queimar as asas. [Cartas ao Imperador, p. 52]

O fogo, em sua dimensão dialética, pode acalentar ou ferir e, nessa linha, é avaliada a figura do Imperador. Nascido no Brasil, o monarca teria, por tal razão, segundo Alencar, motivos suficientes para honrar a pátria e promover o seu progresso.

Em estilo grandiloquente, revestem-se as cartas de metáforas religiosas do universo cristão bem como de imagens bastante recorrentes em sua obra ficcional, como o fogo, a água, a serpente, a luz e a sombra. O próprio país é representado pelo movimento da serpente:

¹⁷⁶*Idem; ibidem*, p.69.

O abismo nos invoca. Só não o veem diante aqueles a quem alucina a vertigem do poder. Esses, enquanto o país estorteja¹⁷⁷, delectam-se na compostura de frases perluxas e nos guisos de suas ocas palavras. [Cartas ao Povo, p.145]

Em linhas gerais, observamos, nas epístolas, uma dupla orientação para um contexto literal mais imediato, que é o social e político, e para um figurado e, por isso mesmo, enigmático, da tradição e cultura.

O tom solene da linguagem eleva a situação delineada à esfera profética, corroborada por uma interpretação política pautada na recriação de conteúdos baseados no Gêneses, nos apóstolos e na escatologia.

Se, em um sentido bíblico religioso, a água pode ser vista como purificadora, libertadora da mácula humana, em Alencar tal símbolo aponta para o engano, porque se confunde com o espelho, produtor do duplo, do equívoco, da ilusão.

Ainda que, neste capítulo, estivesse em análise a produção epistolar do autor, mais especificamente, as *Cartas de Erasmo* (1865-1868), julgamos conveniente lembrar as observações de Antonio Candido sobre a força do romancista cearense no que concerne à “percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e como elemento permanente na conduta humana”¹⁷⁸. Para o crítico, a dialética do bem e do mal percorre a ficção romântica e, diríamos aqui, que percorre também as cartas políticas de Erasmo.

¹⁷⁷ Grifo nosso. O verbo “estortejar” é usado duas vezes nas *Cartas de Erasmo*. Em sua primeira ocorrência, está vinculado à ideia de “repulsivas contorções, à semelhança de répteis, que estortejam depois de mortos e decepados” [Cartas ao Imperador, p. 33]. Não aparece registrado na edição de 2008 do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, consultada para esta pesquisa. Também consultamos o *Vocabulário Português e latino* (Volume 3: letras D-E), de Raphael Bluteau (1638-1734), e o termo não foi localizado. Encontramo-lo na edição de 1929 do *Jornal das Moças*, nº732, Rio, Junho/1929, na seguinte passagem, escrita por Maria Antonietta Elia: “Pelos caminhos desertos só se ouvia o estortejar das árvores açoutadas pelo vento ou o pio agourento de uma coruja”. O termo parece estar relacionado à ideia de “torção” ou “contração” e é provável que fizesse parte da modalidade oral da linguagem.

¹⁷⁸CANDIDO, Antonio. “Os três Alencares”. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.545.

CAPÍTULO 4: A Lenda da Iara - um imaginário romântico

Diante da diversidade de nomes atribuídos à personagem folclórica, é necessário explicitar que entendemos, de acordo com Philip Wilkinson¹⁷⁹ e Câmara Cascudo,¹⁸⁰ “Iara”, “Uiara” e “Mãe d’água” como designações distintas para o mesmo referencial.

Apesar do nome indígena, (do tupi - “ig”: água; “iara”: senhor), a Iara é uma personagem criada a partir do imaginário europeu, o qual nos foi legado sobretudo pelos portugueses durante o processo da colonização. Segundo Câmara Cascudo, a Iara possivelmente se constituiu por meio da aquisição de alguns traços das sereias gregas, das quais a nossa personagem folclórica teria adquirido o traço do canto irresistível; das sereias do fabulário ibérico que, diferentemente das sereias gregas¹⁸¹, mulheres pássaros¹⁸², aparecem sob a forma de mulher-peixe, corpo da Uiara¹⁸³; e, sobretudo, de um outro elemento mítico bastante popular em Portugal na época, a moura encantada,

¹⁷⁹ WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p.105.

¹⁸⁰ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.453.

¹⁸¹ Segundo Câmara Cascudo, “as sereias, no tempo de Homero, eram três aves e não peixes”. (cf. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5ed. São Paulo: Melhoramentos: 1980, p. 706). No mesmo dicionário, o folclorista informa que “as sereias eram também divindades funerárias, indicando a voz suave dos mortos ou destinadas a chorar pelos defuntos. Figuravam esculpidas nas estelas e túmulos. Nos sepulcros de Sófocles e Isócrates estavam as sereias, e muitos epigramas gregos referem essa tradição”. (p.707). Na enciclopédia *Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973, encontramos que as sereias seriam filhas do deus-río Aquelô e da musa Calíope, apresentando busto feminino e corpo de pássaro, sendo que “a imagem de sereia, metade humana, metade peixe, é posterior, e representa uma deformação do mito grego”. (p.324). Conforme a enciclopédia, elas traziam “instrumentos musicais na mão: lira, flauta ou gaita. Suas vozes eram tão harmoniosas que encantavam os navegadores, fazendo-os esquecer o rumo que haviam tomado, como muitas vezes narra Homero na *Ilíada* e na *Odisseia*. Eram temidas e cultuadas. Vários sacrifícios eram feitos pelos marinheiros para obterem a proteção dos deuses contra o encantamento das sereias”. (p.324) .

¹⁸² Sobre a forma de mulher pássaro das sereias gregas, na enciclopédia *Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973 consta que “um dia, as sereias ousaram competir com as musas para ver quem tinha a voz mais harmoniosa e bela. As musas ganharam e, ofendidas com o atrevimento das adversárias, transformaram-nas em monstros. Conservaram-lhes o rosto humano, porém deram-lhes um corpo de pássaro, coberto de enormes penas. Fizeram-nas tão infelizes que suas almas, antes claras e generosas, tornaram-se más. [...] As sereias eram apenas três. Mas confundem-nas as águas e atormentam os mortais como se fossem uma multidão. [...] A voz harmoniosa foi a única beleza que lhe restou. Ao ouvi-las, os marinheiros atiram-se nas águas para tentar, inutilmente, chegar à fonte de tão feiticeiro som. Impossível fugir ao encantamento. Para os homens, ele significa a morte. Mas para as três constitui condição de sobrevivência. Um oráculo havia lhes declarado que sua vida cessaria se elas deixassem escapar ileso qualquer marinheiro que por ali passassem. [...] Um dia as sereias silenciaram para sempre. Foi quando Ulisses retornava a Ítaca. Aconselhado por Circe, ele vedou com cera os ouvidos de seus companheiros e fez-se amarrar fortemente ao mastro do navio para não ceder ao impulso de lançar-se às águas. Vencidas as sereias deixaram-se tragar pelo mar. Não podiam mais continuar vivendo”. (p.330).

¹⁸³ Apesar de Câmara Cascudo, em seus estudos, entender a Iara como uma sereia, isto é, com corpo de peixe da cintura para baixo, há representações, principalmente pictóricas, da Iara como mulher por inteiro, conforme se verifica no quadro de Theodoro Braga, “A fascinação da Iara” (1929).

da qual a nossa mãe d'água teria herdado o traço de oferecer às suas vítimas presentes, ouros e demais maravilhas e fortunas por meio do canto. Tal hipótese sustentar-se-ia, de acordo com Câmara Cascudo, pelo fato de este observar que grande parte da população portuguesa que emigrou para o Brasil era das regiões do Minho e Alentejo, onde a lenda das mouras encantadas era bastante forte. Segundo o autor, a mouras encantadas

eram filhas de Reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas na terra portuguesa para vigiar tesouros escondidos até que voltassem a dominar. Cantavam as Mouras nas ameias sinistras dos castelos em ruínas, e, em sua maioria, nas fontes tímidas, nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular. Animais terríveis guardam-nas. Quem vencesse, teria fortunas incríveis e a Moura, tornada mulher, seria a esposa doce e fiel. O canto das mouras era uma longa alusão ao ouro, pedrarias e armas espelhantes que dormem dentro de rochas ou torreões esborcinados. As Mouras dormiam encantadas ou estavam sob forma apavorantes. Quase sempre serpentes enormes¹⁸⁴.

Diante desse imaginário criado em torno das mouras, julgamos que a hipótese do autor parece ter fundamento e salientamos, além disso, que, nas obras de escritores românticos em que a lenda se encontra, um dos recursos de sedução da Iara consiste justamente na oferta de presentes e tesouros, conforme verificamos no poema “A mãe d'água”, de Gonçalves Dias: “Vem! dar-te-ei meus palácios, / Meus domínios dilatados / Meus tesouros encantados / E o meu reino de cristal”¹⁸⁵.

A menção a palácios e riquezas também ocorre nas “Uiaras”, de Melo Morais Filho: “Eu tenho aqui mil palácios / Todos feitos de corais; / Seus tetos são mais formosos / Que a coma dos palmeirais”¹⁸⁶; em “Amor Fatal”, de Juvenal Galeno: “Meus palácios cristalinos, / Meus jardins de bela flor, / Meus olhares, meus sorrisos, / Cada qual de mais ardor, / Os meus beijos deleitosos, / De meu seio o puro odor... / Tudo dou-te e sete dias / Para voltando dispor...”¹⁸⁷; n’O *Guesa*, de Sousândrade: “Todo o mortal

¹⁸⁴ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 169.

¹⁸⁵ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

¹⁸⁶ MORAIS FILHO, Melo. “As Uiaras - lenda do Rio Negro”. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.31.

¹⁸⁷ GALENO, Juvenal. “Os pescadores”. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1969, p.38.

enlanguescia amando/ E a ver no fundo d'água seus tesoiros"¹⁸⁸ ; e n'*O Tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar:

Não ouvia [Alice, protagonista do romance] mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro fino. Aí sentada em coxins de seda, a moça [Iara] abria os braços para apertá-la ao seio¹⁸⁹.

Se buscarmos estudos sobre a lenda da Iara no século XIX, encontraremos o artigo do etnógrafo João Barbosa Rodrigues, “Lendas, Crenças e Superstições”, publicado na *Revista Brasileira* em 1881, no qual o autor afirma a origem europeia de nossa personagem folclórica:

A Iara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos¹⁹⁰.

Referente à caracterização física da Iara, observa-se que o etnógrafo a descreve de modo distinto do que fazem os românticos, que lhe conferem traços europeizantes¹⁹¹. É o que se observa, por exemplo, em “A mãe d’Água, de Gonçalves Dias: “Olha a bela criatura,/ que dentro d’água se vê! / São d’ouro os longos cabelos,[...]”; e nas Uiaras, de Melo Morais Filho: “São alvas, mais alvas que dentes das antas,/ Mais louras que a pele

¹⁸⁸ Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.116. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

¹⁸⁹ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.84.

¹⁹⁰ RODRIGUES, João Barbosa. “Lendas, Crenças e Superstições”. In: *Revista Brasileira*. Tomo X. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p.37.

¹⁹¹ Juvenal Galeno não menciona o aspecto físico da Uiara e Alencar a descreve como parte da natureza local:

“ _ ‘Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam; nhanhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima d’água? A gente chama de limo; são as tranças dela. [...]”

“ _ Os olhos não têm cor; é assim como a claridade da lua que está cegando a gente.[...]” (ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.70)

Da mesma forma o faz Sousândrade: “Contemplo os limos verdes, Bela trança / D’Uiara, a encantadora, que embalança / Da selva a sombra, ondeando águas sonoras”. (Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.45. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.)

das onças...são belas!”, ainda que, neste caso, a comparação, realizada através de elementos da fauna brasileira, forneça cor local à descrição física da personagem.

Conforme Câmara Cascudo, a Iara com roupagem europeia tornou-se bastante comum nos registros escritos do século XIX brasileiro, mais especificamente depois da reação romântica.¹⁹²

A esse respeito, releva notar que a Iara, tal como aparece em grande parte da produção romântica, apresenta afinidades com a Loreley, figura feminina que entrou para a mitologia germânica, sendo considerada um símbolo cultural associado ao Romantismo alemão. Imaginada pelo romancista Clemens Brentano em 1801, Loreley que, até então, designava um perigoso rochedo para a navegação, presente no rio Reno, passou a ser uma bela mulher, a qual, por meio de seu canto melodioso e irresistível, atraía os marinheiros, conferindo-lhes um destino fatal. O tema da Loreley foi retomado por Heine, em sua coletânea lírica *Trinta e três poemas*, de 1824, de modo que sua canção, musicada em 1831 por Friedrich Silcher, obteve grande popularidade. Nossos românticos e Machado de Assis, o qual traduziu para a língua portuguesa, via edição francesa, “As ondinas”, do poeta alemão, certamente conheceram-na. Fagundes Varela, como afirma Eloá Heise¹⁹³, traduziu vários poemas de Heine, os quais provavelmente chegaram aos nossos escritores oitocentistas por via francesa. Olavo Bilac, no início do século XX, cita a Loreley em uma tentativa de definir a Iara:

A Iara é aquela mesma Sereia dos primeiros gregos, metade mulher, metade peixe, que o avisado Ulisses um dia encontrou nas suas peregrinações pelo mar; e é aquela mesma Lorelei, fada da Germânia, que Heine descreveu, num lindo poema, encantando e extraviando os pescadores do Reno, e impelindo-os a se despedaçarem contra os escolhos.¹⁹⁴

Como se vê, o poeta equipara nossa personagem às sereias gregas que, como já demonstramos, eram representadas como mulheres pássaros no tempo de Homero. Mas, o que nos interessa mais especificamente no trecho citado é a possível influência da literatura alemã, sobretudo de Heine, com a canção “Loreley”, no projeto de construção de uma literatura nacional brasileira por meio da imagem da Iara.

¹⁹² CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.454.

¹⁹³ HEISE, Eloá. “Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência”. In: *Pandemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos*, número 02, 1998, p.26.

¹⁹⁴ BILAC, Olavo. “Sobre Algumas Lendas no Brasil (Últimas Conferências e Discursos)”. In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1019.

Por ora, gostaríamos de observar que tal como a Loreley, a Iara atingiu intensa popularidade entre os eruditos no Brasil no decorrer do século XIX e XX, como comprova a quantidade de autores que a recriaram em sua poética, como: José de Alencar, Mário de Andrade, Olavo Bilac, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Martins Fontes, Juvenal Galeno, Olegário Mariano, Melo Moraes Filho, Sousândrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Abguar Bastos, Ascenso Ferreira, Afonso Arinos, Coelho Netto, Acrísio Motta, Paulo Gonçalves, Carlos Maul, Hildebrando de Magalhães, G. Furtado Bandeira. Ademais, nossa personagem aparece em pinturas, como “Fascinação da Iara” (1929), do pintor paraense Theodoro Braga e em ilustrações, como aquela verificada na edição de 1854 d’ *O Guesa*, de Sousândrade. Também foi tema de composições musicais como “As Uíaras”, poema de Melo Moraes Filho, musicado pelo cearense Alberto Nepomuceno e pelo compositor paulista João Gomes Junior, segundo menciona Mário de Andrade em *Aspectos da Música Brasileira* (1943). Ressalte-se que a composição de Alberto Nepomuceno, apresentada em 1896 em São Paulo e citada por Afonso Arinos em *Lendas e tradições populares* (1917), foi considerada uma bela realização por Mário de Andrade. Provavelmente, Olavo Bilac, Machado de Assis, Martins Fontes, Olegário Mariano e, sem dúvida nenhuma, Melo Moraes Filho, conheceram-na.

Embora a lenda da Iara seja reconhecida como elemento tradicional da região amazônica, em que a bela e irresistível mãe d’água, por meio de seu canto mavioso, atrai o pescador para o fundo das águas, levando-o a um ato fatal, devemos mencionar que o poeta, jornalista e político mineiro, Noraldino Lima, em *No Vale das Maravilhas* (1925), obra na qual descreve os aspectos geográficos, bem como as atividades econômicas e culturais da população ao redor do Rio São Francisco, registra a lenda da mãe d’água em tal região. Curiosamente, a personagem folclórica é ali também conhecida pela denominação de avó d’água e está longe da perfídia, beleza e juventude caracterizadoras da Iara amazonense. Antes de tudo, a mãe d’água da região do Rio São Francisco tem como função proteger a pesca e o pescador, sendo largamente prestigiada, sobretudo na altura da Bahia, e até presenteada através de objetos lançados ao rio¹⁹⁵, o que nos lembra, nesse aspecto, a Iemanjá.

¹⁹⁵ LIMA, Noraldino. *No Vale das Maravilhas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925, p.165.

Um dado curioso, na produção romântica, é que o canto mavioso, um dos atributos principais da personagem só se integra como traço caracterizador desta em “As Uíaras”, de Melo Moraes Filho e em “O Amor Fatal”, de Juvenal Galeno:

Às vezes s’escuta na queixa do rio
Um canto macio,
De quem...não se vê¹⁹⁶.

[...] e também ouvira um canto,
Nenhum mais fascinador [...]¹⁹⁷

Ao passo que, em *O Tronco do Ipê* (1871) e em “A mãe d’água”, respectivamente, é o sorriso – aliás, não mencionado nas composições poéticas de Melo Moraes Filho – que se configura como principal recurso de sedução da personagem: “um sorriso que dava à menina [Alice] vontade de comê-lo de beijos.”¹⁹⁸; “-Que riso o seu!”¹⁹⁹

Como dissemos, a Iara se estrutura a partir das sereias europeias, entes comuns no imaginário português à época da colonização, citados, inclusive, por Gil Vicente em *Cortes de Júpiter* (1521).

Para Mário de Andrade, em seu inacabado ensaio *O sequestro da Dona Ausente*, a ideia de mãe d’água, enquanto ser feminino aquático, estaria ligada ao ciclo dos navegantes, mais especificamente ao que o autor denominou complexo da dona ausente. Sendo o português um povo eminentemente navegador, envolvido em longas viagens, a sereia representaria a mulher desejada, a mulher deixada em terra, a dama ausente. Mas não só isso. Dentro de uma perspectiva psicanalítica, Mário de Andrade expõe que a sereia também representaria a imagem materna, lembrando o complexo de Édipo²⁰⁰. Conforme Arthur Ramos, em *Notas de etnologia*, uma das leituras de Mário de Andrade,

¹⁹⁶ MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.29.

¹⁹⁷ GALENO, Juvenal. *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969, p.38.

¹⁹⁸ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.83.

¹⁹⁹ DIAS, Gonçalves. “A mãe d’água”. In: *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 400.

²⁰⁰ CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d’O sequestro da Dona Ausente de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopes. São Paulo, USP, 2001, p. 25.

a mãe d'água (Iara, Sereia, Yemanjá) é evidentemente a 'imago' materna. A atração das águas, o encanto de Loreley, com seus longos cabelos de ouro, a sua voz inebriante vinda do fundo das águas, o 'canto da sereia', o feitiço da 'Iara' e de 'Yemanjá', nada mais exprimem do que o desejo inconsciente de volta ao regaço materno. Mas, como no inconsciente o incesto é tabu, é punido terrivelmente com a morte daquele, que se deixa iludir pela atração fatal da mãe d'água! O seu corpo será arrastado aos vórtices dos abismos tenebrosos. É o castigo de Édipo que violou o tabu do incesto materno!²⁰¹

Saliente-se que o fim obscuro para aqueles que cruzam com a Iara é observado até mesmo nos contextos em que esses seres aquáticos femininos não se mostram perversos. É o que se nota nos poemas “A sereia e o pescador”, de Bernardo Guimarães (*Folhas de Outono*, 1883) e “A sereia do Jaburú”, de Melo Moraes Filho (*Cantos do Equador*, 1900). No primeiro, as sinceras lamúrias da sereia, pelo fato de estar afastada de seu *habitat* natural, são ouvidas por um corajoso pescador, que logo se apaixona e, por isso, dispõe-se a acompanhá-la até os ermos lares desta, no fundo do mar. Depois disso, nunca mais se tem notícias do casal. Já, no segundo, a sereia é acidentalmente capturada pela rede de um pescador, que só percebe o equívoco quando aporta. Então, frente ao temor da bela criatura, tenta devolvê-la para o lugar onde possivelmente a capturou. Porém, nunca mais retorna.

Conforme demonstramos em dissertação para o mestrado, houve um esforço por parte de nossos escritores, a partir do Romantismo, em construir uma nacionalidade que passasse pela imagem da Iara, fato que ficou bastante evidente quando os parnasianos transformaram-na em sinônimo explícito da pátria brasileira ou quando Mário de Andrade delineou uma Iara, instrumento de vingança de Vei, a sol, e, nesse sentido, representativa da natureza tropical que se rebelou contra o excesso cosmopolita ao qual havia se submetido Macunaíma. Já Machado de Assis recuperou a lenda, de modo a mostrar uma outra feição nacional, ligada às relações de autoridade no paternalismo. Ao aproximar a Iara - com suas características europeizantes, tal como encontramos-na nos escritos românticos, na provável tentativa destes em criar uma “Loreley brasileira” – de uma escrava, o autor colocou em debate o problema da escravidão.

²⁰¹ RAMOS, Arthur. *Notas de Etnologia*. Escola de Aprendizizes Artífices. Separata de ‘Bahia Média’, Salvador, nº 15/16, 1932, p.20. Apud: CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d'O sequestro da Dona Ausente de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopes. São Paulo, USP, 2001.

Na verdade, a apropriação do material folclórico se fez segundo a interpretação e orientação ideológica de cada autor, criadores de um discurso nacionalizante. E, apesar de toda a grandiosidade e beleza que faziam a Iara (nação) apresentar, poetas e romancistas acabavam expressando a situação periférica que temos vivido. Alencar, por exemplo, reconhecendo nossa condição de atraso, acreditava que garantir a cor local, por meio do temário folclórico, poderia evitar nossa “recolonização pela alma e pelo coração”²⁰², risco que se corria em virtude da “fisionomia indecisa”, a seu ver, típica de país jovem. Já Machado de Assis, ao recriar a lenda da Iara, discutiu um dos principais problemas que denunciava a existência de um meio arcaico e retrógrado: a escravidão. Por sua vez, Olavo Bilac, observando no folclore um fator a garantir coesão nacional, não deixava de mencionar questões, como o analfabetismo, a falta de leitores e a desigualdade social. Por fim, Mário de Andrade partia da intenção de criar um projeto cultural que, antes de tudo, ligava-se ao seu intuito de integrar o homem brasileiro à sua cultura, à sua tradição, como forma de evitar a “despersonalização” de nosso povo frente ao estrangeirismo (na época, sobretudo de influência europeia).

Assim, pudemos observar que a elaboração de uma identidade nacional esteve fundamentada em interpretações conferidas por grupos de intelectuais, segundo o quadro ideológico em que estavam inseridos, embora qualquer tentativa de identidade evidenciasse uma consciência de nossa condição periférica.

