UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Paula Maciel Barbosa

O idílio degradado:
um estudo do romance *Til*, de José de Alencar

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O idílio degradado:
um estudo do romance *Til*, de José de Alencar

Paula Maciel Barbosa

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 em
Letras

Orientador: Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr.

São Paulo
2012

Resumo

Este trabalho analisa o romance *Til*, de José de Alencar, examinando-o em seus aspectos formais, que revelam a matéria histórica que o embasa. Ao trazer a ação para uma fazenda de café escravista do Segundo Reinado, e propondo-se a figurar todas as camadas sociais envolvidas no mundo da fazenda, Alencar aponta para o núcleo de todo o sistema, o café e o trabalho escravo. Com isso, o romance figura dois polos, centro e periferia – ou a casa-grande e seus arredores –, que são postos em confronto, o que projeta sobre o romance ambiguidades de todos os tipos, além de responder pela instabilidade da própria estrutura do romance.

Em uma primeira parte, levanta-se o contexto histórico em que o romance foi escrito, assim como se descreve o *Til* em suas diferenças e continuidades em relação à obra de Alencar. A segunda parte do trabalho volta-se para as características formais do livro, tratando de caracterizar suas personagens e de analisar o ponto de vista narrativo. A terceira parte trata da atmosfera lúgubre do romance, vinculando-a à escravidão e a seus desdobramentos nas relações sociais, que se mostra, então, como dado essencial da obra, ainda que a simples leitura de seu enredo não aponte diretamente para isso.

Abstract

The present work analysis José de Alencar's novel *Til*, examining it in its formal aspects, which reveal the historic substance that lay its foundation. In bringing the action to a slave-holding coffee farm in the Brazilian *Segundo Reinado* (Second Reign), and intending to encompass all social classes involved in the farm's world, Alencar points to the core of the whole system, the coffee production and the slave labour. In this way, the novel shapes two opposed realities – center and periphery – or the *casa-grande* (Big House) and its surroundings –, which are confronted, projecting over the novel all kinds of ambiguities, besides being the cause of the instability of the novel structure itself.

In a first part, the historic context in which the novel was written is raised, and *Til* is described in its differences and continuities in relation to Alencar's general work. The second part of the work turns to the formal features of the book, dealing with the depiction of its characters, and analyzing the narrative point of view. The third part deals with the novel's lugubrious atmosphere, linking it to the slavery and its unfoldments in the social relations, which is shown, in this way, as an essential element of the novel, even if the mere reading of the plot does not directly point to that.

Agradecimentos

Agradeço a José Antonio Pasta Júnior pela Confiança e pela Orientação, generosa e segura.

A Thaís Toshimitsu, Cecília Bergamin, Hélio de Mello Filho, Pedro Fragelli, Fábio Alves, Íside Mesquita, Jefferson Donizeti e Ana Paula Pacheco, agradeço as discussões, as leituras, os livros emprestados ou sugeridos – o Coleguismo –, ao longo dos anos.

Aos professores Valéria de Marco, Vagner Camilo e Ivone Daré Rabello, sou grata pela leitura cuidadosa e pelas contribuições, nos exames de qualificação.

A Matias Lisboa e Marcelo Maneo, agradeço a ajuda na preparação final do texto.

A minha família e a outros amigos não citados, agradeço a todos, e a cada um, por tudo.

Dedico este trabalho a Murilo de Andrade Lima Lisboa, a sua Memória.

Este trabalho contou, em seus 18 meses finais de preparação, com o apoio de uma bolsa de estudos da CAPES.