²⁰² ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d, p.11.

CAPÍTULO 5: A Lenda da Iara: Sociedade e Erotismo em *O Tronco do Ipê* (1871)

5.1. A Lenda da Iara: Nacionalismo e Folclore em José de Alencar (1829-1877):

Indubitavelmente, Alencar foi o principal romancista de nosso Romantismo. Autor de uma significativa e volumosa obra, se considerarmos a incipiência de nossa literatura e a rudeza de nosso meio, também se destaca pelas suas teorizações sobre o nacionalismo literário para além da identificação deste com o Indianismo.

Uma de suas mais importantes contribuições é *O Nosso Cancioneiro* (1874), conjunto de cartas escritas a Joaquim Serra, publicadas no “Globo” e dedicadas à poesia popular, cuja discussão o leva a afirmar que era nas “trovas populares que [se sentia] mais viva e ingênua a alma de uma nação”²⁰³ e que a poesia popular “representava um dos traços diversificantes da linguagem portuguesa no Brasil, decorrente de condições originais e típicas da vida popular nestas bandas, cada vez mais distanciadas, a seu parecer, das origens lusitanas.”²⁰⁴

Apesar de considerar grande o legado cultural deixado pelo colonizador português, a começar pela língua, Alencar julga que este assumia cada vez mais tonalidade típica em virtude do novo meio natural que o envolvia e da influência de outras culturas. A seu ver, os costumes, as tradições e as lendas populares forneceriam o “picante sabor da terra” e, portanto, deveriam figurar na literatura. Isso porque para o autor de “Benção Paterna”(1872):

A literatura nacional [...] é [...] a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e do influxo da civilização.²⁰⁵

Dessa forma, podemos pensar o folclore brasileiro como um dos aspectos fundamentais para a elaboração da literatura nacional, sobretudo porque a ação da natureza americana garantiria a nossa particularidade, resultante da mistura das diversas culturas que aqui se instalaram.

²⁰³ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.17.

²⁰⁴ *Idem; ibidem*, p.06.

²⁰⁵ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d, p.10.

Nesse sentido, observaremos obras do autor, como *O Tronco do Ipê* (1871), que, de acordo com Câmara Cascudo,

reúne uma das mais ricas e variadas informações etnográficas e folclóricas de que há notícia no romance brasileiro em todo o século XIX. [...] n' *O Tronco do Ipê* fixou a fazenda senhorial, a vida abastarda e farta, as tragédias das casas-grandes, movimentando um mundo de figuras de estranha e sugestionadora veracidade. Não apenas o mito da Mãe d'água aparece como as festas inesquecíveis do São João e do Natal, os doces, os bolos, os quitutes do tempo, a Missa do Galo, as danças, os poetas improvisadores, as saúdes cantadas que ainda resistem nos cortejos de Minas Gerais, o presépio, o batuque dos escravos, a quadrilha dos amos, o jogo de prendas, enfim a inimitável vida doméstica de outrora, vista com olhos limpos, fixada com afeto, com um carinho minucioso onde havia saudade e alegria de evocar.²⁰⁶

O Tronco do Ipê (1871), assim como *Til* (1872), *O Sertanejo* (1875) e *O Gaúcho* (1870), é um romance regionalista que, segundo Massaud Moisés, estava no plano do autor de

oferecer um retrato tão completo quanto possível das peculiaridades regionais do Brasil (pelo menos daquelas que, a seu ver [de José de Alencar], seriam as mais indicadoras dum tipo de homem brasileiro) e das tradições e costumes nacionais ligados ao folclore.²⁰⁷

Deve-se acrescentar que a forte presença do folclore na obra liga-se à questão do nacionalismo literário que, por sua vez, está expressa desde o título, já que “ipê” é considerado uma árvore nacional.

Com referência à lenda da Iara, não podemos deixar de observar que ela goza de um amplo espaço na trama, de modo que se constitui num fator essencial para o desenrolar dos acontecimentos dentro da narrativa. Logo, Alencar, embora visasse ao critério da “cor local”, almejava fazê-lo respeitando a verossimilhança e o grau de entrelace do elemento folclórico com o conteúdo global da obra. Sendo assim, a lenda não se reduz a um acessório ou a um ornamento.

A lenda da Iara aparece, primeiramente, no capítulo VI, “História da Carochinha”, no qual a história da mãe d'água é contada. Ali, apresenta-se como um

²⁰⁶ CASCUDO, Câmara. “O Folclore na obra de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1951.

²⁰⁷ MOISÉS, Massaud. *José de Alencar - Ensaio de Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 32.

dado cultural presente no imaginário da região do Vale do Paraíba. Em seguida, no Capítulo VIII, “A mãe d’ água”, a lenda passa para o “plano real” da narrativa, no qual Alice torna-se vítima da Iara.

A terceira e última alusão dá-se no XIV, “Mário”, que é, juntamente com o XV, o desfecho da cena que se iniciou no VIII, ao qual se segue uma digressão. Essa disposição dos capítulos prolonga o efeito de suspense que finda o VIII, fator que leva o caráter melodramático do romance a se evidenciar.

É importante mencionar que todas as referências à lenda se dão na primeira parte do romance, na qual o narrador aborda a infância dos protagonistas.

Em “História da Carochinha”, a lenda emerge vinculada à lembrança do “boqueirão”:

- Que barulho é este? Perguntou Adélia aplicando o ouvido. Será algum carro que vem da corte?
- Ah! Quem dera! Exclamou a Felícia.
- Alice baixou a voz receosa e triste:
- É o boqueirão.
- O boqueirão?...
- Sim; onde morreu o pai de Mário.
- Cala a boca, nhanhã, não fala nisso. Depois, olha lá! Ponderou a Eufrosina.
- Ah! Já sei, exclamou Adélia; é um buraco muito fundo.
- Não, respondeu Alice. É um palácio encantado que há no fundo da lagoa...onde mora a mãe d’ água²⁰⁸.

O boqueirão é um pequeno lago, formado a partir das águas do rio Paraíba. Trata-se de um ambiente central na narrativa, uma vez que abriga o mistério da morte do pai de Mário, que perdurará o romance inteiro. É, ainda, palco para as diversas superstições locais. A lenda da Iara, por exemplo, associa-se à sua periculosidade:

Como aqui no boqueirão sempre estava sucedendo desgraças, ela [avó da mãe de Alice] dizia que a mãe d’ água morava na lagoa; é que assim no lugar onde tem mais sombra, às vezes se vê ela olhando e rindo com tanta graça, Senhor Deus, que a gente tem vontade mesmo de se atirar no fundo para abraçá-la²⁰⁹.

²⁰⁸ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 69.

²⁰⁹ *Idem; ibidem*, p.72.

É interessante ressaltar que o narrador realça o caráter tradicional da história da mãe d'água, que tem se preservado de geração em geração, como se verifica no trecho abaixo:

Faz tanto tempo que eu [Tia Chica] ouvia ela contar a sinhá [avó da mãe de Alice], quando era mais pequena que nhamã [Alice]. Sinhá não queria dormir, e então sinhá velha sentava-se junto da cama, com a cabecinha tão branca como capucho de algodão, e começava..²¹⁰.

A importância desse dado se compreende quando observamos que, para Alencar,

onde não se propaga[va] com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia[va] a cor local, encontra[va]-se ainda em sua pureza original, sem mescla, [aquele] viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro..²¹¹

Portanto, esse “viver singelo”, encontrado em *O Tronco do Ipê* (1871), rodeado de crenças e superstições, é que era, segundo Alencar, a expressão legítima do nacional. Isso porque o autor julgava que “nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade [tinha] a fisionomia indecisa, vaga e múltipla”, fator o qual atribuía à “importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos traziam todos os povos do mundo”..²¹²

Todavia, é essencial explicitar que o romancista não enxergava nisso um mal. Na verdade, considerando que, para ele, as nações, tal como o homem, passavam por etapas, a “fisionomia indecisa” era “natural à idade da adolescência” em que nos encontrávamos.

Logo, de acordo com Moraes Pinto,

ao mesmo tempo em que o escritor exalta, como depositária da legítima herança nacional, a vida simples retratada n' *O Tronco do Ipê* e *O Gaúcho*, reconhece a dinâmica de transformações que não cessam. Com a metáfora da adolescência, indica um

²¹⁰ *Idem; ibidem*, p.69.

²¹¹ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d., p.11.

²¹² *Idem; ibidem*, p.11.

inevitável processo de crescimento característico da realidade que lhe é contemporânea.²¹³

Com relação à primeira aparição da mãe d'água, é interessante atentar para a personagem que conta a lenda. Trata-se de Tia Chica, uma ex-escrava que, por sua vez, aprendeu a história com a sua antiga senhora: “Faz tanto tempo que ouvi a minha senhora velha D. Generosa, aquela santa que Deus tem na sua glória entre seus anjos”.²¹⁴

Como se nota, a lenda é um conhecimento partilhado tanto pelo escravo quanto pelo senhor. E o fato de ser veiculada por uma negra poderia, virtualmente, evidenciar a presença do elemento africano dentro de nosso folclore, mas o problema é que Tia Chica aparece muito mais entrosada no legado cultural europeu. Sua adesão ao catolicismo, por exemplo, fica evidente na comparação que faz da Iara com a Virgem Maria:

- E era bonita a princesa? [Alice]
-Não se fala. Era uma Virgem Maria [...]²¹⁵

Estamos tecendo esses comentários tendo em vista o fato de que Alencar, em ocasião da publicação de *O Tronco do Ipê*, 1871, já havia ampliado a sua concepção de *mestiçagem*, da qual, a seu ver, a literatura nacional deveria ser produto. Valéria de Marco, analisando o pós-escrito de *Iracema*, que é de 1870, constata que a *mestiçagem*, para o autor, deixa de ser pensada exclusivamente como a mescla entre o índio e o português²¹⁶, o que confirma transcrevendo trechos do pós-escrito, do qual julgamos este ser o mais expressivo: “Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”²¹⁷

A posição do literato em relação aos elementos que entraram na composição de nossa cultura é importante na medida em que se opõe a uma tendência bastante comum

²¹³ MORAES PINTO, M.C. Q. *Alencar e a França – Perfis*. São Paulo: Annablume, p.49.

²¹⁴ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 69.

²¹⁵ *Idem; ibidem*, p. 69-70.

²¹⁶ ALENCAR, José de. “Pós- Escrito”. *Iracema*. 2ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 108.

²¹⁷ ALENCAR, José de. “Pós- Escrito”. In: *Iracema*. Rio de Janeiro: EDUSP: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979, p.42.

na época, que era a de negar a influência indígena e/ou africana na formação do folclore brasileiro, o que ocorreu mesmo entre aqueles que adotavam uma postura “científica” na análise de nossa cultura popular, como Celso de Magalhães, sobretudo até o aparecimento dos primeiros artigos de Sílvio Romero, no final da década de 70, nos quais este afirmava que a cultura brasileira era resultado de três fatores: europeu, africano e indígena²¹⁸.

Retomando a análise de *O Tronco do Ipê* (1871), outro ponto relevante concerne ao registro coloquial presente no discurso de Tia Chica. É o que se verifica por meio da forma “alembro”, que resgata a simplicidade do falar da personagem: - “Não me alembro mais!”²¹⁹

A discussão sobre a língua no estudo que se propõe a analisar o nacionalismo de José de Alencar é fundamental. Conforme ele mesmo esclarece em *O Nosso Cancioneiro*, “a questão da nacionalidade da nossa literatura envolve necessariamente a da modificação da língua”.²²⁰

Isso porque a língua portuguesa, em contato com a natureza americana, isto é, em um ambiente distinto do europeu, adquiria peculiaridades, o que, segundo o autor, “traduzia os usos e os sentimentos do nosso povo”. Essas peculiaridades deveriam atingir a sensibilidade dos poetas que, por seu turno, deveriam “depurá-las para extrair o ouro fino”, a fim de inseri-las na literatura:

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhes em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e os sentimentos.

Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento de ideias.²²¹

Com relação à sintaxe, vale a pena destacar o seguinte exemplo: “Passando [pai de Mário] por aqui disse a seu pagem dele que esperasse [...]”²²²

²¹⁸ ROMERO, Sílvio. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p.34

²¹⁹ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 71.

²²⁰ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.53.

²²¹ *Idem; ibidem.*, p.23.

²²² ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 73. (grifo nosso).

Essa preocupação do autor em resgatar a singeleza dos falares vislumbra-se no próprio discurso do narrador:

A linguagem dos pretos, como das crianças, oferece uma anomalia muito frequente. É a variação constante da pessoa em que fala o verbo; passam com extrema facilidade do ele ao tu. Se corrigíssemos essa irregularidade, apagaríamos um dos tons mais vivos e originais dessa frase singela²²³.

Um último aspecto que devemos destacar sobre a história da mãe d'água em “História da Carochinha” é que esta se apresenta como um elemento antecipatório da tragédia esboçada no capítulo VIII, “A mãe d'água”, que é o afogamento da protagonista no “boqueirão”, após se deixar seduzir pela visão da “Iara”.

O capítulo VIII abre-se com a descrição do boqueirão, cuja caracterização sombria colabora para o desfecho trágico:

A essa pedra chamavam na fazenda, a ‘Lapa’. Ela ficava exatamente na base do mais alto e mais áspero dos rochedos, o qual prolongava sobre o lago uma ponta abrupta semelhante a uma crista. Esse dossel de granito, com suas franjas verdes de parasitas e orquídeas, tornava ainda mais umbroso o rebojo do lago que só naquelas horas da sesta recebia diretamente alguns raios do sol.²²⁴

Apesar disso, o narrador não deixa de manter por esse cenário uma simpatia:

Tal era o sítio que uma tradição de família cercava de tão supersticioso terror. Seu aspecto, embora ressumbrasse doce melancolia era tão sereno e plácido, que estava bem longe de justificar a má reputação²²⁵.

Isso porque é a natureza que, ao abrigar os elementos estrangeiros que aqui se amalgamaram, molda as peculiaridades de nossa cultura. Diante disso, nota-se que o narrador ameniza a descrição de ambiente hostil, quebrando o conteúdo negativo de

²²³ *Idem; ibidem*, p.65.

²²⁴ *Idem; ibidem*, p.81. (grifo nosso).

²²⁵ *Idem; ibidem*, p.81.

“melancolia” ao inserir o adjetivo “doce” e, ainda, ao caracterizar o lugar como “sereno” e “plácido”.

Outro fator que contribui para a expectativa de uma iminente catástrofe refere-se à alusão que o narrador faz ao célebre tragediógrafo inglês, Shakespeare:

Às vezes a face do lago se arredondava suavemente, e abria uma covinha mimosa semelhante à que forma o sorriso no rosto de uma moça bonita. Mísero de quem; descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali.

A onda, que Shakespeare comparou à mulher na constante volubilidade, ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso. Se na borbulha d’água se aninhava a morte com um aljofre gracioso, que estava namorando os olhos, também assim a alma do homem se embebendo na covinha de uma face gentil, é submergida pelo abismo infundo, onde o tragam as decepções cruéis.²²⁶

Além da menção a Shakespeare, os indícios da tragédia que se aproxima vêm explicitados por meio dos termos sublinhados no trecho acima, que traz, ainda, uma clara identificação das águas do lago com a feminilidade, como se percebe pela comparação da face deste com “o sorriso no rosto de uma moça bonita”.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), essa identificação prepara o capítulo para a aparição da Iara. O excerto citado também coloca em relevo os elementos que a configuram como sedutora e pérfida: “Mísero de quem; descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali”; “A onda [...] ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso”; “[...] assim a alma do homem se embebendo na covinha de uma face gentil, é submergida pelo abismo infundo, onde o tragam as decepções cruéis.”

No capítulo VIII, o que, de imediato, nos chama a atenção é a construção de uma tensão entre o desejo (irresistível) de se atirar nas águas e juntar-se à mãe d’água X o conhecimento do perigo. No trecho abaixo, essa tensão fica explícita:

Pouco a pouco a figura da mãe d’água de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos.

[...]

A mãe d’água a chamava; e ela teve desejos de atirar-se em seus braços. Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe podia

²²⁶ *Idem; ibidem*, p.80-81. (grifo nosso).

chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo. A moça lhe sorria com tanta doçura e bondade!...

Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe coisas muito bonitas no reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão, que obrigasse Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela²²⁷.

Percebe-se que, até esse momento, em volta do desejo está, ainda atuante, a ponderação da personagem (“Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe podia chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo.”). Muito embora a menina já comece a se convencer da benevolência da Iara, como se constata no último parágrafo da citação.

Essa tensão, ao atingir o ápice, acaba se desfazendo quando o desejo suprime a ponderação, afirmando, portanto, a sua supremacia:

A menina teve um estremecimento de prazer. Hesitou contudo por um melindre de pejo; mas o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora, e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho²²⁸.

Curioso é o comentário do narrador após esse acontecimento: “Na desgraça que acaba de suceder, nada havia de sobrenatural. A menina fora vítima da atração que exerce o abismo sobre o espírito humano”²²⁹.

Observa-se, claramente, a sua descrença na lenda, o que se confirma ao explicar, logicamente, a produção da imagem da Iara:

Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte superior se refletia diretamente nas águas.

Esse busto refrangido pela rocha, e reproduzido pela tona do lago, apresentou aos olhos de Alice a sombra ainda vaga da mãe d’água. Depois, quando uma réstia de sol esfolou-se em espuma de luz sobre a fronte límpida da menina, e um raio mais vivo cintilando nas largas folhas úmidas da taioba, lançou as reverberações da esmeralda sobre os louros cabelos, o busto se debuxou e coloriu.

Tudo o mais foi efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que

²²⁷ *Idem; ibidem*, p.83.

²²⁸ *Idem; ibidem*, p.84.

²²⁹ *Idem; ibidem*, p.84.

imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente.[...].²³⁰

O fato de o narrador enfatizar o caráter fantástico e ilusório da lenda pode estar associado à sua origem citadina, lugar onde as “crenças ingênuas”, a tradição herdada das gerações anteriores, encontram-se mais diluídas. Apesar disso, o narrador mantém um profundo respeito por elas.

Como já afirmamos, a inserção da lenda da Iara no romance de Alencar está intrinsecamente ligada ao desenrolar da narrativa. É, na verdade, um agente desencadeante da mudança no destino de Mário.

Isso porque o desastre ocorrido à Alice, em virtude da miragem da mãe d’água, leva Mário, que estava nas proximidades, observando-a, a um ato digno de um herói romântico: o agregado pula nas águas revoltas do boqueirão, salvando a menina, numa grande demonstração de coragem.

Esse evento acende a culpa do barão por ter se apropriado indevidamente da herança de Mário. Frente a isso, decide mandá-lo estudar na Europa, de onde retorna engenheiro, sete anos depois.

Embora Alencar considerasse os nossos costumes, crenças e tradições populares como “a expressão legítima do nacional”, não podemos deixar de observar que a lenda da Iara tem origem europeia, como, aliás, grande parte do folclore brasileiro. A Iara ou Mãe d’água ou Uiara seria, de acordo com Philip Wilkinson²³¹ e Câmara Cascudo²³², “o equivalente brasileiro das sereias europeias”.

Segundo Câmara Cascudo, não há lenda indígena que tenha registrado a Iara como uma bela mulher de cabelos longos e voz maviosa, que atrai os navegantes²³³. As lendas indígenas mais antigas registradas nas crônicas coloniais dos séculos XVI e XVII por Anchieta, Fernão Cardim, Simão de Vasconcelos, Gabriel Soares de Souza etc., citam sempre um outro ser mítico, denominado Iupuiara, espécie de homem-marinho, que vivia nas águas e atacava os índios, matando-os. Era apavorante e esfomeado. Relata-se que ele comia as extremidades do corpo dos indígenas: olhos, nariz, pontas

²³⁰ *Idem; ibidem*, p.84-85.

²³¹ WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 105.

²³² CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

²³³ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.174.

dos dedos dos pés e das mãos, genitálias, exatamente como fez a Iara que o Mário de Andrade criou em *Macunaíma* (1928).

Além disso, também se encontra nas crônicas coloniais o fato de ser comum entre os índios chamar a uma cobra de mãe d'água, como salientou Philip Wilkinson.²³⁴

Apesar disso, o curioso é que o escritor tratou não só de *nacionalizar*, mas ainda de *regionalizar* tal lenda. Assim, em *O Tronco do Ipê* (1871), ela se apresenta como um dado cultural presente no imaginário da região do Vale do Paraíba.

A partir da apropriação de alguns dos aspectos, sobretudo temáticos, da cultura do popular, no caso, a lenda da Iara, Alencar cumpria a um objetivo maior, relacionado à ideologia dominante na época, que era o de imprimir cor local à nossa produção cultural, ainda que operasse sobre algumas contradições.

Para Antônio Candido, embora os românticos continuassem citando e imitando os modelos europeus, “os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências estrangeiras foram definidas é que constituíam a ‘originalidade’, que seria a maneira de incluir em outro contexto novos elementos que vêm de outro”.²³⁵

5.2. A Lenda da Iara: A sociedade patriarcal e o erotismo

A lenda da Iara é, indubitavelmente, dos temas de nosso folclore o mais recorrente não só na produção artística dos escritores românticos, mas também na literatura do século XX, conforme demonstramos em nossa dissertação de mestrado.

Nesta, preocupamo-nos, sobretudo, com a composição do *corpus*, dentro de um recorte temporal que se estabeleceu do século XIX ao XX, momento em que se destacou o nacionalismo brasileiro.

Com base nesse material, observamos em que medida o folclore, mais especificamente, a lenda da Iara, serviu ao intuito dos autores românticos e do início do século XX em formar uma literatura que revelasse a nação.

Entre outras conclusões a que chegamos, retomaremos aqui a ideia segundo a qual a Iara é identificada à natureza e à sociedade brasileira. Tentaremos explicar por que uma personagem tão ambígua e contraditória, já que a lenda, dialeticamente

²³⁴ , 1967, p.71.

²³⁴ WILKINSON, Philip. O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 105.

²³⁵ CANDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. 2ed. São Paulo: Humanitas, 2004, p.92.

marcada pelo divino e diabólico, beleza e traição, sedução e tragédia, foi recriada para uma representação nacional.

O componente paradoxal para delinear a Iara coloca, sem dúvida, o Romantismo em um claro diálogo com uma imagem de “mulher” gradativamente constituída durante a Idade a Média, sob a ação da Igreja Católica. Segundo Howard Bloch,

O aparecimento do amor romântico ocidental foi parte de um momento particular na história da misoginia - um momento no qual, devido a mudanças contemporâneas nas formas de propriedades e nas relações de poder entre os sexos, a obsessão debilitante com a mulher como fonte de todo o mal acabou invertendo-se numa obsessão co-conspirante com a mulher como fonte de todo o bem²³⁶.

A inversão da imagem da mulher para a “fonte de todo bem” deve-se, na Idade Média, a um jogo de interesse político baseado em relações de poder. O estudo da sociedade oitocentista brasileira não nos parece diferente nesse sentido. No caso da Iara, sua imagem igualmente se associa a poder político e participação social, visto se tratar de uma personagem que detém poder. Consequentemente, possuí-la é passar a ter:

— “Foi um dia uma princesa, filha de uma fada muito poderosa, e do rei da Lua, que era o marido da fada.
“Sua mãe tinha feito a ela rainha das águas, para governar o mar e todos os rios, todos.”
— O Paraíba também, vovó?
— Já se sabe; todos os rios do mundo²³⁷.

Como considera Bloch,

A condenação e a idealização simultâneas da mulher e do amor não são manifestações contrastantes do mesmo fenômeno, lados opostos da mesma moeda. Elas absolutamente não são opostas. Ao contrário, o antifeminismo e a cortesia encontram-se numa relação dialética que, como vimos em nossa análise das imagens co-presentes do “Portão do diabo” e da “Esposa de Cristo” entre os primeiros Padres da Igreja, adquire uma necessidade lógica segundo a qual a mulher é colocada na posição sobredeterminada e polarizada de ser nem uma nem outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo, ficando deste

²³⁶ BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: editora 34, 1995, p.18.

²³⁷ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 69.

modo aprisionada num emaranhado ideológico cujo efeito último é a sua abstração da história²³⁸.

É evidente que o Romantismo retoma, da tradição medieval, a ascese como virtude e o etéreo feminino, isto é, o objeto sem forma. A própria Iara é definida, em alguns momentos, por imagens vagas e informes, visto ser frequentemente caracterizada como uma “sombra”, uma “nuvem sem corpo”, reforçando, assim, a ideia do disfarce, do engano:

- O seu sorriso é mentira,
não é mais que sombra vã;
Não vale aquilo que eu valho,
Nem o que val tua irmã:
É como a nuvem sem corpo,
de quando rompe a manhã.²³⁹

Nota-se, nesse sentido, que a formação de uma imagem feminina depende de um processo inventivo, criativo, antecedido de um exercício de contemplação. No trecho abaixo de *O Tronco do Ipê* (1871), o espaço habitado pela Iara é, antes de tudo, o poético, já que o narrador esclarece ser um lugar aperfeiçoado pela arte:

De um lado da bacia notava-se uma grande pedra quadrada em forma de laje, com uma borda levantada à guisa de parapeito, e uma saliência encostada ao rochedo, figurando um divã. Era obra da natureza, mas aperfeiçoada outrora pela arte que talvez aproveitasse o lugar para ponto de recreio²⁴⁰.

O fato de mencionar que o lugar seria um “ponto de recreio” reforça a esfera contemplativa e inventiva a que nos conduz a Iara. Esta é um instrumento da arte e, sendo assim, faz a mediação entre o mundo sensível e o inteligível, através da conjugação de três elementos, a saber, *Logos*, *Pathos* e *Eros*, os quais lhe conferem uma dimensão mais totalizante da realidade que representa, uma vez que esta, tal como a personagem folclórica, é não só uma ideia ou abstração, mas também paixão e emoção, como a própria lenda sugere.

²³⁸ BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: editora 34, 1995, p.199.

²³⁹ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 142.

²⁴⁰ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 81.

Bloch explica que “a associação da mulher com o material, com os sentidos, com a superficialidade dos signos e do artifício, está na raiz de uma identificação profunda entre o feminino e o literário”²⁴¹.

Na Antiguidade, era comum relacionar a Retórica, arte do bem falar, comprometida com a verossimilhança - e não necessariamente com a verdade - ao feminino. Tendo isso em vista, Bloch acrescenta que, “devido às inadequações da linguagem que, julga-se, ela corporifica, a mulher está em algum sentido fundamental colocada já desde sempre no papel de enganadora, trapaceira, jogral”²⁴².

Como já expusemos anteriormente, estas são características essenciais da Iara, cujo fingimento a aproxima, em definitivo, da poesia e do melodramático.

É inegável que a Iara encarna um duplo feminino, pelo fato de ser a Virgem - e o ideal de salvação a ela associado, sendo, em *O Tronco do Ipê* (1871) uma “Virgem Maria” - e, também, a Eva, mulher da perdição. No poema de Gonçalves Dias, ela é, simultaneamente, a fada e a bruxa:

“Vem, meu amigo”, tornava
A bela fada engraçada,
“Vem ver minha morada,
O meu reino de cristal:
Não se sente a tempestade
Na minha espaçosa gruta,
Nem voz do trovão
Nem roncões do vendaval”²⁴³.

Cauteloso de repente,
ouve o conselho prudente,
Que a mãe lhe dá;
Não é anjo, não é fada;
Mas uma bruxa malvada,
E cousa má²⁴⁴.

Concebê-la passa necessariamente por uma contradição indissociável, já que ela, além de uma abstração, é sensualidade e erotismo e, acima de tudo, um corpo representativo do elemento nacional. É a natureza.

²⁴¹ BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: editora 34, 1995, p.67.

²⁴² *Idem; ibidem*, p.29.

²⁴³ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 403.

²⁴⁴ *Idem; ibidem*, p.400.

A tradição medieval cristã consolidou a ideia segundo a qual “o homem é associado com a inteligência – *mens, ratio*, a alma racional- e a mulher, com *sensus*, o corpo, o apetite e as faculdades animais. Segundo Fílon, ela é aliada da serpente, que simboliza o prazer”²⁴⁵. Releva notar que estas últimas características eram consideradas pecados e deveriam ser condenadas e eliminadas.

Dentro dessa perspectiva, a Iara é, também, o mal. Sendo assim, relaciona-se ao Diabo, fato que, de início, a torna uma representação negativa da nação. Algo, em princípio, um tanto incoerente a um discurso subjacente de exaltação à pátria, mas que se justifica por meio de um contexto nacional de crise econômica, política, social e moral, o qual, aliás, nunca deixou de ser objeto das reflexões de Alencar. A Iara é a mentira que se passa por verdade, é uma ilusão do bem, porque é capaz apenas de oferecer uma felicidade passageira, tal qual o diabo que

[il] n'est pas seulement celui qui châtie cruellement le damnés dans l'enfer, c'est aussi celui dont la voix tentatrice offre à la anachorete les douceurs des biens de la terre. Sans doute est-ce pour le perdre, et le pacte avec le démon n'assure jamais qu'une félicité passagère, mais il est clair qu'il ne peut en être autrement.²⁴⁶

Com efeito, a sedução perniciosa, o erotismo, o trágico e a morte, são traços que também delineiam uma imagem de nação que se aproxima de um sagrado demoníaco.

Para Roger Caillois, “le sacré est toujours plus ou moins << ce dont on n'approche pás sans mourir>>”²⁴⁷ Segundo o sociólogo, o sagrado é uma categoria da sensibilidade, de natureza dialética, já que evoca sentimentos antagônicos, ao incitar, simultaneamente, a devoção ao sobrenatural e, ao mesmo tempo, a aversão a este, uma vez que, ao ser humano, não é possível alcançá-lo senão através da morte, senão através de uma desordem do mundo dos homens. O estudioso francês salienta ainda que o sagrado e o profano não são domínios que se excluem; são, antes de tudo, interdependentes, de tal modo que, em algumas civilizações, as ideias de pureza/santidade – domínio do sagrado – e a de medo da conspurcação – domínio do profano – são representadas pelo mesmo termo.²⁴⁸

²⁴⁵ BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: editora 34, 199, p.38.

²⁴⁶ CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. France: Éditions Gallimard, 2013, p.49.

²⁴⁷ *Idem; ibidem*, p. 25.

²⁴⁸ *Idem; ibidem*, p.25-54.

Teria a lenda despertado interesse entre os poetas e gozado de grande popularidade entre eles por remeter ao discurso bíblico, o que conferiria à nação, literariamente representada, uma dimensão sagrada?

Quais elementos sociais e históricos permitem-nos justificar a escolha de uma lenda que conjuga, ao mesmo tempo, sensualidade, violência e traição para a representação literária da nação?

A Iara seria o elemento sensível supostamente mediador para o mundo sagrado. A começar pela água, espaço habitado pela personagem, simbolicamente transcendental, como atesta, de maneira igualmente bela, o mito de Caronte.

Segundo Northrop Frye, tal elemento da natureza relaciona-se a um estado de caos:

A água, por outro lado, pertence tradicionalmente a um reino da existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que segue a morte comum, ou a redução ao inorgânico. Por isso a alma frequentemente atravessa a água ou afunda-se nela ao morrer. No simbolismo apocalíptico temos a “água da vida”, o quádruplo rio do Éden que reaparece na cidade de Deus, e é representado no ritual do batismo. [...]O mundo da água é a água da morte, amiúde identificada com o sangue derramado, como na Paixão.²⁴⁹

Com base no quadro abaixo, é possível perceber que a Iara oferece um mundo, onde é possível ter riqueza e desfrutar do amor de belas mulheres, de cantos agradáveis, acompanhados por harpas e violas, ter distrações variadas e beleza infinda. E nisso reside o embuste.

“A mãe d’água, de Gonçalves Dias	“As Uiaras”, de Melo Morais Filho
Mil figuras aparecem, Mil donzelas encantadas Com angélicas toadas De ameigar o coração. ²⁵⁰	Minhas escravas são virgens Loucas, esveltas, morenas; Têm mais ternura nos olhos Que orvalho nas açucenas ²⁵¹ .

²⁴⁹ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.147-151.

²⁵⁰ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

²⁵¹ MORAIS FILHO, Melo. “As Uiaras - lenda do Rio Negro”. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.31.

É o que constatamos nos trechos abaixo, respectivamente retirados de “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias; *O Tronco do Ipê*, de Alencar; e de “As Uiaras”, de Melo Morais Filho:

“Vem, meu amigo, dizia
A bela fada engraçada,
Pulsando a harpa dourada:
“Sou boa, não faço mal;
Vem ver meus palácios,
Meus domínios dilatados,
Meus tesouros encantados
No meu reino de cristal.

“Vem, te chamo: vê a linfa
Como é bela e cristalina;
Vê esta areia fina,
Que mais que a neve seduz!
Vem, verás como aqui dentro
Brincam mil leves amores,
Como em listas multicolores
Do sol se desfaz a luz.

“Se não achas borboletas
Nem as vagas mariposas,
Que brincam por entre as rosas
Do teu ameno jardim;
Tens mil peixinhos brilhantes,
Mais luzentes e mais belos
Que o oiro dos meus cabelos,
Que a nitidez do cetim.”²⁵²

Não ouvia mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro. Aí sentada em coxins de seda, a moça abria os braços para apertá-la ao seio.²⁵³

Tenho colares de per’las,
Harpas d’ouro em que descanto;
Governo a luz das estrelas,
Para o luar ao meu canto.
Infante, a choça é deserta,
Ninguém te espera lá não;
Minhas histórias são belas...
São!”²⁵⁴

²⁵² DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

²⁵³ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.84.

²⁵⁴ MORAIS FILHO, Melo. “As Uiaras - lenda do Rio Negro”. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.32.

Há uma nota falsa, geradora de desconfiança. A ideia de prazer que a personagem folclórica encabeça torna-se, na verdade, uma metáfora das relações de poder. A ilusão dos tesouros e de uma vida fácil e prazerosa, bem como o desafio à negação de uma ordem estabelecida, tudo isso associado à figura sensual da Iara pecaminosa no contexto moral tradicional, insere-a numa dimensão diabolizada, segundo a visão religiosa cristã.

Mencione-se, ademais, que à Iara se relaciona a noção de transgressão, o que acentua seu caráter ambíguo e, por isso, demoníaco. Todas as suas vítimas, nos poemas e narrativas estudados, rompem com uma ordem estabelecida. É justamente a possibilidade de desobediência o fator que as impele:

- É a mãe d'água traidora,
Que ilude os fáceis meninos,
Quando eles são pequeninos
E obedientes não são;
Olha, filho, não a escutes,
Filho do meu coração:
O seu sorriso é mentira,
é terrível tentação.²⁵⁵

Travesso menino,
Do fundo das águas
Quem em flocos se ameigam dos juncos ao pé,
Às vezes s'escuta na queixa do rio
Um canto macio,
De quem...não se vê.²⁵⁶

Se [Alice] perdesse essa ocasião, nunca mais alcançaria o que tanto desejava.

Obter a realização desse desejo da condescendência das que a acompanhavam, era cousa em que nem pensava. Conhecia as ordens severas de seu pai; e sabia como eram respeitadas e obedecidas.²⁵⁷

O desejo a que se refere a narrativa de Alencar é exatamente o de conhecer o boqueirão, isto é, a Iara.

²⁵⁵ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.399.

²⁵⁶ MORAIS FILHO, Melo. "As Uíaras - lenda do Rio Negro". In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.29.

²⁵⁷ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.82.

Se, no Cristianismo, é o ascetismo que eleva a Deus, por sua vez, imagem de união, integração e totalidade, a ideia de integração, através da Uiara, advém da mobilização dos sentidos, da sensualidade, da beleza, da transgressão, da violência e da morte.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), percebe-se que o erotismo presente na lenda da Iara relaciona-se a questões sociais. A desobediência, indício da transgressão, dotará os personagens da possibilidade de *ter* e *poder*:

Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe cousas muito bonitas do reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão, que a protegesse, que obrigasse Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela.²⁵⁸

Ele tinha duas vezes em menos de uma hora arrancado à morte sua presa. Tinha duas vezes esmagado com sua superioridade o homem a quem mais odiava no mundo, salvando-lhe a filha, e obrigando-o a dever-lhe a felicidade de sua vida. As esmolos que o barão fazia à sua mãe, esses sobejos de uma riqueza talvez bem mal adquirida, ele as pagava por esse preço.²⁵⁹

No caso de Alice, o proibido encontro com a Iara “obrigará” – e é curioso o emprego deste verbo impositivo – Mário “a lhe querer bem”. Assim, a personagem escapa de casamento arranjado, de interesse entre famílias, e tem seu objetivo pessoal realizado. Já no caso de Mário, o verbo “obrigando” refere-se diretamente ao barão e ao objetivo do menino em vê-lo em uma posição inferior.

Segundo Antonio Candido, os desníveis sociais “é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo”²⁶⁰.

A relação que os protagonistas mantêm com a figura de autoridade encarnada pelo Barão Joaquim de Freitas desnuda a organização paternalista do oitocentismo de duas maneiras. Primeira - em que a mulher (Alice), propriedade do pai e, depois do marido, serve apenas como instrumento para aumentar a fortuna de fazendeiros, por meio do casamento. Nesse sentido, este se mostrava intrinsecamente ligado ao dinheiro, de modo que era uma garantia de preservação da herança e do poder econômico.

²⁵⁸ *Idem; ibidem.*, p. 83.

²⁵⁹ *Idem; ibidem.*, p. 144.

²⁶⁰ CANDIDO, Antonio. “Os três Alencares”. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.542.

Alencar, em seus romances, apresenta um olhar de desconfiança no que tange à relação entre matrimônio e dinheiro, a exemplo do que vemos em *Til* (1872), com referência a Luiz Galvão e D. Ermelinda.

A segunda maneira seria, consoante as palavras de Roberto Schwarz, a prática “escandalosa e abjeta da lógica do favor”²⁶¹, que faz da figura do agregado (Mário) um de seus elementos de representação.

Segundo Schwarz, se a escravidão desmentia claramente as ideias liberais, evidenciando o quão retrógrado estava o Brasil, o favor se apoiava no liberalismo para se legitimar, ainda que fosse uma prática completamente contraditória a este. Assim é que as profissões liberais subordinavam-se à vontade dos grandes detentores de poder. Havia uma multidão não escrava que se colocava na dependência dos proprietários de terra e que não alteravam o quadro organizacional de uma sociedade bipartida. Eram socialmente indefinidos e explicitavam um tipo de marginalização produzida pela diferenciação entre os homens brancos e livres. Esta é claramente a situação de Mário, cujos estudos foram custeados pelo Barão e o exercício da profissão do rapaz dependia da vontade do fazendeiro.

A lógica do favor é ironicamente abordada por Alencar, sobretudo através da caracterização grotesca dos demais agregados, como o Padre Carneiro (figura de volumosa e repolhuda reverência); o subdelegado Capitão Tibúrcio (de exígua estatura) e o compadre Domingos Pais, cuja opinião pertencia a quem lhe sustentava. São exímios exemplos de “camaleões que mudam de cor a cada ambição”, cuja constituição passa, necessariamente, pelo disfarce ou máscara:

Quanto ao Sr. Domingos Pais, consultara previamente a fisionomia da baronesa, e ficara impassível; era um homem consciencioso; os seus aplausos, como os seus serviços, pertenciam de direito a quem o sustentava; foi sempre sua regra.

Que excelente massa para um deputado governista!²⁶²

O fragmento dialoga com uma das principais críticas feitas por Alencar em suas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), nas quais o autor demonstra como a lógica do favor estava arraigada na composição de políticos de nosso país, os quais perante regalias

²⁶¹ SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2008. pp. 11- 31.

²⁶² ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.113.

oferecidas pelo governo, silenciavam-se diante do que o escritor considerava “erros” da administração imperial.

Outra imagem, recorrente em *O Tronco do Ipê* (1871) e que, nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), encerra conteúdo político, referente à crise socioeconômica brasileira, concerne à calma e à agitação das águas do boqueirão:

As margens cobertas de plantas aquáticas eram cingidas pelos alcantis do rochedo, que derramavam sobre as águas profundas uma sombra espessa. À superfície do lago lastravam as ninfeias abrindo os brilhantes cálices brancos, azuis e escarlates.

O hálito da brisa frisava, achamlotando, o azul das águas, que pareciam ter como as vagas do mar um fluxo e refluxo, porém muito mais brando. Junto ao rochedo onde estava a cabana, em um seio que formava o lago, a água parecia adormecida e completamente imóvel. Aí o sopro da aragem embaciava o espelho sempre liso e brilhante; apenas, a não ser ilusão da vista, percebia-se uma leve ondulação concêntrica.

A extrema velocidade desse movimento esférico era justamente o que produzia a ilusão. Quem não observasse o fenômeno com bastante atenção, afirmaria sem dúvida que ali era, não o eixo do turbilhão, mas o remanso das águas, o seu regaço, onde vinham adormecer as ondinhas da margem.²⁶³

O espaço, paradoxalmente calmo e agitado, característico do jogo melodramático, marca dois momentos importantes na obra, a saber, a morte do pai de Mário, um mistério a se desvendar e que move a narrativa, e o afogamento de Alice, salva, por sua vez, pelo seu amado, fato que acarreta mudanças significativas para este.

Vale destacar que a natureza, na obra de Alencar, é vista como uma solidão, não só concebida como um vasto espaço, pouco habitado, quase intocado pela mão do homem – sentido, aliás, largamente explorado pelos românticos -, mas também como um corpo solitário, já que a natureza é personificada, humanizada:

Toda essa luta porém fora inútil. O lago, o rochedo, a floresta, se conservaram mudos. Mário não encontrou o menor traço da catástrofe que passara pela solidão sem deixar o menor vestígio. Se algum porventura havia ficado, os onze anos decorridos o tinham completamente desvanecido.²⁶⁴

Mário tenta conjunção com a natureza, enfrentando seus perigos, desafiando o torvelinho das águas do boqueirão, a fim de arrancar desta o segredo de sua própria

²⁶³ *Idem; ibidem*, p. 80.

²⁶⁴ *Idem; ibidem*, p. 126. (grifo nosso)

existência, isto é, desvendar o mistério em torno da catástrofe que levara seu pai à morte. Nesse sentido, a natureza é fonte de conhecimento, ou melhor, de autoconhecimento, uma vez que ela guarda informações sobre as origens do personagem:

O lago, apesar do terror de que o cercava a tradição, não escapou às investigações de Mário. Para ali sobretudo, para a voragem medonha, o arrastava sua ardente curiosidade. Aquela água, onde se tinha submergido o corpo de seu pai, talvez guardasse ainda o segredo da catástrofe.²⁶⁵

O fascínio pela conjunção com a natureza é explicitado no trecho abaixo, em que se tornar uma unidade com esta é expresso pela metáfora do magnetismo (ímã e polo), a qual sugere fusão inevitável, a partir do contato com o as águas:

Tudo o mais foi efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente. É o magnetismo do abismo; o ímã do infinito que atrai a criatura, como o polo da alma humana.²⁶⁶

Como a Iara, em *O Tronco do Ipê* (1871), é a imagem de Alice projetada nas águas, a falta de contornos precisos na delineação desta aponta para uma iminente fusão da protagonista com a natureza:

Com efeito distinguia-se no fundo do lago, mas vagamente, o busto gracioso de uma moça, com longos cabelos anelados que lhe caíam pelas espáduas. A ondulação das águas não deixava bem distinguir os contornos, e produzia na vista uma oscilação contínua.²⁶⁷

É a partir das águas turbulentas do Boqueirão que Alencar comporá, no romance, a concepção de um ideal que só se alcança por meio do sacrifício. Este é, como vimos nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), formulado a respeito da Guerra do Paraguai, apresentando conotações políticas. No romance construir-se-á uma atmosfera

²⁶⁵ *Idem; ibidem*, p.125.

²⁶⁶ *Idem; ibidem*, p. 85.

²⁶⁷ *Idem; ibidem*, p. 83.

de elevação a qual se chega através da experiência do sacrifício, a partir de uma conduta cerimoniosa exercida por alguns personagens.

A representação do afogamento (“morte”) de Alice, bem como a imolação do corpo de Mário e de Pai Benedito, ao tentarem salvá-la da fúria das águas, são exemplares do sacrifício a que se expuseram esses personagens e da curiosa roupagem cerimonial atribuída ao episódio.

A experiência da continuidade existencial e da fusão corporal aparecem metaforizadas na imagem da cadeia humana, formada por Pai Benedito, Mário e Alice, sendo representativa de um elo entre vida e morte: as pernas de Mário asseguradas no pescoço de pai Benedito, por seu turno, apoiado no rochedo (aperfeiçoado pela arte) diante do boqueirão, para que o rapaz pudesse retirar a vítima do fundo das águas:

Como era sublime essa cadeia humana que se estendia desde a aba do rochedo até às profundezas do lago, com uma ponta presa à vida, e outra já soldada à morte! Esses corações que se faziam elos de uma corrente, grillados pelo heroísmo, essa âncora animada, sustendo uma existência prestes a naufragar, devia encher de admiração e orgulho a criatura.