Índice

Parte I – Alencar e a crise do Segundo Reinado: contextualizações	1
1. Considerações iniciais	2
2. As duas fases de Alencar	9
2.1 O político José de Alencar	10
2.2 A produção na década de 1870	36
2.3 O regionalismo de Alencar como retomada do indianismo	46
3. O tema do trabalho na obra de Alencar	61
4. Os dois Alencares ou a forma fraturada	69
Parte II - O <i>Til</i>	76
1. Confronto e dissimulação	77
2. O estudo dos dependentes	93
2.1 João Fera	93
2.2 Berta	110
2.3 Miguel	134
3. A elite distraída	141
4. A educação de Brás	147
Parte III - Violência e fantasmagoria: a escravidão nas formas	155
1. A paisagem assombrada	156
2. Na casa de Zana	166
3. A Noite de São João	182
4. Os romances da fazenda	189
Bibliografia	203
Anexo I	217
Anexo II	224

Parte I – Alencar e a crise do Segundo Reinado: contextualizações

Que ideia faz esse senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?

José de Alencar

1. Considerações iniciais

Pouco conhecido pelo público e pouco valorizado pela crítica, o romance *Til*, de José de Alencar, intriga desde seu título impreciso e estranho até seu final melancólico. Desequilibrado e violento, muitas vezes cru e esquematizado, possui, porém, uma mistura interessante de formalizações literárias diferentes e de temas alencarinos que faz com que, a meu ver, funcione como um romance exemplar para o estudo da obra de José de Alencar.

Escrito em um momento político crucial para o Segundo Reinado (e para o deputado José de Alencar) – durante as férias parlamentares no ano da aprovação da Lei do Ventre Livre –, o *Til* funciona, também, como libelo político para propagação das ideias de Alencar e, ao mesmo tempo, como emblema de sua posição política excêntrica: antes da publicação em volume, pela Garnier, o romance saiu em folhetins, entre 21 de novembro de 1871 e 20 de março de 1872, no jornal *A República*, jornal vinculado ao recém criado Partido Republicano, uma dissidência do Partido Liberal. Em carta¹ à redação, o monarquista Alencar descreve seu livro como “ligeiro esboço de costumes, cujo título bem indica a folga da fantasia, não apurada pelo estudo”. Dois anos depois, na nota que acompanha a primeira parte de *Guerra dos Mascates*, refere-se ao livro novamente chamando a atenção para sua despreensão: “É o *Til* desses livros que se compõem com material próprio, fornecido pela imaginação e pela

¹ Quintino Bocaiúva, amigo de Alencar, pede ao autor seu mais recente trabalho, já nas mãos de seu editor, para a publicação em folhetins no novo jornal. Baptiste Louis Garnier, que acabara de firmar contrato com Alencar para a publicação de toda a sua obra, consente na publicação em folhetins. Alencar escreve a seguinte carta à redação de *A República*:

“Meus ilustres colegas, por minha parte, de boa vontade, convenho na cessão que lhes fez o meu editor, o Sr. B. L. Garnier, de algumas folhas de lavra tosca, pois são da minha, para que v.v. as publiquem em folhetim do seu diário.

Lembrança como esta, que partindo de qualquer me lisonjearia, neste caso vale honras, porque provém de antagonistas políticos mais propensos entre si e por natural tendência a se mostrarem mais severos na censura, do que pródigos no apreço.

Sinto que a estreiteza do tempo reclamado por vários trabalhos já em via de impressão, não me permita destinar-lhes outras coisas, além do ligeiro esboço de costumes que aí vai e cujo título bem indica a folga da fantasia, não apurada pelo estudo.

Não me demove a consideração de se ter sua folha consagrado à opinião adversa; embora esteja bem convencido de que há de ser o fato mui explorado pela intriga, que de antemão já me assinalou como um republicano disfarçado. Não sou, malgrado eles, que tanto se incomodam com os monarquistas da ideia; por isso empenham-se em tratar-nos de hereges. Pese-lhes embora; sou monarquista sincero e convicto. Mas, como nunca professei o fetichismo da realeza, espero o triunfo para minhas ideias da civilização do povo, nunca de sua ignorância.

Quero que o meu país seja monarquista, não pela rotina, mas por verdadeira fé nessa instituição; e, para isso, é necessário que estude as doutrinas opostas e se esclareça com a livre discussão.

Se o encanto da república, a magia que exerce nos espíritos entusiastas está, permitam-me a franqueza, no *fruto proibido*; a cãrie das monarquias, o que lhes rói o cerne, é a *presumida infalibilidade*.