Do primeiro relance compreendia tudo. A vítima era Alice; o herói, Mário; o instrumento, Benedito.²⁶⁸

O sangue, elemento pulsante da vida e uma das vias para morte, já que é um líquido que explicita a violenta dissolução dos limites do corpo, completa a cena do sacrifício na obra de José de Alencar, através da figura de Pai Benedito, que, enquanto negro e instrumento para o sucesso da empreita, reitera a visão conservadora do deputado cearense, segundo a qual a escravidão era a base para a manutenção da sociedade monárquica e partenalista (representada por Alice) viva:

O corpo do negro, inteiriçado sobre o abismo, escorrendo sangue das feridas, brandia, aos repetidos abalos que lhe imprimiam as arremessas de Mário, como um vergão de ferro. Com o esforço, os artelhos do menino cerrando-se quase estrangulavam o pescoço do velho africano, cujos olhos injetados e narinas dilatadas, indicavam asfixia.²⁶⁹

O comentário do narrador de que tal cadeia humana era sublime corrobora a ideia de que o “encontro” de Alice com a Iara (ente sobrenatural) e o posterior

²⁶⁸ *Idem; ibidem.*, p. 134.

²⁶⁹ *Idem; ibidem.*, p. 134.

afogamento da primeira compõem um espetáculo acima da dimensão humana. A esse respeito, ressalte-se que a cena é denominada de “transe”:

Pouco lhe [a Mário] importava o nome da vítima; no instante daquele supremo transe talvez nem se lembrou que objeto, que fardo, era esse tão estreitamente unido a seu peito. Fosse, em vez da menina, um cão, lutaria da mesma forma.²⁷⁰

A posição de reverência de Pai Benedito, em sua contemplação da morte, remete à esfera religiosa, a qual possibilita aos personagens envolvidos no “ritual de sacrifício” ter acesso ao mistério da vida ceifada, isto é, permite-lhes compartilhar um tipo de conhecimento pertencente ao sagrado:

Os joelhos curvaram-se; e aquele homem forte caiu sucumbido e oprimido de encontro ao parapeito de pedra. Um brado de ânsia rompeu-lhe do seio; mas com o ofego da respiração, os lábios não exalaram mais do que um surdo gemido.²⁷¹

É interessante mostrar que, após Alice ser resgatada e, portanto, o “ritual de sacrifício” ter-se findado, a solidão e o silêncio das águas da Iara prolongaram e acentuaram o estado de completude em que mergulharam Mário e Pai Benedito, ainda imbuídos de enlevo:

Ali ficaram absorvidos na ardente expansão dos sentimentos que lhes tumultuavam no seio. Os outros os tinham esquecido; ninguém veio perturbar a transfusão de suas almas com uma solicitude importuna.²⁷²

Como dissemos, a presença da lenda da Iara, no romance, articula-se a questões sociais e está ligada ao poder e à noção de propriedade:

Naquela ocasião porém, a vida de Alice era precisa para Mário; pertencia-lhe como coisa sua; ele a disputara ao abismo, à morte; e tinha-a afinal conquistado com uma coragem que o elevava perante a consciência. Essa existência arrancada ao boqueirão era o complemento de seu esforço; o remate de sua obra; a palma de seu triunfo. Sem ela, sua ação ficava truncada, sua vitória mutilada: ele teria salvado, embora com risco de vida, um cadáver apenas, um despojo inútil.²⁷³

²⁷⁰ *Idem; ibidem*, p. 131.

²⁷¹ *Idem; ibidem*, p. 135.

²⁷² *Idem; ibidem*, p. 136.

²⁷³ *Idem; ibidem*, p. 137-138.

Alice lhe seria útil para quê? Qual seria o triunfo do herói?

Ao participar do “ritual de sacrifício” e compartilhar do divino, através da imolação de seu corpo e da união deste não só com Alice, mas também com Pai Benedito, Mário, terá, na dimensão narrativa, uma alteração de sua condição. Em um primeiro momento, equiparar-se-á a Deus. Tendo compreendido o mistério da morte, ganhará o poder da ressurreição, de maneira a devolver à Alice a existência, através da imagem Bíblica do sopro da vida, ainda que esta apareça transfigurada no discurso científico do Dr. Curry, em capítulo intitulado “O beijo da vida”:

A perícia do menino na prestação de socorros aos afogados, sendo para admirar, explicava-se contudo muito naturalmente. Na barca de salvação, montada a expensas do barão, Mário tivera frequentes ocasiões de ver aplicadas pelo administrador da fazenda as instruções de um hábil médico da Corte, para combater a asfixia por submersão conforme as indicações do Dr. Curry. Ávido de tudo saber, aquela jovem inteligência compreendeu o mistério da morte aparente pela falta do ar; e viu em alguns casos a eficácia desse meio supremo de restabelecer pela inflação do fôlego a vida já extinta no coração.

Ele sabia que no caso de asfixia por submersão, havia completa cessação de vida, equivalendo a cura a uma ressurreição; e lembrava-se de ter lido no extrato da obra do Dr. Curry, que, embora a salvação dos afogados não fosse comum, quando a submersão durava um quarto de hora, contudo havia exemplos de ressurreição depois de uma submersão por mais de meia hora e até de algumas horas. Alice estivera dentro d'água apenas uns dez ou doze minutos; e felizmente nenhuma lesão tinha sofrido.²⁷⁴

Ao discutir o aspecto romanesco do texto ficcional, Frye aponta, como parte do universo do vilão, o mundo decaído, estabelecendo, assim, um paralelo com a Bíblia, mais especificamente com leviatã, representação demoníaca muito apreciada por românticos, como Gustave Doré e William Blake. Descrito no *Livro de Jó* como um monstro aquático devorador, assumia formas de serpente, baleia, dragão, etc.:

No livro Apocalipse o leviatã, Satanás e a serpente edênica se identificam todos entre si. Essa identificação é a base da metáfora, no simbolismo cristão, na qual o herói é Cristo (amiúde representado, em arte, de pé sobre o monstro prostrado); o dragão, Satanás; o velho impotente, Adão, cujo filho Cristo se torna, e a noiva salva, a Igreja.

Ora, se leviatã é todo mundo caído de pecado, morte e tirania, no qual Adão tombou, segue-se que os filhos e Adão nascem, vivem e

²⁷⁴ *Idem; ibidem*, p. 143. (grifo nosso)

morrem dentro de seu ventre. Por isso, se o Messias vai salvar-nos matando o leviatã, ele nos liberta.²⁷⁵

Chamamos a atenção para esse fato, pois, ao ser tragada por um ser monstruoso, a Iara, na verdade, as águas revoltas do boqueirão, Alice penetra no mundo da morte e do pecado, acentuado pelo intenso erotismo da cena. Por intermédio de um “Messias libertador”, no caso Mário, a menina é salva. Há de se notar que essa passagem romanesca situa-se na infância dos protagonistas de *O Tronco do Ipê* (1871). Na fase adulta, o rapaz se inscreve em uma perspectiva bastante distante de um “Messias libertador”. Sublinhe-se o termo “vomitar”, empregado por Frye ao aludir o mundo infernal, igualmente utilizado para se referir ao boqueirão, conforme verificamos, no discurso de Pai Benedito, ao dizer que “tudo que o boqueirão engole, vomita depois”²⁷⁶:

O animal monstruoso que traga toda a água do mundo e depois é instado, enganado ou forçado a vomitá-la, é frequente nos contos populares, e uma versão mesopotâmia fica bem por trás da estória da Criação no Gênese.

Por fim, se o leviatã é a morte, e o herói tem de adentrar o corpo da morte, o herói tem de morrer, e se sua procura está completa, o estágio final dela é, ciclicamente, o renascimento, e dialeticamente, a ressurreição. Nas peças sobre São Jorge, o herói morre em sua luta com o dragão e é restituído à vida por um médico, e o mesmo simbolismo atravessa todos os mitos de deuses que morrem.²⁷⁷

Mário retira Alice da morte e esta, por seu turno, retira-o da condição de subalterno. Este é o seu renascimento. A partir disso, o agregado ascenderá socialmente, assumindo, em certa situação da narrativa, a posição de mando e superioridade em relação até mesmo ao barão. Isso por ter demonstrado sua elevação moral, corroborando, assim, o melodramático:

Nas circunstâncias supremas, as distinções sociais, e até mesmo as que estabelece a norma comum da natureza, se apagam diante da superioridade real. Entre as pessoas aí presentes, algumas encanecidas, a vontade firme e resoluto, o coração forte e sobranceiro, era o de Mário. Ele devia exercer sobre os espíritos abatidos, a influência que é o efeito da eletricidade moral. Ninguém opôs a seus movimentos o menor obstáculo. Completamente desanimados, não sabendo o que fazer, na expectativa ilusória do socorro que Martinho montado no cavalo do senhor fora buscar, permaneciam todos atados pela dor e espanto.

²⁷⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 188.

²⁷⁶ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, p.291.

²⁷⁷ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.190.

No meio dessa indecisão, uma energia era a ressurreição moral: era o exemplo. Todos submetendo-se espontaneamente àquele coração capaz de querer, quando eles sucumbiam, àquele espírito que pensava no meio do torpor geral, puseram-se ao seu serviço com uma obediência passiva e tímida.²⁷⁸

Observa-se que, com a inversão dos papéis, Mário torna-se o “Senhor”, a quem todos devem obediência passiva e tímida, fato que revela o autoritarismo nas relações patriarcais.

A conjunção de seu corpo com Alice, sua simbólica relação sexual com a menina, bem como a experiência com a morte, que lhe rendeu uma apropriação do divino, colocá-lo-á numa posição social diferente de agregado. O uso do tempo futuro, no excerto abaixo, ilustra que, pelo seu feito, Mário tornar-se-á um “homem”, isto é, deixará de ser marginalizado e ganhará a “dignidade” social:

A alguns passos do leito, encontrou-se com Lúcio, que o olhava cheio de ardente admiração.
— Adeus, Lúcio!
— Mário, você já é um homem!
— Hei de ser!²⁷⁹

Levando em conta o plano imaginativo da narrativa, isto é, do romanesco, podemos dizer que é justamente por meio daquilo que o Cristianismo condena, como o erotismo e o contato corporal, que Mário consegue ascensão social. Se essa forma de mudança de *status* era, para o jovem pobre, prática comum na sociedade oitocentista, vista como um exemplar da decadência moral pelo escritor cearense, no romance a questão não é colocada nesses termos.

A simbólica relação sexual de Alice e Mário é um componente a ilustrar o erotismo, por meio da confusão dos corpos. Isso fica claro na fusão das imagens do rapaz e da menina, por sua vez, confundida com a Iara. Trata-se, sem dúvida, de um ato de transgressão de ambos, já que envolve a superação do “pejo”, condição que assegurava o controle do corpo, sobretudo das manifestações sexuais, fundamental para uma respeitabilidade social e possibilidade de participação da mesma. O sentimento de prazer e a bela comparação da rosa que se une ao lírio ajudam a construir o elemento erótico da cena:

A menina teve um estremecimento de prazer. Hesitou contudo por um melindre de pejo; mas o vulto de Mário perpassou nos

²⁷⁸ *Idem; ibidem*, p. 140. (grifo nosso)

²⁷⁹ *Idem; ibidem*, p.144.

longes daquela miragem arrebatadora; e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho.²⁸⁰

Curioso é que, após o “ritual de sacrifício”, Mário se põe nu, a adormecer nos braços da natureza:

Benedito percorreu durante algum tempo os arredores da cabana: daí podia ele dominar a várzea e uma parte do pomar. Depois de algumas voltas inúteis, descobriu além, na baixa, alguma coisa alva, que excitou-lhe a atenção, porque destacava entre o verde da folhagem. [...]

Mário dormia profundamente, coberto com as folhas secas das próximas bananeiras. Descansava a cabeça no braço direito dobrado sobre uma raiz que lhe servia de travesseiro.²⁸¹

A relação entre a nudez e a esfera da elevação se confirma no decorrer do texto, quando observamos que, em torno do corpo nu, a mãe de Mário “rendeu ao Senhor ferventes graças, por lhe haver conservado o filho”²⁸² e pai Benedito ajoelha-se aos pés do menino, “mas, em vez de rezar por ele, pôs-se a adorá-lo, como a um ídolo”²⁸³.

Em *Ouvrir Vénus*, uma das preocupações do crítico de arte francês Georges Didi – Huberman é a de tentar compreender de que maneira o nu, sempre visto como ato obsceno, passou, dentro de um percurso histórico e cultural, a ser dessexualizado, de modo a tornar possível a representação da ternura e delicadeza através do corpo nu, em especial de Vênus, sem provocar escândalo. Didi- Huberman argumenta que, com a valorização da Virgem cristã, houve um triunfo da Vênus celeste em oposição até aos atributos originais da deusa greco-romana. Segundo o autor, a descupabilização do nu pôde se operar sob três vestimentas: a literária –que recobre o nu pela retórica ; a marmórea – que petrifica o nu; e a das ideias (filosófica) – que destaca não o fenômeno em si, mas o seu simbolismo. O crítico faz interessantes observações, mostrando que, dentro da percepção cultural, existe um “nu criminoso”, que é aquele movido pela vaidade, pelo deboche e pela ausência de total virtude; o “nu adâmico”, que se refere a um estado de pureza original, em que se ignorava o pecado e a ideia da carne (corpo); um “nu cristão”, que consiste na humilhação voluntária, em que a nudez simboliza a

²⁸⁰ *Idem ; ibidem.*,p. 84.

²⁸¹ *Idem; ibidem*,p.145-146.

²⁸² *Idem; ibidem*, p. 146.

²⁸³ *Idem; ibidem*, p. 146.

negação da carne e a submissão a Deus; e um “nu batismal”, que remete à purificação do corpo de todas as emoções carnaais.²⁸⁴

A respeito dessas duas últimas formas de se experimentar a nudez, as quais julgamos exemplificar o caso de Mário, é possível constatar a inquietação mortal diante da carne quando verificamos que o corpo nu do herói é coberto por sua mãe, com um xale.²⁸⁵

Na verdade, o erotismo (de livre percurso no plano imaginativo da narrativa) e o pudor (presente no plano “real” da narrativa) são duas categorias que estruturam esse romance de Alencar, revelando a própria polaridade do século XIX, tempo de desejos contidos e frustrados, que, de acordo com Priore, “se abriu com as libertinagens de um jovem imperador e se fechou com o higienismo frio de médicos”²⁸⁶. Aliás, o discurso médico se faz explícito no texto de 1871, conforme vimos acima em fragmento que trazia ensinamentos do Dr. Curry a Mário.

O erotismo, que implica a confusão dos objetos, também é, em *O Tronco do Ipê* (1871), marcado pela violenta ideia do devoramento:

A onda, que abria a fauce para tragar sua vítima, fechou-a de novo, e alisou-se plácida e fria como a lápide de um túmulo.²⁸⁷

O menino estorcia-se dentro d'água. Seu corpo parecia romper-se, como o dorso da serpe quando se dilata para estringir a presa. A luta estava indecisa. Às vezes acreditava-se que Mário ia triunfar, arrebatando a vítima ao boqueirão; outras vezes o menino perdia a vantagem adquirida e submergia-se ainda mais.²⁸⁸

A imagem da serpente (Mário) prestes a imbuir-se do outro (Alice) é interessante na medida em que reproduz, da sociedade paternalista, a supremacia masculina em detrimento da feminina e as relações de propriedade. Além disso, sugere a sexualidade e erotismo atribuídos à Iara e a própria identificação desta com este réptil.

Recordemos que “mãe d'água”, outra designação para “Iara”, era, entre os indígenas, uma referência à cobra. Tal fato facilitou a identificação da Iara com a

²⁸⁴ DIDI –HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Éditions Gallimard, 1999, p. 14-53.

²⁸⁵ *Idem; ibidem*, p. 146.

²⁸⁶ PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p.100.

²⁸⁷ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 85.

²⁸⁸ *Idem; ibidem*, p. 134.

serpente bíblica, que fascina e leva à perdição. Importa lembrar que, simbolicamente, a própria serpente é um ser ambíguo.

Por tudo isto, segundo expõe o escritor português Alexandre Parafita, a serpente,

que ocupa lugar de relevo na mitologia de todas as culturas, transporta consigo ideias paradoxais: tanto representa uma ameaça fatal, pois o seu veneno pode provocar a morte, como representa a regeneração da vida e da natureza, na simbologia da renovação cíclica da sua pele. O silêncio da sua presença, a sua estrutura flexível, a sugestão de sensualidade dos seus movimentos, o olhar sedutor e traiçoeiro, a rapidez da investida, mas sobretudo o veneno mortífero que destila, tornam-na um ser misterioso, sobrenatural, respeitável. Representada no feminino, vemo-la no Éden como metáfora do demônio, associada à tentação e à irremediabilidade do pecado. A dimensão polimorfa que apresenta na mitologia popular, ora metade mulher, ora dotada de pelos no corpo, ora de farta cabeleira, pretende acentuar o lado bestial desse mito, conforme a uma consciencialização dos riscos que a penetração no desconhecido, no misterioso, sempre acarreta.²⁸⁹

Na civilização maia, o réptil era cultuado como divindade, dada a sua capacidade de renascimento e ressurreição; de imortalidade, portanto. É evidente que, nesse sentido, Alice, uma vez que sua imagem é confundida com a da Iara, pode ser identificada à serpente em sua capacidade de ressurreição.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), a natureza apresenta uma forma serpentina. Os verbos utilizados na descrição da paisagem, como “estorcer” e “serpejava”, os caminhos tortuosos, a vegetação aquática e a presença de répteis, explicitam tal afirmação:

Debalde os rochedos erriçavam suas fragas e alcantis, como puas terríveis, ou abriam suas gargantas profundas e medonhas para sumir o imprudente, cujo pé deslizasse à borda do precipício. Debalde o lago sombrio, povoado dos fantasmas que a tradição fazia vagar por suas margens, envolvia-se, como em um sudário, na solidão fria e glacial, exalando pelas fendas do penhasco o lúgubre estertor do remoinho, a se estorcer em convulsões. Debalde pululava aí sob aquela vegetação linfática, a geração abundante de medonhos répteis, que produz sempre nos climas tropicais, o consórcio da água profunda com o rochedo cavernoso.²⁹⁰

Descendo-se da cabana pela vereda tortuosa que serpejava entre as pedras, dava-se em um pequeno lago, alimentado pelas águas do rio.²⁹¹

²⁸⁹ PARAFITA, Alexandre. *A mitologia dos mouros – lendas, mitos, serpentes, tesouros*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2006, p. 142-143.

²⁹⁰ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 123-124. (grifo nosso)

²⁹¹ *Idem; ibidem*, p. 80. (grifo nosso)

O ambiente aquático é predominante no romance. Seu aspecto sombrio confere-lhe um tom misterioso, que desperta curiosidade e incita a imaginação. Tal aspecto, aliado à forma serpentina do espaço, acentua-lhe o traço diabólico.

Embora a Iara tenha recebido uma roupagem cristã, dialoga com a Antiguidade pagã, sobretudo com o sagrado representado por Baco.

Em muitas culturas, a serpente é considerada um elo entre o reino espiritual e o mundo sensível. É uma representação de unidade existencial, visto formar um anel com a cauda em sua boca. Na Bíblia, é símbolo de desobediência e provocação a Deus. Por isso, associada ao mal, no *Novo Testamento*. Além disso, figura a sabedoria, já que representa o desconhecido e o misterioso.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), a morte é o mistério e o fato de estar ligada às veredas tortuosas do boqueirão também a relaciona à Iara serpentina:

Em qualquer outro momento, se viessem dizer a Mário que a filha do barão tinha morrido, ele sentiria apenas a surpresa que produz um acontecimento imprevisto, e essa turbção do espírito diante do terrível mistério, todas as vezes que ele formula o seu inexorável problema.²⁹²

A identificação da Iara com a serpente, a qual pelo fascínio e sedução, bem como pela oferta de conhecimento pleno, levou à queda edênica, sendo, por isso, rechaçada pelo Cristianismo, é intrigante na medida em que aponta para um projeto nacional que traz implicitamente as contradições do país e que, sob a tinta de Alencar, oscila entre uma visão conservadora e liberal.

Enquanto representação da natureza tropical, a Iara reconduz aquele que se entrega à contemplação de sua beleza a um uníssono com ela, como se viu a partir da análise de *O Tronco do Ipê* (1871). Mas também sinaliza desobediência e, na obra de Alencar, uma contestação a um certo arranjo social, ao tornar espúria a lógica do favor. Ela encarna o desejo, denunciando aos personagens a falta de poder, o qual se busca alcançar por meio de um jogo de linguagem que reúne, simultaneamente, erotismo e controle do corpo.

²⁹² ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 137.

CAPÍTULO 6: Fascinação - fundamento da palavra poética em Alencar

A recorrência, nos textos de Alencar, da ideia de “fascinação”, da qual temos uma bela síntese por meio do jogo de espelhos e duplos que fazem assomar a Iara e a Serpente em sua obra, é significativa. Ressalte-se que ela está na base da concepção do autor a respeito da palavra, mais especificamente da palavra poética:

Eis o que é a palavra, meu amigo; simples e delicada flor do sentimento, nota palpitante do coração, ela pode elevar-se até o fastígio da grandeza humana, e impor leis ao mundo do alto desse trono, que tem por degrau o coração, e por cúpula a inteligência. [...]

A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças, e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito.²⁹³

A palavra, segundo Alencar, deve ser empregada no sentido de promover o encantamento. Ela encarna o mistério das coisas. Daí o aguçado senso figurativo do autor, já que a expressão metafórica pode ser entendida como um mecanismo a tentar alcançar o enigma divino. Isso porque, a seu ver, “a poesia, como todas as coisas divinas, não se define; uma palavra a exprime, porém mil não bastam para explicá-la”,²⁹⁴.

Note-se que razão e emoção são os elementos necessários e constituintes da palavra, mas, para alcançar a primeira e comunicar os mais solenes assuntos, ela deve, inicialmente, comover. Nisso reside também a orientação predominantemente subjetiva e romântica, sobretudo quando o escritor sublinha que o coração é a base que conduz à inteligência.

Metaforicamente representada pela imagem da “flor”, elemento muito comum para caracterizar personagens femininas criadas pelo autor, a palavra acaba assumindo traços do campo semântico de tal símbolo, como delicadeza, simplicidade e beleza sedutora.

Não é por acaso que encontramos, na literatura do romancista cearense, construções que, por meio da descrição, apelam aos sentidos corporais, tornando a palavra fascinadora e produzindo um forte efeito de sensualismo e erotismo:

²⁹³ CATELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p. 31.

²⁹⁴ *Idem; ibidem*, p. 23.

Eis como ignorava D. Ermelinda os idílios, que estavam compondo seus filhos, naquele sítio pitoresco, onde bebia-se o amor como um doce eflúvio da natureza. Tudo ali penetrava o coração de emoções deliciosas. Pelo aveludado daquela relva cintilante espreguiçava-se a imaginação, a sonhar o dossel de um divã. Os sussurros da brisa nos palmares segredavam os ruge-ruges das sedas; e o borborinho do arroio imitava o trilo de um riso fresco e argentino.

Quem estivesse nesse lugar a sós cuidaria que aproximava-se uma virgem mimosa, de fronte serena, olhar inspirado e fagueiro sorriso, perfumado de suave fragrância. Quem ali fosse com uma gentil companheira, acreditaria por certo que ela se transfundira nesse sítio nemoroso, como em um grêmio do amor; e nas auras embalsamadas sentira-lhe o mago sorriso a bafejar-lhe as faces; no lago dormente seus olhos límpidos a refletirem-lhe o céu de sua alma; nas hastes das palmeiras, seu talhe mil vezes esboçado com a mesma inata elegância; nas laçarias e festões de trepadeiras floridas, os folhos do amplo vestido; e na pelúcia da grama cambiante às depressões do terreno, a voluptuosa flexão das formas debuxadas pelo corpinho de verde cetim. Como era possível não amar naquela mansão, onde tudo cantava, sorria, palpitava e respirava amor?

A quem era dado abjurar nesse templo nupcial, onde celebrava-se o consórcio entre o vigor e a graça, o perfume e a harmonia, o majestoso e o esplêndido? Himeneu eterno do vento com a floresta, do rio com a campina, do orvalho com a flor, do sol com a sombra, do céu com a terra.²⁹⁵

É o que observamos, no excerto de *Til* (1872) transcrito acima, em que a natureza brasileira aparece personificada na figura feminina, cujo gracioso corpo se desenha metonimicamente, mobilizando todos os sentidos, entre aromas (perfumado de suave fragrância) e sinestesias (doce eflúvio), que sensibilizam o paladar e o olfato; entre onomatopeias (ruge-ruge) e aliteraões do “s” que reforçam “os sussurros da brisa”, acentuando a musicalidade textual; entre cores (relva cintilante), que remetem à visão e entre a percepção tátil (aveludado).

A descrição da natureza por meio da sensibilidade humana tem sido chamada, conforme Shira Wolosky, como “*pathetic fallacy* – the false, which is to say imaginary, projection of *pathos*, feelings, onto nature”.²⁹⁶ Trata-se, pois, de um aspecto que aponta para a ficcionalidade textual.

Avaliando o erotismo por meio de um viés histórico, Priore assevera que, no período oitocentista, a descrição do corpo feminino *em pedaços*, que, no caso do fragmento supracitado, desvia a nossa atenção para a face, olhos e talhe, era uma

²⁹⁵ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.69.

²⁹⁶ WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, Inc., 2008, p. 98.

estratégia que deslocava o real interesse – a cópula – em favor da celebração da mulher idealizada. De acordo com a pesquisadora, “graças ao Romantismo, a realidade cotidiana se transfigurava num ‘saber-sonhar’ que substituíra o ‘saber-gozar’. A dissimulação do corpo feminino inaugurava o prazer perverso de olhar pela porta entreaberta”²⁹⁷.

Dentro da esfera onírica, que configura a perspectiva do narrador, o qual nos revela um quadro sensual da natureza, sob a ideia do amor e do erotismo, é possível atingir a totalidade, através da união de opostos, do “himeneu eterno do vento com a floresta, do rio com a campina, do orvalho com a flor, do sol com a sombra, do céu com a terra.”

Na verdade, o trecho acima nos permite ilustrar a ideia de Belo, já enunciada, pelo polemista, em suas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. A seu ver, este só se alcançaria a partir da comunhão entre filosofia, música, pintura e poesia. Por isso, não é sem fundamento prévio, calcado em um projeto estético já bastante maduro em 1856, que Alencar compõe cenas, cuja descrição parece-nos colocar diante de famosas telas, recriadas, segundo a cor local, como aquela observada no capítulo “Transe”, de *Til* (1872), em que Berta assemelha-se a uma virgem em casta santidade, fixada em uma pintura ou escultura:

Travando o punho de Quicé, tentou Berta arrastá-lo em sua veloz corrida; não tinha dado vinte passos, que reconheceu a impossibilidade do violento esforço. O arco já se convolia em caracol, fechando-a e a seu companheiro em uma espira sinistra, que cerrava-se de instante a instante como a constrição da jiboia em torno à presa.

Estacou a menina; cada passo a aproximaria da morte, que a espreitava por todos os lados.

— Trepá na cacunda de Quicé! disse o preto velho.

Com o olhar agradeceu Berta ao mísero cativo, que na impossibilidade de a salvar oferecia ao menos esse meio de retardar-lhe o martírio, conservando-a suspensa nos ombros enquanto não o dilaceravam as feras.

Enfim já não é arco, nem mesmo cadeia, o que cerca os dois infelizes; mas um turbilhão fulvo, que marulha, fossa, remoinha, grunhe, amolando os colmilhos, e batendo o chão.

Estreitou-se Berta em suas roupas, como a virgem cristã no anfiteatro romano; e pondo os olhos no céu, esperou o martírio.²⁹⁸

²⁹⁷ PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p.101.

²⁹⁸ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 202.

A iminente morte de Pai Quicé, escravo já idoso, e de Berta, por ataque de numerosas queixadas, aparece em um contexto de figuração serpentina, o que colabora para a construção do terror e a intensificação do perigo e da violência da situação, como o arco que se “convolia em caracol”, “a espira sinistra”, “a constrição da jiboia”, isto é, a constante recriação do motivo da tentação pelo qual passa a protagonista reiteradas vezes. A ascensão da menina, que estreita as roupas, talvez em sinal de pudor, e eleva o olhar ao céu, no parágrafo final, lembra a iconografia cristã em telas de Rafael (Santa Catarina de Alexandria, de 1507), Ticiano (Assunção da Virgem, 1516-1518; Madalena Arrependida, 1565-1567), Guido Reni (Santa Maria Madalena, 1634-35; Madalena Penitente, 1638), Artemisia Gentileschi (Maria Madalena 1613-20), José Antolinez (Assunção de Madalena, 1670); Carlo Dolci (Madalena, 1660-70); etc.

A aproximação da passagem com a pintura, o que coloca em contraste a estaticidade de um quadro com a dinamicidade peculiar ao tipo textual narrativo, cria a ilusão de estarmos diante de um gênero (pintura) quando, na verdade, isso é um artifício da própria linguagem manipulada no gênero “romance”. Nesse jogo de ilusão, identificamos a estratégia da serpente, corroborada, a nosso ver, por uma tentativa em se alcançar uma forma completa, através da inclusão do pictórico e da expressão corporal. É claro que este último traço revela uma opção pelo melodramático, cujo modo de composição é pautado pelo excesso. Isso porque, de acordo com Peter Brooks,

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.²⁹⁹

Ao perseguir a forma completa, o autor é conduzido ao hiperbólico, aspecto característico de seus textos.

Com base no exposto, parece-nos legítima a afirmação de que a representação literária realizada na obra de Alencar passa por um esforço em promover a conjunção das diversas esferas da arte a partir da simbólica fundamental da serpente. E dizemos mais: a sensação voluptuosa, experiência erótica, oriunda do sensualismo incitante dos

²⁹⁹ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 4.

sentidos corpóreos, seria o resultado de uma expressão artística que atingiu o *Belo*, a totalidade poética.

O próprio autor, em uma de suas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, ao discorrer sobre a importância de um poeta materializar em seus versos os vários domínios da arte em busca do *Belo*, de maneira a explorar os recursos retóricos para produzir tal efeito, confessa isso:

Eis como eu compreendo a poesia, e como a estudo num poema ou num livro de versos; quero ver, sentir e ouvir o pensamento do poeta que fala por esta tríplice frase da razão, do coração e dos sentimentos; e confesso-lhe que, quando leio um trecho que me satisfaz, experimento como que sensação voluptuosa.³⁰⁰

A obra do escritor cearense – é inegável – teve largo fôlego na prosa, ou na prosa poética, quando nos recordamos do primoroso exemplar *Iracema* (1865). Se pensarmos, a grosso modo, a poesia como um conjunto de procedimentos inventivos, retóricos, expressivos, que elevam a linguagem de seu uso comum e cotidiano, podemos afirmar que, em Alencar, a linguagem que “serpeja”, que se “convolve”, que se “estorce”, configura a erótica verbal, cujo universo metafórico deve ser interpretado para além da superfície textual.

Em *La llama doble – amor y erotismo*, Octavio Paz coloca a poesia em uma relação não só de semelhança, mas de implicação com o erotismo. Para o autor, tanto um quanto outro mobilizam os sentidos de realidades concretas, tangíveis, como o corpo (erotismo) e linguagem (poesia) para alcançar o universo metafórico. A seu ver, “poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginárias: poemas y ceremonias”.³⁰¹

Desse modo, o erotismo, enquanto manifestação da sexualidade, atribuiria a esta uma finalidade para além da função reprodutiva, por se tratar de um processo criativo, em que o prazer e o desejo – e não a reprodução – são os aspectos centrais. De maneira análoga, a poesia desvia a linguagem de sua finalidade natural, a comunicação, para usá-la metaforicamente. Portanto, é também processo imaginativo.

³⁰⁰ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.25.

³⁰¹ PAZ, Octavio. *La llama doble – Amor e erotismo*. Seix Barral Biblioteca Breve Barcelona, 1994, p.12.

Por ser inventivo, o erotismo é considerado um aspecto cultural, sendo uma de suas funções, a lapidação do sexo, que é natureza (procriação), para inseri-lo na sociedade. Disso resultaria sua característica ambígua. É repressão e desregramento; sublimação e perversão, socialmente perceptível nos períodos em se alternam a abstinência e a libertinagem, como a quaresma e o carnaval.³⁰²

A ambiguidade do erotismo aparece de maneira bastante curiosa em *Til* (1872) e em *Tronco do Ipê* (1871). A alusão ao corpo feminino em toda sua volúpia se faz sem censuras quando o referente é a natureza. Na verdade, no plano da fascinação, do encantamento, do sonho, da ilusão ou da imaginação a que se envolvem os personagens (e mesmo o narrador), o erotismo se apresenta em livre percurso e composição. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar confessa que a imaginação veio-lhe de um domínio feminino, no caso, de sua mãe³⁰³. Em seus romances, existe uma estreita relação entre fantasia, mulher e erotismo. A esse respeito, sabemos que, tanto em uma obra quanto na outra, as protagonistas vivem simbólicas relações sexuais. Mais adiante detalharemos tal aspecto em *Til* (1872). Já no plano “real” da narrativa o recurso descritivo é operado no sentido da abstração corpórea, suprimindo, assim, os prazeres suscitados pela carne.

Por meio desses dois planos narrativos – o “imaginativo” da ficção e o “real” da ficção -, o autor, emprestando a voz ao narrador de *O Tronco do Ipê* (1871), formula uma concepção sobre o amor, na qual, conforme a tradição filosófica medieval, reiterada pelo Romantismo, o amor espiritual é o ideal a ser alcançado:

O amor, o verdadeiro e puro amor, é sempre assim, cheio de recato e pudor. O outro, o fagueiro Cupido da mitologia, que nasceu de Vênus, a deusa da beleza e da sedução, chama-se desejo.³⁰⁴

O recato e o pudor, que reforçam a ideia de sublimação corporal e evidenciam a perspectiva moralizante cristã, da qual Alencar compartilha, não elimina o amor físico, contrapartida do desejo, inspirado em modelos da tradição cultural mitológica Greco-romana, como Eros e Vênus (erotismo, beleza e sedução). Na criação literária de

³⁰² *Idem; ibidem*, p. 17.

³⁰³ “Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante, que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances”. Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.57.

³⁰⁴ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 269.

Alencar, essa dialética coloca em relevo uma grande tensão na maneira de se abordar o amor.

A esse respeito, convém ilustrar que Berta inspira desejo e é, muitas vezes, retratada como mulher fatal, possuindo movimentos serpentinais (requebro, inflexão sedutora), de grande destaque sensual e encantadores como a serpente:

Afastando-se de Miguel para passar a tronqueira, dera a menina ao talhe uma inflexão sedutora. Daquela travessa rapariga, com ares de diabrete, surgira de repente a mulher em toda a brilhante fascinação, na plenitude da graça irresistível que rapta a alma, e a arrasta após si cativa como um despojo, de rojo pelo chão e feliz de rojar-se-lhe aos pés. Miguel levou as mãos aos olhos julgando-se ludíbrio de uma visão, e deslumbrado foi seguindo a menina sem consciência do que fazia.

Não voltou Inhá a cabeça, mas tinha ela a certeza de que o moço a acompanhava enlevado pelo garbo de seu passo, como pelo flexuoso requebro de seu talhe donoso.³⁰⁵

Desde a polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*, Alencar já propõe a elaboração de uma figura feminina que esteja no limiar da tensão entre “graciosa” e “feiticeira”:

O poeta depositou a flor do sentimento com todos os seus perfumes, onde a pena grave, severa ou triste do cantor de altos assuntos transformou-se no pincel delicado do artista para criar alguma figura graciosa e feiticeira.³⁰⁶

Essa perspectiva literária alencariana a respeito da mulher é interessante, porém não anula o seu ponto de vista já exposto nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), em que atribui a esta o traço da debilidade. Segundo Gilberto Freyre, houve, na literatura romântica, um culto pela mulher frágil, que escondia, na verdade, um culto narcisista de homem patriarcal, de sexo dominante, que apreciava a fragilidade feminina para sentir-se ainda mais forte, mais dominador.³⁰⁷

Esteticamente falando, o elemento feminino é, conforme o autor de *Iracema*, essencial na composição da literatura nacional. A natureza é feminina e a poesia deve cantar a mulher, cujo papel, necessariamente de notável relevância, já que representação

³⁰⁵ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 61/62.

³⁰⁶ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.61.

³⁰⁷ PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p. 72.

mítica de uma ideia, de uma civilização, de uma língua, de uma nova literatura, eternizá-la-ia ao lado de personagens como Vênus, Eva, Atala, Helena, entre outras. Considerada, por Alencar, o “astro da terra”³⁰⁸, símbolo do amor, da virgindade e da maternidade, a mulher é caracterizada a partir de exemplos que remontam à *Bíblia*, inclusive o *Cântico dos Cânticos*.

Em *Til* (1872), Berta encarna a flor dos abismos e subterrâneos, símbolo de um espaço sublime, sombrio, perigoso e opressivo, consoante observamos no trecho abaixo, que encerra o livro:

Entrou em casa para consolar nhá Tudinha; e instantes depois se restabeleceu a cena plácida e melancólica do começo da tarde.

Quando o sol escondeu-se além, na cúpula da floresta, Berta ergueu-se ao doce lume do crepúsculo, e com os olhos engolfados na primeira estrela, rezou a ave-maria, que repetiam, ajoelhados a seus pés, o idiota, a louca e o facínora remido.

Como as flores que nascem nos despenhadeiros e algares, onde não penetram os esplendores da natureza, a alma de Berta fora criada para perfumar os abismos da miséria, que se cavam nas almas, subvertidas pela desgraça.

Era a flor da caridade, alma sóror.³⁰⁹

É a alma sóror, virgem e mãe que reúne aqueles que restam de um sistema social bipartido e que nunca poderão neste vir a se integrar, em virtude da incapacidade que possuem em se adequar às regras da sociedade. Cabe notar que Alencar repõe aqui uma concepção consolidada em sua época, que consistia em compreender a mulher como aquela que abnega de sua própria individualidade para executar papéis que são de si esperados, como o de “mãe” ou “cuidadora”, colocando-se, nesse sentido, ao serviço da mesma sociedade que lhe restringe o exercício de outras possibilidades. Se no século XIX, a família patriarcal era, segundo explica Stein, a principal instituição reguladora do sistema, distribuindo e reiterando os papéis sociais, tornar-se alma sóror é, para a personagem, um desfecho que reforça o paternalismo, já que

Apresentado idealmente como um ser envolvido numa aura de pureza, amor, abnegação, “por natureza” destinado a viver para e pelos outros, ao indivíduo do sexo feminino restavam, concretamente, funções sociais condizentes com esse ideal. Portanto, a aquisição da própria individualidade, ou seja: tornar-se esposa e mãe implicava, para ela, passar a orientar-se pessoalmente por outro indivíduo, “sem mesmo atender à sua conveniência individual”; significava aceder à

³⁰⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p. 19.

³⁰⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 303.

exigência da sociedade de abrir mão de uma existência para si ao colocá-la ao serviço exclusivo dessa mesma sociedade.³¹⁰

No que concerne à constituição do romance, é possível confirmar a existência de um “complexo sacrificial” na mitologia romântica de Alencar, conforme menciona Bosi em *Dialética da Colonização*. Ao acompanhar a trajetória de personagens, como Iracema, Lucíola, Carolina, em *As asas de um anjo* e Joana, em *Mãe*, o crítico verifica que o desfecho narrativo desses perfis de mulheres se resolve pela “imolação voluntária das protagonistas”, de maneira a ressaltar um componente social, ao expor que “a nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas”.³¹¹

Por outro lado, Berta, além de “flor dos abismos da miséria”, é também a serpente, a natureza com suas formas voluptuosas e sinuosas, e é o til, isto é, a escrita tortuosa, fascinante de nossa língua e literatura. Enfim, é a nossa poesia subterrânea. Face bela e gentil, mas que oculta, em seu âmago, as contradições sociais. Daí o tom melancólico do excerto citado, sugestivamente reforçado pelo jogo de luz e sombra, que prenuncia, com o fim da tarde, o triunfo das sombras, um desfecho pessimista para o romance. Como o próprio traço característico da figura serpentina, Berta, enquanto personagem feminina representativa de uma realidade nacional, é dúbia.

Ao pensar sobre o papel da mulher como mediadora de uma nova realidade ou dimensão, Durand explica que esta apresenta a mesma natureza do “símbolo”, isto é, instaura uma realidade inatingível, mas é também parte desta mesma realidade e um meio para interpretá-la. Nesse sentido, seria uma via para se alcançar o conhecimento:

Todo simbolismo é, portanto, uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação através de um conhecimento concreto e experimental. Como uma certa gnose, o símbolo é um “conhecimento beatificante”, um “conhecimento salvador” que não necessita de um intermediário social, isto é, sacramental e eclesial. Mas essa gnose, por ser concreta e experimental, estará sempre inclinada a figurar o anjo nos mediadores pessoais de segundo grau: profetas, messias e, sobretudo, a mulher. Para a gnose propriamente dita, os “anjos supremos” são Sofia, Barbélô, Nossa Senhora-Espírito Santo, Helena, etc. , cuja queda e salvação figuram as próprias esperanças da via simbólica: a recondução do concreto ao seu sentido iluminador. Pois a mulher, assim como os anjos da teofania plotiniana, contrariamente ao homem, possui uma dupla natureza que é a dupla natureza do próprio *symbolon*: criadora de um sentido e, ao mesmo tempo, *receptáculo*

³¹⁰ STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.53.

³¹¹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.179.

concreto desse sentido. A feminilidade só é mediadora porque é, ao mesmo tempo, “passiva” e “ativa”.³¹²

Em suas obras, Alencar elabora constantes atualizações da Eva primordial, revelando particular atenção àquela delineada por Milton:

Milton descreveu-nos a mulher como ela saiu das mãos do Criador, em toda a sua formosura e esplendor; a companheira do homem, a mãe do gênero humano, a beleza na sua primitiva simplicidade está desenhada no retrato de Eva com toda a perfeição da arte; cena dessa noite nupcial num berço de relva é uma das cousas mais lindas que existe em poesia.

Finalmente, meu amigo, a *Bíblia*, a grande epopeia do cristianismo, faz um estudo completo sobre a mulher, e a retrata por todas as faces da missão sublime que ela deve representar no mundo; escuso lembrar-lhe aquela poesia rica de imagens que há no *Cântico dos Cânticos*, assim como os nomes de Maria, Rachel Sarah, Judith e Madalena.³¹³

Os capítulos “Fascinação”, “Letargo” e “Transe”, de *Til* (1872), sequencialmente emoldurados, são evidências não só da recriação de Eva na personagem de Berta, em que esta vivencia a “misteriosa identificação da mulher com a serpente”, mas também do que estamos a expor sobre a recorrência do motivo do “fascínio”, do *Belo* e da “sensação voluptuosa”, promovida por uma retórica de acentuado conteúdo erótico e que desvela uma forma serpentina:

No meio do aposento, parou a menina de repente com um involuntário estremecimento. Ouvira o som áspero de um guizo estrídulo, tangido rapidamente; e sentiu logo um enjoo produzido por acre exalação que se derramara no ar. Atraídos por um impulso misterioso, volveram-se os olhos de Berta, e caíram sobre a boicininga, cujas pupilas fulvas, fulguravam na sombra, jorrando em ondas uma luz fosforescente, como as chamas sulfúreas, que se levantam do seio da terra vulcânica e retalham o negrume da noite. [...]

Encontrando-se o olhar da serpente e o seu, cravaram-se de modo, ou antes se imbuíram e penetraram tanto um no outro, que não pôde mais a vontade separá-los e romper o vínculo poderoso. Parecia que entre a brilhante pupila negra da menina e a lívida retina da cascavel se estabelecera uma corrente de luz na qual fazia-se o fluxo e refluxo das centelhas elétricas. [...] Aí estava reproduzida ao vivo a misteriosa identificação da mulher e da serpente, que deu tema ao poético mito da tentação. [...]

Também a menina sofria a repercussão dessa influência.

³¹² DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliâne Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988, p.35-36.

³¹³ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.60-61.

As pernas trêmulas vacilavam; invadida por súbito desfalecimento, vergou ao peso do próprio corpo, e convolveu-se como a campânula que frange as pétalas para cerrar o cálice e pender murcha sobre a haste.

Assim deixou-se Berta cair de joelhos e derreando sobre os calcanhares, foi preciso apoiar-se com a mão esquerda no soalho, a fim de sustentar o busto, que uma força misteriosa impelia avante, como para prostrá-la de bruços e colear-lhe o talhe.

Ainda assim não resistia de todo àquela poderosa atração. Com o pescoço distendido, a cabeça lançada à frente, mostrava a ânsia de arrastar-se para vencer a distância que a separava da cascavel.

[...] Dir-se-ia que duas forças divergentes, duas naturezas em reação, lutavam dentro de sua alma e a dilaceravam, disputando-lhe o ser, como aves de rapina que brigam pelo cibo.

Uma dessas naturezas abatia-lhe a fronte, que a outra porfiava em manter excelsa; e estorcia-lhe o corpo feito para a estatura nobre e senhoril. Umas vezes, presa da estranha vertigem, via-se em pé, diante de si mesma, imperiosa e cheia de desdém, a esmagar sua própria cabeça. Outras vezes transformada em vípera, eleva-se pelo colo da menina gentil, que ela era, e conchegava-se ao tépido calor de um seio virgem.

Afinal, com um movimento hirto estendeu Berta o braço direito para a cascavel, aberta a mão e crispados os dedos, no ímpeto de tocar o rosto do réptil, ao qual tornou-se mais viva a trepidação do olhar. [...]

Quando a cabeça da cascavel roçou-lhe a ponta dos dedos, um choque íntimo percutiu-lhe o corpo, e estorceu o toro da serpente. Mas passou instantaneamente; o réptil elando-se pelo braço mimoso, veio cingir-lhe as espáduas, formando colar.