Convencidos, nós os monarquistas, de que é possível atacar a cidade invencível, corremos a defender a brecha, por onde no momento do perigo hão de fugir espavoridos os gansos do Capitólio. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1871. J. de Alencar.” (publicada em *Cartas e Documentos de José de Alencar*, organização de Raimundo de Menezes, São Paulo, 1967, pp. 79-80).

reminiscência; e que portanto se podem escrever em viagem, sobre a perna, ou num canto da mesa de jantar”.²

No ano anterior, no famoso prefácio a *Sonhos D'Ouro*, “Benção Paterna”, classificara o *Til* como pertencendo a uma categoria de livros que descrevem um Brasil tradicional e singelo:

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões de família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nosso país, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como também nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, o *Til* e *O Gaúcho*, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro.³

É curiosa a definição de singeleza e pureza para o romance. Embora procure retratar um ambiente rural modesto e sem ostentação – o que sustentaria o seu caráter singelo –, o livro não tem nada de singelo se tomamos a expressão em seu sentido de inocência e de coisa constituída por apenas um material, sem misturas. Se a crítica da época ressaltou no livro o aspecto nacionalista⁴ e harmônico, o primeiro estudo feito sobre a obra de José de Alencar, poucos anos após sua morte, e ainda cotado como um dos pontos altos de sua fortuna crítica, já ressalta em *Til* seu aspecto amargo e heterogêneo:

² Alencar, José de. *Guerra dos Mascates*. Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. III, p. 83. O manuscrito de *Til* está nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa. As folhas originais (estreitas e compridas, como as de um bloco, todas iguais e escritas em letra miúda e tinta preta) foram coladas em folhas grossas e encadernadas em dois grandes volumes encapados com couro vermelho, o que explica a boa conservação do manuscrito. A homogeneidade do papel, da tinta e da letra corroboram a informação de que o romance foi escrito de enfiada, durante uma viagem de férias. Há muitas alterações de palavras; nesse caso a palavra original está riscada com a mesma tinta e a segunda opção escrita por cima (não se consegue ler a palavra riscada). O autor deixou, em quatro lugares do texto, a marcação “Volte”. Nesses lugares falta um parágrafo presente no folhetim e nas edições posteriores. Há algumas anotações, em tinta azul, feitas para a impressão em folhetins no jornal *A República*. Apesar da boa conservação do manuscrito, o quarto volume de *Til* não se manteve intacto: os capítulos 2, 7, 8, 10, 12 e 14 deste volume foram perdidos.

³ *Idem*. “Benção Paterna”, prefácio de *Sonhos D'Ouro*, *Obra Completa*, *op. cit.*, volume I, p. 698.

⁴ “Os costumes brasileiros, e principalmente os da província de S. Paulo, estão aí pintados por mão de mestre. Eis um romance que nosso povo pode chamar exclusivamente seu dele, porque tudo é dele, e provém dele. Assim pegue a moda.” (Queiroga, Salomé. “Carta a Stokler” in *Lendas e cantigas populares*, Rio de Janeiro, Tipografia Perseverança, 1873. Apud Castelo, José Aderaldo. *Textos que Interessam à História do Romantismo*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, Vol. I, p. 47). / “Não é só o estilo poético e delicado, é mais do que isso: o estado da nossa natureza, o mais perfeito brasileiro nos quadros que descreve.” (“Til, por José de Alencar” *A Reforma – órgão democrático*. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1872, n. 81. Apud Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004, Anexos, p. 215).

No período da vida literária de José de Alencar que estudo, realizava-se, talvez, um triste movimento do céu para o elemento adverso. O *Til*, com probabilidade, é o romance em que sua maneira mais se quis aproximar dos padrões da nova escola: o pessimismo era a causa de tão curioso efeito. Descobrem-se, no livro, cenas, descrições, que aparecem de permeio com as pastorais antigas, como laivos de tinta escura e diferentemente manipulada. O romance foi escrito quase todo em Minas, durante o tempo em que ele buscava alívio aos seus incômodos nas águas de Caxambu. Traçou os melhores capítulos, por assim dizer, em cima dos objetos, e essa impressão tão direta fez, sem contestação, palpitante acrimônia muitos dos seus períodos.⁵

José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1912, classifica *Til* – juntamente com *O Tronco do Ipê*, *O Gaúcho*, e *O Sertanejo* – como um romance representativo do pitoresco, tema natural das novas nações, e também como um “romance da vida mestiça brasileira”⁶. Essa classificação será mantida nas décadas seguintes e vamos encontrá-la, na década de 1950, na edição da obra completa de José de Alencar, da Editora Aguilar, onde os quatro livros recebem a rubrica de “regionalistas”. Na mesma década, na sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido afina mais a classificação ao afirmar que “*O Tronco do Ipê* e *Til* inauguram o romance fazendeiro, a descrição da vida rural já marcada pelas influências urbanas”⁷.

Se, nas críticas de jornal contemporâneas ao lançamento, o romance é bem acolhido, esta primeira impressão positiva não se mantém, e a posição do livro em relação às outras obras do autor pode ser resumida nas palavras que abrem o estudo, de 1951, que precede o *Til*, na bem cuidada edição das obras de José de Alencar feita pela editora José Olympio:

Na família contraditória, excessiva, mas, afinal, fascinante que são os romances de José de Alencar, *Til* desempenha o ofício quase dispensável de parente pobre.⁸

Essa posição de “parente pobre” e “dispensável” reflete-se na fortuna crítica do livro. Não há nenhum estudo de fôlego sobre o romance. *Til* é sempre citado de passagem. Esse ostracismo facilita, por um lado, a abordagem do romance. O sentimento é o de se falar em um ambiente ermo e deserto, mas, por isso mesmo, vazio de lugares-comuns e de postulados, e, portanto, cheio de possibilidades.

⁵ Araripe Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar” in *Obra Crítica de Araripe Júnior*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958. p 229.

⁶ Veríssimo, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929, p. 273.

⁷ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993, Vol. II, p. 201.

⁸ Pimentel, Osmar. “Um inventor de mundo novo” in Alencar, José de. *Til – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, (vol. XI das Obras de Ficção de José de Alencar).

De qualquer forma, e independente da classificação dada ao romance e de sua recepção – embora esse horizonte não seja alheio a esta pesquisa, que procura entender o romance em suas conexões com outras obras do autor, com o momento histórico em que foi escrito e com o projeto político de Alencar –, a estranheza que *Til* provoca em seus leitores parece ser causada pela tentativa de figuração de um estrato menos privilegiado da sociedade e, além disso, do abismo existente entre ele e a elite. Nesse sentido, pode-se pensar que as afirmações do autor sobre a despretensão do livro devam-se a seu tema rural⁹, ou melhor, à camada social que o autor se propõe a figurar.

Nessa mudança de perspectiva em relação aos romances anteriores, a grande novidade trazida por *Til* é que nele há um confronto entre o mundo da elite e o resto da sociedade que, apesar de ser mostrada como gravitando em volta do núcleo poderoso, tem no enredo do livro um papel de peso equivalente. O livro traz à tona o confronto entre as várias camadas que compõem aquela sociedade – e o confronto está na essência do romance –, focalizando o mundo do trabalho e da produção em uma fronteira agrícola. Os temas do trabalho, da posse da terra, da força de trabalho dos escravos, dos homens livres e pobres e dos imigrantes estavam na ordem do dia e, como se sabe, eram preocupações de José de Alencar. Por isso, esta primeira parte trata de aspectos, de certa forma, externos ao romance, mas importantes para a compreensão do contexto em que a obra foi escrita. Além disso, nela, o romance será descrito em suas relações com a obra do autor, em suas diferenças e continuidades.