Com o toque desse brando serpear sentiu Berta a doçura de uma carícia; a boicininga titilava de volúpia ao tépido calor da cútis acetinada; e escondendo a monstruosa cabeça na conchinha da mão que a menina recolhera ao seio, caiu no letargo.³¹⁴

A “poderosa atração” entre a protagonista e a serpente, para usar os termos de Alencar, sugere, no trecho acima, uma simbólica relação sexual. Circunscrita ao espaço íntimo da alcova, Berta é tocada pela serpente, elemento representativo fálico, cuja cabeça une-se à conchinha da mão da menina, encostada ao seio virgem. A sugestão feminina erótica está na própria forma arredondada da conchinha. Termos como “volúpia”, “doçura”, “carícia” sugerem a ação sexual. Cite-se aqui a intertextualidade com a pequena narrativa *Uma paixão no deserto* (1837), de Balzac, em que o protagonista da história, um soldado francês em expedição no Egito, depara-se, em um contexto também todo particular e, de certa forma, íntimo, a caverna, com uma pantera, representação feminina, cuja sedução advém, em contraste com o sombrio do lugar, do intenso brilho do olhar do animal, que hipnotiza e atrai, através de um forte magnetismo. É o que afirma Norma Wimmer, ao estudar esta obra do autor francês em comparação com *O Sertanejo* (1875):

³¹⁴ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.195-198.

La première recontre avec la bête a lieu la nuit, dans une grotte, sous le signe du mystère et de la peur.

Ce sont les yeux qui annoncent la présence de l'animal – « il aperçut dans l'ombre deux lueurs faibles et jeunes... » Le thème des yeux se maintiendra à travers le texte en acquérant une nouvelle connotation, celle de la domination et de l'anéantissement des forces morales de l'autre, semblable à « l'effet que les yeux magnétiques du serpent produisent [...] sur le rossignol », et il sera aussi très représentatif de rapports qui s'établissent entre les deux êtres. Ainsi, après la première confrontation où la « rigidité de ces yeux métalliques et leur insupportable clarté firent tressaillir le Provençal, surtout quand la bête marcha vers lui » et après qu'il « la contempla d'un air caressant, et la guignant, comme pour la magnétiser », on remarque un affaiblissement de la tension : La bête redressa voluptueusement sa queue, ses yeux s'adoucirent », ses regards « peignent confusément de la bienveillance », puis finalement on arrive à ce que « ses yeux pleins de mollesse se tournèrent avec encore plus de douceur la veille sur le Provençal, qui lui parlait comme à un animal domestique ».³¹⁵

É também no espaço subterrâneo da caverna que o erotismo assoma em *Til* (1872). Enquanto fugiam das armadilhas de Gonçalo Suçuarana e do bando que o ajudava, João Fera e Berta escondem-se na Furna do valentão, onde este, sozinho com a menina, invade-se de intenso e violento desejo:

Penetrando na caverna, João Fera soltou dos braços a menina, e rolou um grande calhau para trancar a entrada. [...] Arrimando então contra o alcantil o corpo, que sentia vergar ao próprio peso, submergiu-se o capanga em profunda cogitação. A consciência desse homem era um antro medonho e tenebroso, onde ele raras vezes penetrava; e nessas ocasiões confrangia-se de terror o coração, que nenhum perigo fizera nunca vacilar. [...]

Sentia o capanga revoltado dentro em si todo seu ser, que bramava como o oceano proceloso, arrebatando contra as sirtes. Queria ele conter nas arcas do peito aquelas vagas impetuosas; mas era vão o esforço, que não tardava ser arrebatado por elas.

O toque suave do corpinho mimoso de Berta produzira nele uma embriaguez maior, do que não tivera quando pela primeira vez tomara o gosto à cachaça, ou aspirara o fumo do sangue. Ele tinha sede; sede imensa, ardente, abrasadora, mas era sede de fogo: só chamadas poderiam aplacá-la.

Um turbilhão de pensamentos perpassava-lhe rapidamente pelo espírito sombrio, como nuvens de borrasca se acastelam em céu chumboso. A terra seca espera as primeiras gotas que a devem embeber; assim a alma de João buscava em cada um desses pensamentos bálsamo para a dor cruciante que o dilacerava.³¹⁶

³¹⁵ WIMMER, Norma. *Lectures de Balzac au Brésil au XIXe siècle*. Dissertação de mestrado, Orientação: Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, FFLCH, USP, 1982, p.95-96.

³¹⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.215-216.

Como se vê, o erotismo emerge em espaços físicos ou psicológicos mais profundos e escondidos. A caverna cumpre essa dupla característica, já que, nesse ponto da narrativa, não é só um esconderijo, mas também o universo interior do personagem de João Fera. A referência a elementos mais primitivos, como fogo, terra abrasadora, oceano proceloso apontam para as manifestações corporais instintivas, que se metaforizam em imagens da natureza.

Voltando à cena que se passa com Berta na alcova de Linda, saliente-se que a situação inicial era repulsiva e aterrorizante. O discurso utilizado pelo literato, inspirado nas categorias do sublime imaginadas por Burke, contribui para o efeito de horror. Não obstante, por meio da gradação, Berta passa da atmosfera acre a doce, do pavor à fascinação, vivenciando um embate entre a sua conflitante e ambígua constituição, entre ser anjo ou demônio. Confunde-se com a serpente. É a serpente. E nisso reside a sedução, “cuja representação não é possível, visto que nela a distância entre o real e seu duplo, a distorção entre o Mesmo e o outro é abolida”³¹⁷. Em dado momento de sua vertigem, enxergou-se esmagando sua própria cabeça. Note-se que a menina distende a cabeça, lançando-a para frente, em movimento próprio do ofídio. A indefinição constitutiva da protagonista demonstra, segundo a leitura de Barbosa, um lado social, referente à sua condição de dependente, de maneira que a fusão com a cascavel é a evidência da perda total de autonomia da menina³¹⁸. Esta é socialmente frágil, uma vez que não pertence à elite e sua sensualidade poderia sugerir que uma das alternativas de subsistência para moça pobre se dá por meio do sexo.

Em *O Sertanejo* (1875), a serpente, assim como acontece em *Til* (1872), é, em determinado momento, identificada à mulher, em um capítulo curiosamente denominado “Tentação”, relacionando-se, pois, ao desejo, sedução e erotismo:

Ao contacto desse beijo ardente Arnaldo estremecera, como se visse erguer-se diante dele uma serpente, a cuspir-lhe no rosto sua baba impura. Recuou soltando um rugido surdo, e as mãos ambas impelidas por um instintivo movimento de horror, foram cerrar-se no colo da moça.

Por algum tempo o mancebo permaneceu na mesma posição, com o corpo imóvel, os braços hirtos como os braços da forca, os olhos fechados, sentindo nas mãos as retrações convulsivas da mísera mulher as quais ele tomava pelo colear da serpente. As vascas da agonia indicavam-lhe que o réptil ainda vivia, e ele esperava.³¹⁹

³¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 2ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1992, p. 77.

³¹⁸ BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar*. Tese de doutorado. Orientação Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr., São Paulo, USP, 2012, p.107.

³¹⁹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.343.

Nesse sentido, tais obras se distinguem de *Iracema* (1865) e *As Minas de Prata* (1865-1866) na medida em que nestas, ambas com enredos situados à época da colonização, o ofídio é identificado ao homem, mais especificamente ao estrangeiro europeu, a saber, Martim e Padre Gusmão de Molina, este claramente o vilão. Em *Iracema*, a serpente também se associa ao desejo ligado ao sexo. Já em *As Minas de Prata*, trata-se da sedução vinculada à fortuna e à ambição:

Iracema recosta-se langue ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o peito do guerreiro.

Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito d'alma, o himeneu do amor.³²⁰

— Assim está o senhor comendador em seu paraíso terrestre? disse o P. Molina com um sorriso.

— Bem acertado nome, não vos parece? respondeu também rindo o comendador.

— E não tem medo que lhe venha tentar alguma serpente?

— Oh! que não!... As serpentes desta terra são venenosas; e não há aqui mulher para dar-lhe ouvido, senão for uma negra velha, que mais parece raça de bugio.

— Mas pode vir de repente alguma moça formosa, como são as tentadoras.

— Não haja receio; por aí não me expulsarão do meu paraíso.
[...]

— Mal cuidais, senhor comendador, que aquela serpente de que ainda agora falamos, que viria tentar-vos em vosso paraíso, é este humilde frade que aqui está em vossa presença!

— Com que então vindes para tentar-me, P. Gusmão? disse o fidalgo rindo.

— Vim para casar-vos, senhor comendador.

— A mim, P. Mestre?

— A vós, D. Lopo de Velasco.³²¹

Em seu artigo “Mito e História em *Iracema*: a recepção crítica mais recente”, Camilo expõe que David Treece³²² já havia notado - ao analisar, em termos de intertexto bíblico, a prosa poética em que figura a índia tabajara - a inversão de papéis entre sedutor (serpente/Martim) e vítima (saí/ Iracema). Porém, o crítico brasileiro esclarece que, no romance, o conquistador nunca perde seu caráter de nobre guerreiro, de modo

³²⁰ ALENCAR, José de. *Iracema*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.85.

³²¹ ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, Vol. II, p. 408-411.

³²² TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes – o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação Imperial*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2008.

que a indígena é também e, em dado grau, responsável pelo seu sofrimento final³²³. Na verdade, é de uma relação desigual, metaforizada pela imagem da serpente e do saí, simbólicas, respectivamente, de poder/dominação e fragilidade, que nasce o primeiro brasileiro, Moacyr, que “ilustra a condição nacional de um povo mestiço *desterrado na própria terra* que o trouxe ao mundo, da qual se aparta com a morte da mãe para ser criado e formado sob a influência e valores do pai português”.³²⁴

A despeito do jogo entre luz e sombra, é inegável a predominância da luz em *Til* (1872). Nessa obra, a fusão dos corpos gera imagens ígneas, como “centelhas elétricas”, fato emergente da associação de Berta/ Serpente ao fogo.

Trata-se, sem dúvida, do símbolo solar que perpassa a literatura brasileira e matiza cenas fortemente eróticas que culminam na posse. Ainda no século XIX, vemos o sol como grande personagem em *O Cortiço* (1890), em uma cena na qual este participa de uma simbólica união sexual com Pombinha, em ocasião do processo de menstruação desta.

Como já afirmarmos anteriormente, não só no conteúdo a serpente aparece, mas também na estrutura. Alencar emprega um léxico diversificado para remeter ao ofício, como “boicininga”, “serpente”, “cascavel”, “vípera”, “réptil”, e verbos variados para indicar o movimento tortuoso e rastejante do animal: “vergar”, “convolver”, “derrear”, “colear”, “arrastar-se”, “estorcer”, “crispar”, “elar”, “serpear”.

Se, por um lado, o conteúdo narrativo mantém o corpo como um interdito, de modo que Berta sublima o desejo pela ascese, tornando-se, ao final, uma alma sóror; por outro lado, a escrita poético-literária, elemento material, corpo das ideias, é erotizado.

Sem dúvida, trata-se de um modo de representação do erotismo em um contexto social em que este é moralmente condenável. A esse respeito, Pontieri já havia observado o império do olhar na obra de Alencar, o que atribui a um contexto em que, sendo o corpo uma fonte de pecado, ocorre a proibição quase absoluta do tato.³²⁵

Ressalte-se, em citação a Charles Badouin, que “el ojo es o órgano por donde la tendencia sexual se satisface primitivamente. Ver, según Badouin, significa la

³²³ CAMILO, Vagner. “Mito e História em *Iracema*: a recepção crítica mais recente”. In: Revista Novos Estudos CEBRAP, nº78, São Paulo, Julho, 2007.

³²⁴ *Idem; ibidem*.

³²⁵ PONTIERI, Regina. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.46.

<<incorporación del objeto por el ojo>>”.³²⁶ Badouin assevera que, ao dotar os olhos de sensualidade, a mais casta amada poderá expressar seu desejo sem macular-se.

Em continuação à discussão acerca do olhar, Octavio Paz escreve que o encontro erótico, cujo início se dá pela visão do corpo desejado, é condição essencial para o surgimento de uma outra – e última – metáfora da sexualidade: o amor. Enquanto o erotismo seria um processo inventivo para depuração do sexo, o amor, seria, por sua vez, um refinamento do erotismo. Ambos considerados metáforas da sexualidade, manifestações correlacionadas da vida. Diferenciar-se-iam, no entanto, pelo fato de o primeiro apresentar um traço social, já que civiliza o sexo para inseri-lo no seio de uma coletividade, por oposição ao segundo, cujo caráter de exclusividade transforma os amantes em pessoas únicas, plenas, completas, devolvendo-lhes a totalidade perdida com o nascimento e, exatamente por isso, separando-os das solidões que compõem a sociedade, tornando-os, assim, seres exclusivos. Nessa perspectiva, o ensaísta mexicano destaca o caráter subversivo do amor:

El amor se presenta, casi siempre, como una ruptura o violación del orden social; es un desafío a los costumbres y a las instituciones de la comunidad. Es una pasión que, al unir a los amantes, los separa de la sociedad. Una república de enamorados sería ingobernable; el ideal político de una sociedad civilizada – nunca realizado – sería una república de amigos.³²⁷

De fato, é algo contrário ao que ocorre em *Til* (1872) em que os amantes Berta e Miguel não concretizaram o amor, apartando-se um do outro, para que o rapaz, moço pobre, pudesse se integrar ao sistema social, por meio de casamento com moça rica.

Em *Til* (1872), o mesmo olhar que oculta o desejo tem poder de fascinação, podendo propagar centelhas elétricas, através de pupilas ardentes, como no episódio da simbólica fusão de Berta com a serpente, cujos olhares se interpenetram, em um interessante jogo de luz e sombra, que está, consoante a tradição filosófica da temática amorosa analisada por Paz, na própria composição da divindade de Eros, cujo princípio seria reunir os contrários:

Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá.

³²⁶BADOUIN, Charles. *L'Ame enfantine et la psychoanalyse*, Neuchâtel, 1950, p. 126. APUD : LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosh, 1979, p. 46.

³²⁷ PAZ, Octavio. *La llama doble – Amor e erotismo*. Seix Barral Biblioteca Breve Barcelona, 1994, p.113-114.

Por estos filósofos habla la luz negra, que es la mitad del erotismo: media filosofía. [...] Eros es solar y nocturno: todos los sienten pero pocos lo ven. Fue una presencia invisible para su enamorada Psiquis por la misma razón que el sol es invisible en pleno día: por exceso de luz. El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la *Antología Griega*: la lámpara encendida en la oscuridad de la alcoba.³²⁸

Apesar da sugestão sexual, a castidade de Berta é preservada. Assim, o desejo e sua sublimação pela ascese pode ser considerado, em *Alencar*, como um traço dessa ambígua face do filho de Vênus. O duplo aspecto de Eros que, paradoxalmente, reúne luz e sombra - a luz negra - , encontra-se diluído nas narrativas do escritor. Há de se observar, no trecho transcrito dos capítulos “fascinação”, “letargo” e “transe”, o jogo de luz e sombra, opostos que se conciliam, já que a negra serpente, símbolo fálico, alusivo ao sexo, irradia demasiada luz, fazendo ascender, contudo, os elementos subterrâneos, como: “as chamas sulfúreas, que se levantam do seio da terra vulcânica e retalham o negrume da noite”.³²⁹

Sendo a sexualidade um pecado, esta se insinua em universos particulares, como a alcova de Linda, de modo que a “simbólica união sexual” fica circunscrita pelo buraco da fechadura e a imagem da serpente distorcida pelo reflexo do espelho. Assim, o “proibido” se oferece fragmentário aos olhos, em princípio, curiosos e, depois, preocupados do personagem que assiste à cena, no caso, Afonso.

Conforme dissemos anteriormente, existem, na narrativa de *Alencar*, dois planos, o “imaginativo” e o “real”, onde, no primeiro, o elemento feminino corpóreo e sensual é altamente explorado e valorizado como representação nacional; já, no segundo, é suprimido em nome não só de uma exigência moral, mas de uma dinâmica social reguladora da mobilização da mulher na sociedade. É o que observamos com o tema da androginia que aparece em *Til* (1872)

Deve-se recordar que Berta tranca-se no quarto onde se depara com a serpente, justamente por fugir das investidas de Afonso, e que Besita, mãe da protagonista, já havia pagado com a própria vida a relação extraconjugal com Luiz Galvão. Sendo assim, resistir ao desejo era condição vital para mulher.

A esse respeito, merece atenção o fato de Berta ser, em alguns momentos, caracterizada como um ser andrógino:

³²⁸ *Idem; ibidem*, p. 27.

³²⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.196.

A embalar-se na tronqueira, Inhá seguia com os olhos o rapaz que afastava-se.

Miguel tinha razão. Tão ardilosa era a expressão do rostinho da menina e tão brejeiro seu olhar, que a transfiguravam completamente. Quem assim a visse, julgaria ter diante de si, a chasqueá-lo, o trejeito garoto de um caipirinha.

Para essa ilusão muito concorriam o tipo e o traje da moça.

Era ela de pequena estatura e tão delgada e flexível no talhe, que dobrava-se como o junco da várzea. As formas da graciosa pubescência, que um corpinho justo debuxaria em doce e palpitante relevo, as dissimulava o frouxo corte de uma jaqueta de flanela escarlata com mangas compridas, e desabotoada sobre um camisote liso, cujos largos colarinhos se rebatiam sobre os ombros, à feição dos que usavam então os meninos de escola.

Servia-lhe de toucado um chapéu de palha de coco trançada, sob o qual escondia os lindos cabelos negros cacheados, que às vezes, com os saltos, escapavam da prisão e vinham folgar sobre as espáduas. Calçava grossos coturnos de couro de veado, mas tão altos que mais pareciam botas; e comparando com as de Miguel, se diriam irmãs na forma, a não ser o tamanho, onde aliás afogava-se o pezinho buliçoso.

Ainda assim não estava Inhá contente, pois metiam-lhe inveja o pala e as calças de brim do companheiro; mas sobretudo a clavina de caça que ele trazia ao ombro.

Para tê-la, e carregá-la assim, daria ela naquele momento sem hesitar as soberbas tranças de seus longos cabelos, que lhe estavam metendo figas e zombando das suas pretensões a rapaz.

Se a estreita saia de chita dava a esse vestuário um traço feminino, acusando um contorno harmonioso, por isso mesmo ela em seus momentos de luta com a natureza parecia caprichar em destruir aquele vestígio de seu sexo. Os pulos que soltava, a firmeza de seu passo gentil que ela de propósito fazia rijo, imprimiam com efeito certa aspereza e nervura a seus movimentos sempre encantadores, apesar de tudo.³³⁰

Releva notar que esse deslizamento de gênero é, curiosamente, realizado em um capítulo intitulado “Ela”. Embora a androginia possa ser a representação de um estado de plenitude, já que Berta é descrita como flor difundida na totalidade da natureza, parece-nos mais cabível interpretá-la segundo uma abordagem social, considerando-a como uma negação da feminilidade diante do contexto patriarcal.

Renunciar ao feminino, tornando-se um “homem”, seria uma maneira de participar de um universo, cuja figura de autoridade e de expressão é masculina. Assim, entendemos o desfecho da personagem, a qual, apesar de enjeitada, termina como uma espécie de “senhor feudal”, a quem se submetem os demais socialmente marginalizados na obra, em um reforço da moralidade. É significativo, nesse sentido, Berta, ao final do romance, rejeitar a figura paterna vivida por Luiz Galvão, tendo em vista o contexto patriarcal.

³³⁰ *Idem; ibidem*, p. 25-26. (grifo nosso)

Ademais, a androginização da protagonista é uma forma de acentuar-lhe a castidade, uma vez que negar aquilo que a caracteriza como mulher é transcender o corpóreo, tornando-se, pois, uma abstração. Dessa maneira, sublima-se a substância que poderia lhe conspurcar a “liberdade”.

Berta é morena, de “lindos cabelos negros cacheados”. É produto da terra. E embora representante dos ideais de pureza e de virtude, atribuídos, na tradição literária, à mulher loira, garante apenas a projeção espiritual, mas não social, mantendo-se inexpressiva e marginalizada, tal como a própria nação brasileira. É a serpente, elemento demoníaco e terreno, eternamente rejeitado no paraíso.

Dentro do sistema paternalista, ser “homem” (negar seu sexo) e virgem é o preço que uma mulher paga para uma *relativa* inclusão e mobilidade social. Não é por acaso que a volubilidade, traço melodramático e uma das características de Berta, define perfeitamente a sociedade estruturada na dinâmica do favor. No caso da personagem, a volubilidade, aliada à sua condição de mulher e pobre, determina sua condição de agregada:

E assim é tudo nela; de contraste em contraste, mudando a cada instante, sua existência tem a constância da volubilidade. Na vaga flutuação dessa alma, como no seio da onda, se desenha o mundo que a cerca; a sombra apaga a luz; uma forma desvanece a outra; ela é a imagem de tudo, menos de si própria.³³¹

Além disso, ser “homem” e virgem, para a mulher, seria uma “segurança” de retorno ao Éden.

Em estudo sobre a misoginia medieval e a invenção do amor romântico, Howard Bloch comenta a popularidade de um trecho bíblico na Idade Média, o qual diz o seguinte:

Daí a resposta (Evangelho de Tomé) de Jesus a Simão Pedro, o qual exige que Maria Madalena deixe o círculo masculino de discípulos. “Eu próprio a guiarei, de modo a fazê-la homem, para que ela lhe possa se tornar um espírito vivo, assemelhando-se a vós, homens. Pois toda mulher que se fizer homem entrará no Reino dos Céus [...]”.³³²

³³¹ *Idem; ibidem*, p.27.

³³² BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: editora 34, 1995, p.136.

Ressalte-se que se tornou bastante comum, na Idade Média, representações de seres andróginos nas artes a partir de uma certa emancipação da mulher na sociedade. Com a consagração da religião cristã, a mulher passou a poder escolher entre “o casamento arranjado” e a vida religiosa em conventos. Tanto a “liberdade” trazida pelo Cristianismo quanto a opção pelo casamento arranjado, cujo critério também passava pela importância da virgindade, reiteravam a negação do corpo feminino. Assim é que se compreende a pluralidade de imagens que retratam a Eva e outras mulheres como barbadas. Hilário Franco Jr. fala, inclusive, de uma iconografia romântica de sereias barbudas existentes na França.³³³

O tema da androginia, embora tenha sempre estado em debate nas artes, tornou-se questão de interesse de escritores que exerceriam relevante influência em nosso seio cultural, no século XIX, como Wilhelm Von Humboldt, em *Über die männliche und weibliche Form*, no qual discute o andrógino divino; Friedrich Schlegel, que em seu ensaio *Über die Diotima*, conforme observado por Mircea Eliade, critica, por meio do ideal andrógino, “a acentuação dos caracteres exclusivamente masculinos ou femininos a que se chega pela educação e pelos costumes modernos”, uma vez que, para Schlegel, “a finalidade para a qual deve tender a espécie humana é a reintegração progressiva dos sexos até a obtenção da androginia”³³⁴; e Balzac³³⁵, com a obra *Séraphîta* (1834), a qual, sob a perspectiva de Mircea Eliade, seria a mais brilhante realização sobre o tema do andrógino, ali concebido como a imagem exemplar do ser humano perfeito.³³⁶

Os românticos alemães, segundo esclarece o mitólogo, consideravam o andrógino como “homem perfeito do futuro”:

Para os românticos alemães, o andrógino seria o tipo de homem perfeito do futuro. Ritter, médico ilustre e amigo de Novalis, esboçara em seu livro *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*, toda uma filosofia do andrógino. Para Ritter, exatamente como Cristo, o homem do futuro será andrógino. “Eva”, escreve ele, “foi engendrada pelo homem sem a ajuda da mulher; Cristo foi engendrado pela mulher sem a ajuda do homem; o Andrógino nascerá

³³³ FRANCO Jr., Hilário. A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval. Prefácio de Jean Claude Schmit. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.185.

³³⁴ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 104.

³³⁵ Em *Como e porque sou romancista*, Alencar relata que leu o volume das obras completas de Balzac. Cf. ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 60.

³³⁶ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 101.

dos dois. Mas o esposo e a esposa vão confundir-se em um só e mesmo clarão”. O corpo que nascer então será imortal.³³⁷

Há, em *Til* (1872) e em *O Tronco do Ipê* (1871), outras sugestões de deslizamento de gênero. Na primeira das obras citadas, trata-se do personagem Afonso. Irmão gêmeo de Linda, o menino se traveste de mulher, como um ardil para se aproximar de Berta e tocar-lhe o corpo:

Era tal a parecença dos dois irmãos, que um dia, havia tempos, Afonso lembrou-se de fazer uma travessura. Vestiu-se com roupas da irmã, e tomando uns ares hipócritas, saiu ao encontro de Berta que vinha visitar Linda, como de costume. A moça, cuidando ver a amiga, correu abraçá-la, e cobriu-a de uma chuva de beijos, que lhe foram pontualmente retribuídos.

Foi depois de ter a seu gosto recebido as carícias da moça, e comido-lhe a beijos o saboroso encarnado das faces, que o brejeiro tirando a capelina da irmã, apresentou a sua cabeça de rapaz, desordenada da basta madeixa, que ondulava pelas espáduas de Linda, quando ela a trazia solta no passeio da manhã.³³⁸

Já em *O Tronco do Ipê* (1871), a transfiguração notável na personagem Frederico de Matos parece relacionar-se a uma fraqueza de opinião e a uma incompetência na gerência dos negócios:

Nesse momento felizmente apareceu o Sr. Frederico de Matos, moço de vinte anos, filho de um fazendeiro da vizinhança. A voz geral o apontava como o noivo de Alice, e afirmava que esse casamento já estava justo entre os pais. O Comendador Matos era, depois do barão, o homem mais rico do lugar; todos achavam pois muito natural que essas duas riquezas se atraíssem mutuamente por uma irresistível paixão matrimonial.

Frederico era bonito moço, mas tinha um rosto de alfenim, redondo, sem a menor sombra de buço; o que lhe dava certo aspecto afeminado e ingênuo. Sem intenção de transtornar os futuros planos matrimoniais de seu pai, se tais planos existiam, o rapaz tinha suas quedinhas por Adélia.³³⁹

A ironia presente no trecho, a qual desvela a prática do casamento arranjado reforça a ideia da fragilidade feminina e da mulher como instrumento útil para

³³⁷ *Idem; ibidem*, p. 103.

³³⁸ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, p.58.

³³⁹ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 160.

ampliação de fortuna, estando seu papel social restrito aos interesses paternalistas. Por servir aos planos de seu pai, Frederico de Matos assemelha-se em condição à mulher.

Numa sociedade como esta, o ideal de amor estava bem longe de manter vínculo com o casamento e, nesse sentido, reforçava-se ainda a instituição da família patriarcal, considerada a principal estrutura para o estabelecimento e manutenção das relações sociais e econômicas desempenhadas no contexto do século XIX brasileiro, conforme atesta Stein:

De maneira geral, considera-se a família patriarcal como a instituição mais importante para a formação da sociedade brasileira. Ela desempenhou valioso papel regularizador e disciplinador, e representava “o único grupo estável e organizado, exatamente pelo fato de ter em suas mãos as principais fontes de riqueza e poder”. Foi este tipo de organização familiar que perdurou até o século XIX e, somente com a urbanização, processaram-se modificações essenciais em sua configuração. [...]

A constatação de Gilberto Freyre – segundo a qual era o pai ou a família quem escolhia a profissão para o filho, e para a filha o marido – ilustra bem a função social destinada a cada um. O filho devia seguir uma carreira, constituir família, ter condições de manter mulher e filhos, e à filha era destinado o papel de esposa e mãe. Como não poderia ser diferente, a educação então ministrada refletirá estas expectativas sociais.³⁴⁰

Além disso, o excerto supracitado de *O Tronco do Ipê* (1871) lembra a crítica que Alencar faz aos políticos, em suas *Cartas de Erasmo* (1865-1868) pelo fato de apresentarem, a seu ver, o traço feminino da complacência – e não da resistência – à gestão do imperador D. Pedro II, segundo já indicamos outrora.

Se é verdadeiro que o conteúdo erótico em Alencar produz beleza estética, não podemos deixar de observar que este também produz solidão, violência e melancolia.

Existe uma forte sensualidade associada a um contexto feroz de disparidades sociais. Por meio do tema do erotismo relacionado a uma forma serpentina, desenvolve-se, em *Til* (1872), um jogo entre verdade e mentira; entre o mostrado e o aparente, de maneira a criar grande tensão entre aquilo que se fala e aquilo que se cala. Há, no romance, uma primazia do olhar ora sereno contemplativo, ora de violento desejo. E o erotismo emerge justamente da descrição do pensamento do personagem e do narrador, revelando-se como um processo de criação que ameaça constantemente a

³⁴⁰ STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.22-24.

ordem estabelecida, um elemento de sedução que nos desvia de uma interpretação para além do pitoresco fantasioso, propondo um modo de ver que englobe o movimento dialético entre uma aparente ordem de um sistema paternal e os falsos valores que o sustentam, como “casamento por conveniência”.

CAPÍTULO 7: Luz e fogo na prosa de Alencar

Em ocasião da redação das cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, Alencar salienta a “deficiência de imagens” que havia no poema de Gonçalves de Magalhães.

O então desconhecido no cenário literário e mais oculto ainda sob o pseudônimo de Ig, com o qual assinava as epístolas, remetendo à redução do nome da heroína da epopeia de Magalhães, já enunciava que a composição nacional deveria passar pela construção de metáforas e símbolos representativos para a nação, a fim de se chegar a um nacionalismo “verdadeiro” e não “aparente”³⁴¹, como julgou haver feito o iniciador do Romantismo no Brasil:

Se me perguntarem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro.

Parece-me que Virgílio, que descreveu a Itália, Byron a Grécia, Chateaubriand as Gálias, Camões os mares da Índia, teriam achado no sol do Brasil algum novo raio, alguma centelha divina para iluminar essa tela brilhante de uma natureza virgem e tão cheia de poesia.³⁴²

Apoiado nas lições de Ferdinand Denis, Alencar lança as bases para sua futura retórica nacionalista, respaldando, ainda, toda uma vertente da literatura brasileira até o século XX. A exemplo disso, citemos a imagem do “sol”. Representante “genuíno” da literatura nacional, a descrição do astro foi largamente criticada no texto de Gonçalves de Magalhães, pela frieza poética. Desde então passou a ocupar um lugar de destaque não só na produção do autor cearense, mas também em outras obras de nosso cânone, como *O Cortiço* (1890) e *Macunaíma* (1928), em que tal imagem goza de papel essencial no enredo e na atuação dos caracteres.

Indubitavelmente, a força expressiva e plástica dos textos do literato é reconhecida. Segundo Candido,

³⁴¹ CAMPANATO Jr., João Adalberto. *Retórica e Literatura – O Alencar polemista nas cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003, p. 182.

³⁴² CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.5.

“Em nenhum outro, porém, aparece melhor o trabalho de visualização artística, compondo uma atmosfera de cores, formas e brilhos para celebrar a poesia da vida americana. Aliás, seu exaltado senso visual era quase sempre diretamente descritivo, construindo por vezes certas visões sintéticas de um luminoso impressionismo”.³⁴³

Enquanto filho do sol, para usar os termos de Alencar, o Brasil deveria ganhar uma literatura em que o astro obtivesse importância poética, longe da submissão deste aos ditames da civilização:

O sol, que para os homens da cidade é sempre o mesmo astro, que de manhã acorda os preguiçosos, às duas horas dá sombra às calçadas das ruas, e às cinco diz que chegou a hora do passeio, para mim, para o meu pequeno mundo, formado por uma casinha, um fio d'água e algumas árvores, 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, outras eras remotas e desconhecidas.³⁴⁴

Na literatura do escritor cearense, o sol jamais é reduzido a um simples ornamento. Pelo contrário. Trata-se de uma imagem enigmática, que evoca o pensar. O astro e as variações de luz por ele projetadas com a passagem do dia tornaram-se fonte de inspiração para a composição de uma poética nacional. O jogo de luz e sombra faz parte do projeto estético do romancista, assim como as cenas majestosas da natureza estão articuladas segundo o seu entendimento de arte, poesia e belo. Desse modo, a luz cintilante e as suas gradações entre claro e escuro desvelam, sob a pena criadora do autor, uma representação nacional.

Em estudo sobre as hierofanias solares, Mircea Eliade argumenta que o culto ao sol – prática que seria profundamente abalada pelo racionalismo, chegando até nós pela transformação do astro em “fecundador” - era uma manifestação comum em sociedades politicamente organizadas. Por isso, expressou-se em civilizações como o Egito, Ásia, Europa arcaica, Peru e México:

Foi só no Egito, na Ásia e na Europa arcaica que aquilo a que se chamou “o culto ao Sol” gozou de um favor que pôde adquirir, no momento oportuno – no Egito, por exemplo -, um verdadeiro predomínio.

³⁴³ CANDIDO, Antonio. “Os três Alencares”. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.547.

³⁴⁴ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.8.

Considerando que, além-Atlântico, o culto solar se desenvolveu unicamente no Peru e no México, ou seja, entre os únicos povos americanos “civilizados”, e que atingiram o nível de uma autêntica organização política, não se poderá deixar de distinguir uma certa concordância entre a supremacia das hierofanias solares e os destinos “históricos”. Dir-se-ia que o Sol predomina nas regiões, onde graças aos reis, aos heróis, aos impérios, a “história se encontra em marcha”.³⁴⁵

Assim, a forte presença do sol em literatura que pretendia inventar o nacional certamente se explica não só pelo objetivo de Alencar em dotar a nação de uma mitologia fundadora, mas de inseri-la, de maneira grandiloquente, dentro da História e da história das importantes nações. Em *Como e porque sou romancista*, o escritor reconhece que, no Brasil, em oposição ao Peru e ao México, onde havia civilizações consolidadas em grandes impérios, o processo de conquista resultou na imposição dos valores culturais europeus, de modo que nosso passado teve de ser forjado:

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só Peru e México diferem.³⁴⁶

Vale ressaltar que a reflexão sobre os matizes de luz na obra literária conduz o autor, nas epístolas sobre *A Confederação dos Tamoios*, para o debate acerca do “belo horrível”, isto é, sobre a categoria do sublime, tão quista pelos românticos e que, em Alencar, como sabemos, fundamenta-se em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful* (1757), de Edmund Burke, e em *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1873), de Hugo Blair:³⁴⁷

A descrição do combate entre os Franceses e Portugueses tem alguns versos felizes e inspirados; mas podia, ou antes *devia* ter mais expressão: falta-lhe esse cunho do belo horrível que se admira nos combates navais como nas lutas dos elementos, e nas grandes comoções da natureza.

Às vezes, o poeta repete três e quatro vezes a palavra *fogo* e a palavra *sangue* em versos seguidos, supondo talvez que essa continuação da mesma ideia acabará por impressionar o espírito; mas o efeito é inteiramente o contrário, e a impressão se amesquinha e desaparece quando a torturam e a repisam.

³⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Tratado de História de Religiões*. 2ed. Trad. Fernando Tomaz & Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 103.

³⁴⁶ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.69.

³⁴⁷ SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

A beleza horrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, - é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem-se os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção. Prolongai a luz do relâmpago por espaço de um quarto de hora, e a mulher mais nervosa aproveitará a claridade para mirar-se ao espelho; prolongai o pensamento trágico por mais tempo do que deveis, e o espectador receberá o lance final com uma gargalhada ou um encolhimento de ombros.³⁴⁸

O “belo horrível”, cuja construção passa por uma atenção ao excesso, é observado em muitas cenas em que o jogo de luz e sombra entra para criação de seu efeito. Ressalte-se que a palavra “fogo”, questionada no poema de Magalhães, é significativamente explorada nos textos de José de Alencar, em associação à imagem serpentina, tal como vemos em *Til* (1872) e em *O Tronco do Ipê* (1871). No primeiro dos romances citados, o momento do incêndio da Fazenda Palmas, em capítulo intitulado “A traição”, nos dá grandes provas disso:

Rolos de chamas envoltas em denso bulcão de fumo subiam aos ares.

A casa das Palmas e suas dependências, vistas de longe, pareciam submersas em um turbilhão de fogo, que surgia das entranhas da terra e envolvia-se pelo negrume do espaço.

Açoutada pelo vento, a labareda estorcendo-se e rabiando, rugia de sanha; ou sufocada um instante pelas abóbadas de fumaça e pelas camadas de palhiço, troava como um canhão, arrojando-se às nuvens.

De instante a instante ouvia-se uma descarga de fuzilaria, correndo ao longo daquela faixa incendiada que figurava a ala de um exército em renhida batalha. Eram os gomos das canas, que estalavam ao intenso calor do fogo.

Com os sibilos da labareda enroscada no ar, confundiam-se os silvos das cascavéis e jararacas, que surpreendidas pelo incêndio, arremessavam-se furiosas contra o fogo, e rompiam estortegando pelo campo abrasado.

As aves noturnas deslumbradas com o súbito clarão, fugiam soltando guinchos de terror, enquanto as feras, insufladas pelo instinto da desolação, uivavam no fundo da floresta e trotavam ligeiras para arrebatarem a presa ao incêndio e se abeberarem de sangue.

Medonho espetáculo!

O incêndio crescia com tal velocidade, que parecia uma catarata de fogo, a inundar o espaço, ameaçando comunicar-se à floresta, e submergir a terra em um pélagos de chamas.

Do seio daquele surdo rumor produzido pelo ressoar da labareda, se desprende e reboou ao longe um grito soturno; mugir da turba espavorida ante as tremendas convulsões da natureza.

³⁴⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.15.

- Fogo!... fogo!... fogo!...

Correndo à janela e abrindo-a outra vez, Luís Galvão recuou espantado com a viva claridade, que o incêndio projetava sobre o terreiro e que lhe ferira os olhos.

Foi rápido, porém, o deslumbramento. Debruçando-se no peitoril e descobrindo o foco do incêndio que vomitava labaredas, como a cratera de um vulcão, o fazendeiro compenetrava-se imediatamente da realidade.³⁴⁹

Não só a palavra “fogo” aparece inúmeras vezes no trecho acima, como também a palavra “sangue”, o que nos leva a perceber que, mesmo em 1872, o polemista continuava a reelaborar aquilo que firmou, em 1856, como crítica a Gonçalves de Magalhães.

As convulsões da natureza, que encerram representações grandiosas, como vulcão, labareda, incêndio, forte clarão que irrompe a mais profunda escuridão, uivos e gritos de animais perigosos, formam o espetáculo medonho, a ilustrar o sublime, o qual passa, há de se notar, por duas metáforas essenciais na retórica de Alencar: o fogo e a serpente (no caso, cascavéis, jararacas e o movimento sinuoso que as configura). Estas também organizam este exemplar do sublime em *O Tronco do Ipê* (1871):

O moço fez um gesto de desespero, e parou indeciso. Voltando rapidamente, apanhou a carta que atirou com os outros papéis ao fogo, acendido pouco antes para aquecer o corpo e as roupas do afogado.

Pôs-se a lua, deixando o ermo na densa escuridão de uma noite vaporenta.

A labareda, alimentada pelos papéis que Mário lançara no brasido, estirava-se pela porta da cabana fora, como a língua na fauce de uma serpente de fogo, e ia lambar com o vermelho reflexo, lá embaixo, a várzea derramada ao sopé do rochedo.³⁵⁰

Com efeito, são construções que suscitam o terror e relacionam-se ao o mal e ao diabólico. Em *Til* (1872), o incêndio é parte do plano de vingança de Barroso/Ribeiro, o qual queria, com isso, não só “lavar sua honra” de marido traído, em virtude da relação adúltera entre Besita e Luiz Galvão, mas matar a este e assumir-lhe os negócios e esposa.

³⁴⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, p.260-261.

³⁵⁰ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.302-303.

Como se sabe, o escritor, conforme reitera diversas vezes em suas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), posicionava-se favoravelmente a uma organização econômica sustentada pelas grandes fazendas. A destruição da propriedade de Luiz Galvão e a sua consequente ida para Corte, com a família, certamente sinaliza a decadência de toda uma ordem estabelecida como fundamento para o Império, a qual o literato e político temia que se extinguisse por completo, em virtude das profundas crises que abalaram o governo de D. Pedro II, a partir da segunda metade do século XIX, época da redação do romance.

Já em *O Tronco do Ipê* (1871), a “serpente de fogo” é uma imagem demoníaca, curiosamente empregada como símbolo de um mal que ficaria para sempre ocultado, a saber, o fato de Joaquim de Freitas ter se apossado indevidamente da herança de Mário. O ex-agregado, ao ascender socialmente, em casamento com Alice, e desfrutar da posição de mando, passa a manter uma relação de convivência com o Barão. Essa situação final do romance pode ser interpretada em chave irônica, uma vez que, tendo consultado as *Cartas de Erasmo* (1865-1868), observamos que a principal crítica feita pelo deputado cearense era a de que as classes dirigentes do país, diante do conforto de sua posição, tornavam-se complacentes em relação à corrupção.

Ao refletir sobre a natureza do fogo, em *Psicanálise do fogo* (1937), Bachelard coloca em relevo a caracterização dialética deste, que abrange tanto a pureza quanto a impureza. Isso porque se, de um lado, ele promove um movimento de ascensão, em direção aos céus, a uma elevação divina e espiritual; por outro lado, deixa um excremento, as cinzas, que apontam para seu lado terreno, conforme já pontuamos anteriormente quando discutimos a presença desses resíduos gerados pela fogueira, ao redor da qual os escravos, em *Til* (1872), dançavam o samba. Para o filósofo, tal elemento,

“Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura. [...] Pode contradizer-se por isso é um dos princípios de explicação universal”.³⁵¹

Uma das imagens basilares a compor o projeto de literatura nacional de Alencar, o fogo é delineado sob essa perspectiva dúbia. É símbolo do pecado e do mal e, nesse

³⁵¹ BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.11-12.

sentido, recebeu uma roupagem literária remissiva à figura bíblica do diabo, como a “serpente de fogo”, que aparece nos romances fazendeiros, sendo sinônimo da destruição e do satânico, a exemplo de *Til* (1872):

Acabava Luís Galvão de correr o trinco da janela quando no canavial a primeira labareda se arremessou nos ares, enroscando-se como uma serpente de fogo.³⁵²

Este [Jão Fera] fitava a labareda que envolvera o corpo do Suçuarana. Espessa e carregada de grosso fumo, a chama se arrastava como a jiboia que lambe a presa para tragá-la; mas outra vez ligeira e farfalhante desprende-se no ar como a língua da serpente; e fendendo-se mostrou no meio do brasido o corpo já calcinado do fanfarrão.³⁵³

O fim da noite foi para Jão Fera um pesadelo horrível. A todo instante fulgurava em sua alma, ao clarão de uma chama satânica, a cena atroz do assassinato de Besita.³⁵⁴

A metáfora da “serpente de fogo” está em outras obras de Alencar, entre as quais *O Sertanejo* (1875) - por meio da alusão à hidra, ao “dragão de fogo”, uma das camuflagens do ofídio; e por meio da representação metonímica da língua bífida deste - e *As Minas de Prata* (1865-1866), sempre associada ao maligno e, nesta obra, disfarçada na descrição de uma espada, com língua de fogo:

O incêndio, causado por alguma queimada imprudente, propagava-se com fulminante rapidez pelas árvores mirradas que não passavam então de uma extensa mata de lenha. A labareda, como a língua sanguinolenta da hidra, lambia os galhos ressequidos, que desapareciam tragados pela fauce hiante do monstro.

No seio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, reboitava-se o incêndio como um ninho de serpentes, que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos.

Ao mesmo tempo parecia que a tormenta percorria a floresta e a devastava. Ouvia-se muir o vento, agitado pelo ressolho ardente e ruidoso das chamas; um trovão soturno repercutia nas entranhas da terra, e a cada instante, no meio do constante estridor da ramagem, reboavam com os surdos baques dos troncos altaneiros os estertores da floresta convulsa.

Do meio desse torvelinho, o dragão de fogo se arremessava desfraldando as duas asas flamantes, cujo bafo abrasado já crestava as faces mimosas de D. Flor, e a revestiam de reflexos purpúreos.³⁵⁵

³⁵² ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1957, p. 259.

³⁵³ *Idem; ibidem*, p. 263-264.

³⁵⁴ *Idem; ibidem*, p. 275.

³⁵⁵ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1957, p. 37-38.

Então foi a vez de Inesita estremecer pela vida de Estácio, ameaçada a cada momento por seu irmão, cuja espada brilhando à luz das tochas semelhava nos rápidos volteios uma língua de fogo, e parecia, ora embeber-se no peito do moço, ora lambe-lhe o rosto. [...]

De repente a espada do alferes, retraindo-se como uma cobra, distendeu-se com velocidade espantosa, e ia tocar o coração do seu adversário, quando a lâmina de Estácio vibrou com o rasgo que lhe imprimiu a mão ágil, e enleou-se na outra, atirando-a ao longe, e deixando desarmado o alferes que rugia de raiva e humilhação.³⁵⁶

No tocante à dimensão da pureza da matéria ígnea, esta liga-se à palavra como revelação de uma verdade redentora, conforme fica claro nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), além de associar-se não só à inocência e candura de gestos de alguns personagens, sobretudo de Berta, mas também à alegria e ao prazer estético:

No terreiro das Palmas arde a grande fogueira.

É noite de São João. [...]

As alas da labareda voluteando pelos ares como um nastro de fitas vermelhas que farfalham ao vento na rizada cabeça de linda caipira, derramam pelo terreiro o prazer e o contentamento.

Não há para alegrar a gente, como o fogo. Nos estalidos da labareda, nas faíscas chispando pelos ares, nas vivas ondulações da chama a crepitar, há como um riso expansivo que se comunica à nossa alma e influi nela uma trepidação brilhante.

A luz é a vida; mas a chama é o júbilo, a cintilação do espírito.³⁵⁷

Nesse caso, o composto não é destruição, ideia que, como vimos, está na obra, mas renovação, já que abrilhanta o espírito, estimulando-lhe a imaginação. Tratar-se-ia, assim, daquilo que Bachelard entendeu como “fogo que brilha sem queimar”, uma vez que, para o filósofo, “a idealização do fogo pela luz repousa numa contradição fenomenal: às vezes o fogo brilha sem queimar; então seu valor é toda pureza.”³⁵⁸

Porém, em Alencar, ainda que a luz vincule-se à criatividade e seja um meio a propiciar uma releitura de fatores que estruturariam uma representação nacional, pode estar sustentada por intenções ardilosas, conforme constatamos no excerto abaixo, em que Berta desperta em Miguel um novo olhar com relação à Linda, talvez vislumbrando

³⁵⁶ ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1957, Vol I., p.149.

³⁵⁷ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1957, p. 233.

³⁵⁸ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 2ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, p.156.

que isso pudesse trazer a seu irmão de consideração uma mudança de *status* socioeconômico:

A beleza de Linda era para a imaginação ardente e poética de Miguel uma linda imagem sem calor e sem luz; estátua de jaspe imersa na sombra. Berta o compreendeu; e fez de sua alma a centelha que devia animar o mármore.

Inspirado artista, ela tirou de sua graça, como de uma rica palheta, as cores mais mimosas para retocar a figura vaga e suave de Linda. Vazou nos lânguidos olhos da amiga as rutilações de sua pupila brilhante; e enflorou com o seu feiticeiro sorriso os lábios onde se aninhara o suspiro.³⁵⁹

Em *Til* (1872), a matéria ígnea não compõe apenas a parte temática do livro, mas também entra no aspecto formal da linguagem, como um interessante anafórico, lido como referência à Berta e à Linda:

Apertado entre dois fogos, voltou-se rapidamente Afonso, para fazer face à irmã, enquanto com as costas empurrava a aba da porta. Vivo e pronto como foi esse movimento não evitou que Berta com extrema agilidade, aproveitando-se da breve intermitência em que a fechadura aderiu ao batente, desse volta à chave.³⁶⁰

Trata-se de um contexto tomado como brincadeira juvenil, em que Berta, ajudada por Linda, tenta fugir das investidas de Afonso. Contudo, põe em cena um sutil jogo de sedução. Não é a primeira vez que o composto aparece em conjunção com o erotismo. Segundo Octavio Paz, fogo e chama são metáforas associadas à sexualidade. Em citação ao Dicionário de Autoridades, o autor explica que

“la llama es ‘la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura piramidal’. El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida’.³⁶¹

Para o crítico mexicano, o amor e o erotismo, enquanto criações elevadas e sofisticadas metáforas da sexualidade, derivam da parte mais refinada do fogo. Não obstante, em *Til* (1872), amor e erotismo, embora sejam ideias que apareçam imbricadas

³⁵⁹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 239-240.

³⁶⁰ *Idem*; *ibidem*, p.191-192.

³⁶¹ PAZ, Octavio. *La llama doble – Amor e erotismo*. Seix Barral Biblioteca Breve Barcelona, 1994, p.7.

na imagem da chama, ocorrem em formulações figurativas contaminadas pelo aspecto terreno da brutalidade e ferocidade, o que deixa muito nítido o componente irracional e animalesco da expressão sexual:

As fulvas pupilas que se encovavam pelas têmporas, como tigres nas furnas, saltaram das órbitas, dilatadas por um fluido espesso que tinha a fosforescência felina.

Assim o aspecto do homem ralado por uma sede intensa ou calcinado pela chama violenta que ardia interiormente, afinal tomara a fisionomia da sensualidade brutal, onde como na brama do tigre, ressumbrava a ferocidade do amor.³⁶²

A metáfora ígnea assume, em um determinado momento do romance, um traço de violenta manifestação da sexualidade, conforme é demonstrado no trecho a seguir, em que Berta é alvo do desejo de João Fera, cujo aspecto naturalesco também se reforça por mais uma combinação das imagens *fogo* e *sangue*, e terra abrasada pelo sol de meio dia, esta última, enquanto representação do encontro sexual, tornar-se-á lugar comum em obras posteriores, como *O Cortiço* (1890) e *Macunaíma* (1928):

O toque suave do corpinho mimoso de Berta produzia nele uma embriaguez maior, do que não tivera quando pela primeira vez tomara o gosto à cachaça, ou aspirara o fumo do sangue. Ele tinha sede; sede imensa, ardente, abrasadora, mas era sede de fogo: só chamas poderiam aplacá-la. [...] ³⁶³

Mal pensava Berta que naquele momento a ameaçava outra fera mais horrenda, do que não era a terrível cascavel fascinada por ela, e os sanhudos queixadas a cujas presas escapara um momento antes.

Seria então meio-dia.

A terra abrasada pelo sol exalava o bafo incandescente de uma fornalha; e contudo sentia João Fera correr-lhe pela medula um calafrio. O contato do corpo gentil de Berta queimava-lhe ainda o peito amplo; mas era a lava que ferve no meio dos píncaros gelados dos Andes.

Tinha ímpetos de atirar-se a Berta e só por um esforço inaudito conseguira conter o veemente anelo. Sua pupila fulva devorava as formas encantadoras; mas ele abaixava a cabeça para não encontrar os olhos límpidos da menina, onde irradiava uma alma tão pura. ³⁶⁴

³⁶² ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, p.34.

³⁶³ *Idem; ibidem*, p.273.

³⁶⁴ *Idem; ibidem*, p. 210.

Há de se sublinhar o traço ambíguo da luz do olhar dos personagens, que, ora se expressa em forma de desejo sexual, através do fogo violento, animado pelo sol abrasador do meio dia, ora em luz pura, que emana do olhar de Berta. A esse respeito, Bachelard expõe que

é em todas as suas propriedades que o fogo íntimo se dialetiza, como uma réplica dialética fundamental do sujeito e do objeto. A tal ponto que basta ele [o fogo] inflamar-se para contradizer-se. Tão logo um sentimento se eleva à tonalidade do fogo, tão logo se expõe, em sua violência [...].³⁶⁵

A expansão da imagem ígnea em violência não é algo raro em *Til* (1872). A referência ao “fogo surdo” ou “fogo subterrâneo” reporta-se, no caso de João Fera, a um indelével sofrimento originário de um sentimento de amor ligado a uma morte cruel, a de Besita:

Sujeito que fugisse e se amedrontasse, não lhe tocava João, qualquer que fosse a recompensa ou ameaça do amor. Mas também quando se enfurecia, nada aplacava essa alma calcinada pelo fogo surdo que lavrava desde a morte de Besita.³⁶⁶

A possante organização parece romper-se aos embates de uma paixão imensa, que se quer precipitar do íntimo, e não acha válvula bastante por onde escape.

A semelhança do monte percutido pelo fogo subterrâneo, que lhe dilacerava as entranhas, o corpo robusto e atlético de João Fera brande, e vacila até que abra-se enfim uma cratera a esse ímpeto vulcânico.³⁶⁷

Um outro aspecto que ilustra o fato de o componente ígneo participar como aspecto formal de *Til* (1872) evidencia-se no fragmento seguinte, no qual se percebe a criação do efeito de suspense, devido ao clarão dos fogos de artifício ter iluminado um vulto de homem, a saber, João fera, tornando-o suspeito de participar do conluio que levaria a Fazenda Palmas ao incêndio:

³⁶⁵ BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.162-163.

³⁶⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 181.

³⁶⁷ *Idem; ibidem*, p.276-279.

Nesse instante um foguete que rasou a terra, listrando na escuridão da noite uma faixa luz, destacou ao longe na fímbria da mata um vulto de homem.³⁶⁸

Como se vê, na obra de Alencar, o elemento apresenta características contraditórias, sendo um fator substancial em sua escrita. O discurso bíblico é modelar para recriação dessa imagem, conforme confessa o autor:

Disse-me ele [professor de latim] um dia:

“Deus, querendo dar ao homem o dom da criação, como um fraco reflexo de seu divino poder, tomou uma faísca do fogo criador e dividiu-a em três átomos.

“O primeiro, o mais brilhante, porque era um átomo de luz, destinou-o aos poetas e aos gênios; o segundo, que era uma chispa de brasa, destinou-o aos críticos e aos literatos; o terceiro, que era um pó de carvão, deu-o ao vulgo.

“O gênio pois inventa, faz aparecer luz; a crítica dá-lhe vigor soprando e chegando o fogo a esta luz; o resto dos homens alimentam esse fogo, dando-lhe o elemento de combustão, admirando”.

Isto me dizia o meu velho mestre; achei que ele tinha razão, e tomei pra mim uma das partes mais modestas desse gérmen criador, que Deus deu a todos os homens.³⁶⁹

Salientamos, em capítulo anterior, que a fascinação estava na base da concepção do romancista a respeito da palavra, mais especificamente da palavra poética. Aqui verificamos que esta também se relaciona à luz, sobretudo solar, que, para Alencar, é o elemento de inspiração da poesia:

Em tudo pois há poesia, contanto que se saiba vibrar as cordas do coração, e fazer cintilar esse raio de luz que Deus deixou impresso em todas as cousas, como o cunho de seu poder criador; em tudo há o *belo*, que não é outra coisa senão o reflexo da divindade sobre a matéria.[...]

A palavra, esse dom celeste que Deus deu ao homem e recusou a todos os outros animais, é a mais sublime expressão da natureza; ela revela o poder do Criador, e reflete a grandeza de sua obra divina.

Incorpórea como espírito que anima, rápida como a eletricidade, brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, apodera-se dele instantaneamente, e o esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio.³⁷⁰

³⁶⁸ *Idem; ibidem*, p. 250.

³⁶⁹ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953, p.16-17.

³⁷⁰ *Idem; ibidem*, p. 28-30.

A partir daí entendemos o excesso de imagens rutilantes na obra de Alencar, as quais imitaria o processo de criação divina. A própria palavra é cintilante, conforme se percebe em *Til* (1872), em que o luzidio da cena, que justamente coloca em relevo um processo de gestação (*esculpir a estátua famosa de Linda*), faz assomar a forma serpentina no requebro de Berta e em seu traço ambíguo (de ser Berta e Linda), através de mímicas e gestos, que explicitam a opção do autor pelo melodramático:

Este esboço, Inhá o fazia ao vivo, e não só com a palavra cintilante, mas com o gesto animado, e o requebro do talhe esbelto. Era ela a própria cera, da qual a sua mímica ia esculpindo a estátua famosa de Linda, com as doces inflexões das formas, o terno volver dos olhos e o desbroche do mimoso sorriso.³⁷¹

A despeito de sua elevação e de seu aspecto divinal, observa-se que o sol desce aos âmbitos mais inferiores, sendo ele próprio a lançar luz àquilo que a sociedade procura preservar nos recônditos, por considerar indigno de projeção ou menos nobre. É o que se nota em *Til* (1872), quando o narrador se encarrega de apresentar Zana, antiga escrava de Besita e louca:

Nessas ocasiões fitava Berta os olhos em uma réstia de sol, que, penetrando pela fresta praticada no alto da parede exterior, cortava obliquamente o aposento com uma faixa de luz. O raio esbatido na taipa do fundo se inclinava gradualmente com a elevação do sol no horizonte, e descia vertical sobre o canto onde se acorava habitualmente a louca.³⁷²

A imagem solar e seu desdobramento em fogo são tratados de maneira paradoxal, continuamente apontando, na obra de Alencar, para o extremo oposto de seu caráter manifesto. Ao lado da intensa luz, seguem-se indissociavelmente a sombra e as cinzas. Nesse sentido, acentua-se a ambivalência do projeto nacionalista do autor, que exalta a terra ao mesmo tempo em que indica as mazelas, encontrando, na estética serpentina, uma forma de representação.

³⁷¹ ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.228 .

³⁷² *Idem; ibidem*, p.95.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese da forma serpentina só foi possível de ser pensada a partir de uma análise comparativa, que compreendeu a produção ficcional de José de Alencar, seu pensamento político e sua contribuição para uma formalização estético-nacional, observados, entre outros textos, nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868) e nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856).

Para além de *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), a intrigante metáfora da serpente, recurso retórico que confere uma certa unidade à sua obra plural, estende-se para outros romances saídos da letra imaginativa do escritor cearense, como: *O Guarani* (1857); *Diva* (1864), *Iracema* (1865), *As Minas de Prata* (1865-1866); *O Gaúcho* (1870), *A Pata da Gazela* (1870), *Sonhos d'ouro* (1872), *O Ermitão da Glória* (1873), *Ubirajara* (1874), *Senhora* (1875), *O Sertanejo* (1875), sendo mais expressiva nos romances regionalistas e naqueles de temática indianista, como *O Guarani* e *Ubirajara*.

A grande recorrência de um léxico, entre substantivos, adjetivos e verbos, que nos remete incessantemente ao ofídio, mesmo que a palavra “serpente” esteja, em alguns momentos oculta, é a primeira importante evidência de uma forma serpentina, a qual chega a compor, gozando de um protagonismo, o título de *Til* (1872), em alusão não só a uma figura feminina sinuosa, mas também a uma escrita sinuosa, descrita pelo sinal gráfico (~). Em *O Tronco do Ipê* (1871), apresenta igualmente um papel essencial na continuação da narrativa, desdobrando-se na sedutora mãe d'água, cuja função é a de um verdadeiro divisor de águas na trajetória do personagem Mário.

É inegável que essa escolha deliberada e intencional de Alencar pela serpente se coaduna a uma ambiguidade estético-ideológica, possivelmente relativa ao cenário político brasileiro e a seu próprio posicionamento referente às questões de seu tempo, bem como à sua opção pelo modo melodramático. Foi, aliás, considerando essa ambiguidade que analisamos a presença da serpente e da Iara no interior dos dois romances fazendeiros.

Ressalte-se que, enquanto representativa de uma ideia de nação ou de literatura nacional, a imagem da serpente se transforma em um referencial ideológico, que promove uma articulação de conteúdos simbólicos ligados ao desejo, ao perigo, à traição, ao falso, ao engano, etc., e que aparecem na ordem do romanesco.

Trata-se de eixos temáticos que ajudam a delinear uma concepção nacional através de uma retórica paradoxal, encarnada pela serpente, seleção figurativa que não permite, ainda que dentro de uma convenção estética extremamente idealizante, a superação de um mal-estar inerente à nossa condição periférica e refletidamente discutida nas *Cartas de Erasmo*, quando o autor expõe que “falamos uma língua que o mundo desdenha”.

Associada a elementos estruturais que nos possibilitaram a aventar a tese da forma serpentina, como a descrição e o melodramático, os quais corroboram para a construção do duplo, do disfarce, do espectral, a serpente aparece como um mal que coloca em risco a moralidade, cuja ruína, desencadeadora de um incorrigível sistema de corrupção, segundo o ponto de vista do deputado cearense, poderia levar à decadência a sociedade fundamentada na monarquia.

Seu grau de periculosidade é tamanho que participa da composição de cenas apocalípticas, de maneira a combinar-se com uma outra significativa imagem na escrita de Alencar, que é o sol, principal responsável pelos matizes de luz e sombra. Aliando-se a essa antítese basilar nos textos do autor de *Iracema* (1865), o ofídio torna-se uma serpente de fogo, que se faz presente em momentos da atuação de mais intensa vilania.

Entretanto, há de se mencionar o traço dúbio que a simbólica atribuída a esse animal realça. A serpente é sim, na obra de Alencar, caracterizadora de manifestações culturais condenadas socialmente, como o samba, ligado ao negro. Relaciona-se, ainda, a condutas políticas corruptas, frágeis ou tomadas apenas para envaidecimento, sem benefício algum à maioria. Na ficção romanesca configura ações grotescas, censuráveis ou contrárias à moral, praticadas pelos personagens. Sendo assim, é um mal a ser expurgado.

Por outro lado, ela representa também a conformação da natureza brasileira, sinuosa, perigosa e fascinante, em seu espetáculo sublime. E, nesse sentido, é um mal original, entranhado na criação paradisíaca e, portanto, igualmente parte de uma totalidade de um universo artístico, cuja pena do incansável autor buscou alcançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. “Flor nacional, apresentação a José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Til*. São Paulo: Ática, 1980.

AGUIAR, Flávio. “A ressonância da Bíblia na Literatura”. In: FRYE, Northrop. *O código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Iracema*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *As Minas de Prata*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Cartas de Erasmo*. Coleção Afrânio Peixoto. Organização: José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Como e porque sou romancista*. In: *O Guarani*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. “Pós- Escrito”. *Iracema*. 2ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. “Benção paterna”. In: *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d.

_____. *Cartas a favor da escravidão*. Org. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARARIPE, Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar”. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958.

ARAÚJO, Alberto Filipe & TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”. In: Revista *Letras de Hoje*. Porto Alegre, vol. 44, n.4, out./dez., 2009, pp. 7-13.

AZEVEDO, Estevão Andazia. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. Dissertação de Mestrado. Orientação Profa. Dra. Eliane Robert Moraes. FFLCH, USP, São Paulo, 2015.

AZEVEDO, Ricardo José Duff. *Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e da folia*. Tese de doutorado, FFLCH, USP, Orientação Prof. Dr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio á edição francesa Tzvetan Todorov). 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar*. Tese de doutorado. Orientação Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr., São Paulo, USP, 2012.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, George. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 2ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: São Paulo: Papirus, 1992.

BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. São Paulo: Editora 34, 1995.

BORGHESI, Massimo. “El pacto com la serpiente”. In: *Revista Nova et vetera*. Fev., 2003, pp. 60-66.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BROCA, Brito. “Introdução Biográfica”. In: *O Guarani*. 4ed. Tomo I. José Olympio, 1957.

_____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis, 1979.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CAMILO, Vagner. “Mito e História em *Iracema*: a recepção crítica mais recente”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº78, São Paulo, Julho, 2007.

CAMPANATO Jr., João Adalberto. *Retórica e Literatura – O Alencar polemista nas cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CAILLOIS, Roger. *L’homme et le sacré*. France: Éditions Gallimard, 2013.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *O Romantismo no Brasil*. 2ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d’O sequestro da Dona Ausente de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopes. São Paulo, USP, 2001.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. “O Folclore na obra de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1951.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Seção de Publicações, 1953.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquílogo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

COSTA, Paulo Celso. *O conceito de mal em Paul Ricoeur*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof. Dr. Noeli Dutra Rossato. Rio Grande do Sul, UFSM, 2008.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917- 1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Éditions Gallimard, 1999.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra – nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não- europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Tratado de História de Religiões*. 2ed. Trad. Fernando Tomaz & Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. 2ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Fernanda de Jesus. *A redenção do corpo e da alma: a representação literária da educação dos escravizados em José de Alencar (1850-1875)*. Dissertação de Mestrado. Orientação Profa. Dra. Dislaine Gerbinatti Moraes. FE,USP, São Paulo, 2012.

FRANCO Jr., Hilário. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. Prefácio de Jean Claude Schmit. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FREYRE, Gilberto. “José de Alencar, renovador das letras e crítico social”. In: *O Tronco do Ipê*. Rio Janeiro: José Olympio, p1951.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALENO, Juvenal. *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1969.

GARMES, Kátia Mendes. *Achados e esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Zenir Campos Reis. FFLCH, USP, São Paulo, 1998.

_____. “*O terrível amolador*”: *romantismo e política em José de Alencar*. Tese de Doutorado. Orientação Prof. Dr. Zenir Campos Reis. FFLCH, USP, São Paulo, 2004.

- HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993.
- HEISE, Eloá. “Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência”. In: *Pandemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos*, número 02, 1998.
- HOBBSAWN, E. J. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso - os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. “Batatas e desejos”. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- LAKOFF, George & Johnson, Mark. *Metaforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen Gonzáles Marín. 3ed. Madrid: Cátedra (coléccion teorema) 1980.
- LIMA, Noraldino. *No Valle das Maravilhas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosh, 1979.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1977.
- MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MAURICE, Kouassi Loukou. *A presença do moço pobre em Le romain de jeune pauvre de Octave Feuillet e em O Tronco do Ipê de José de Alencar*. Dissertação de mestrado. Orientação Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral. FFLCH, USP, São Paulo, 2007.
- MENEZES, Raimundo. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *José de Alencar - Ensaio de Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. *História da literatura Brasileira*. Vol II. São Paulo: Cultrix, 1984.

MONTELLO, Josué. “Uma influência de Balzac: José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 7ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INCL, 1977, p. XII–XXI.

MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884.

MORAES PINTO, Maria Cecília Queiroz *Alencar e a França – Perfis*. São Paulo: Annablume, s/d.

PAZ, Octavio. *La llama doble – Amor e erotismo*. Seix Barral Biblioteca Breve Barcelona, 1994.

_____. “A imagem”. In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp.37 a 50.

PARAFITA, Alexandre. *A mitologia dos mouros – lendas, mitos, serpentes, tesouros*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2006.

PAVEL, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambrigde (Massachusetts): Havard University, 1986.

PERES, Marcos Roberto Flamínio. *As Minas de Prata e a agulheta – Romance e História em As Minas de Prata, de José de Alencar*. Tese de doutorado, FFLCH, USP, Orientação Davi Arrigucci Jr., USP, 2006.

_____. “Universos ficcionais: o romanesco em Walter Scott e José de Alencar”. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 26, nº2, 2016, pp.157-181.

PIMENTEL, Oscar. “Um inventor de novo mundo”. In: *Til*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, pp.11-14.

PONTIERI, Regina. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1969.

_____. *El pacto con la serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação – o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *A simbólica do mal*. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2015.

RIZZO, Ricardo Martins. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Vol I. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Gildo Marçal Brandão. FFLCH, USP, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, João Barbosa. “Lendas, Crenças e Superstições”. In: *Revista Brasileira*. Tomo X. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.

ROMERO, Sílvio. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van, HAMON, Philippe & SALLENAVE, Daniëlle. *Categorias Narrativas*. Lisboa: Vega Universidade. Trad. Cabral Martins. s/d.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Ed. USP/ Itatiaia, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa* (ensaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão - uma leitura de escritos político e ficcionais de José de Alencar*. Campinas, SP: [s.n], 2004.

SCHWARZ, Roberto Schwarz. *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros/ Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SOUSÂNDRADE, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.116. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes – o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação Imperial*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2008.

VIEIRA, Eduardo Martins. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001.

WIMMER, Norma. *Lectures de Balzac au Brèsil au XIXe siècle*. Dissertação de mestrado, Orientação: Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, FFLCH, USP, 1982.

WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, Inc., 2008.