Na segunda parte, núcleo do trabalho, será feita a análise literária do romance, com a descrição de suas características formais, a caracterização de suas personagens e a análise do ponto de vista. Uma terceira parte tratará de uma característica do romance que merece atenção, embora seja de difícil exposição: seu aspecto que descreve uma realidade contrária às leis naturais, onde fenômenos extraordinários acontecem, fenômenos que pressupõem uma dimensão transcendente e fantasmagórica, em uma atmosfera lúgubre onde reina o descontrole e a frágil autonomia das personagens, suscetíveis a transes e a fusões com outros

⁹ Lúcia Miguel Pereira chama a atenção para o fato de que era mais fácil para os romancistas perder as ilusões e se aproximar do real quando o assunto era uma realidade distante da elite urbana, leitora dos livros. No caso de *Til*, acho que esse efeito de maior facilidade de realismo quando se fala da esfera mais baixa da sociedade é patente: “Fazendo parte de uma sociedade cujos extremos de pudicícia só se comparavam aos extremos de convencionalismo, que não suportaria ver denunciadas as suas anomalias, não se poderiam os escritores desvencilhar facilmente dos preconceitos românticos, tão bem ajustados ao estado de espírito da minoria educada que ditava as regras. Por isso, entre os romancistas urbanos, o amor reinava todo-poderoso, com seu cortejo de suspiros, lágrimas e desmaios. Foi pela tangente do pitoresco que a observação se insinuou; lidando com gente humilde, com gente que os brasileiros educados à europeia consideravam com uma indulgência galhofeira, ousavam os autores se aproximar mais da realidade.” Pereira, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988, p. 36.

seres, em uma estranha transfusão de almas. A proliferação de duplos, em várias instâncias do romance – personagens, enredo, narrador – aponta para o tempo do mito e da história que se repete – porque nunca superada –, o que faz com que a dimensão do espaço seja hipertrofiada, assim como o é a teia imagética, muito densa, que aponta para imagens de forças que pairam descontroladas ou afloram do subterrâneo. Vincular essa esfera do mito, do descontrole e da superstição ao tema da escravidão e de seus desdobramentos nas relações sociais é um dos objetivos dessa última parte.

O hibridismo e o contraste são características que sobressaem no romance. Na raiz delas, o fato de que o romance mantenha atributos dos romances urbanos de Alencar – como, por exemplo, o tema do namoro entre jovens, do casamento de um jovem pobre e talentoso com uma herdeira rica – e, ao mesmo tempo, de um lado, o tom chão, descritivo e pitoresco do regionalismo, de outro, a dimensão transcendente já apontada. Como se não bastassem tantas misturas, há ainda a coexistência do romance que trata do indivíduo¹⁰ e do romance que constrói uma alegoria da nação.

O dois romances fazendeiros mantêm entre si muitos paralelos, mas muitas diferenças, também. De certa forma, muitas vezes, a comparação entre os dois, em suas coincidências e diferenças, ajuda a iluminar aspectos de cada um dos romances. O objetivo deste trabalho é a análise de *Til*, por isso *O Tronco do Ipê* será citado apenas quando puder esclarecer a leitura deste romance. Um ponto de contato entre os dois romances fazendeiros, por exemplo, é que ambos tratam da realidade alienada vivida pelos proprietários. No entanto, se *O Tronco do Ipê* poderia ser chamado de “romance da casa-grande”, o *Til* poderia ser conhecido como “romance do terreiro”. Nele não existe – ao contrário do que acontece na maioria dos romances de José de Alencar – a descrição dos interiores. O livro todo se passa em trânsito: temos estradas, caminhos, cancelas, porteiras, terreiros, varandas, janelas, ruas, lugares de

¹⁰ O romance tem uma afinidade essencial com a problemática individual. Ian Watt, em seu belo ensaio, *A Ascensão do Romance*, vincula a forma-romance à ascensão da burguesia, classe social vinculada ao meio urbano e a uma nova maneira de viver e de sobreviver. Esta classe tem como base a família nuclear, formada por pai, mãe e filhos, em contraste com grandes famílias patriarcais auto-suficientes. O papel da mulher e do casamento, novas perspectivas de mudança de classe, a afirmação da individualidade, novos padrões morais, para citar algumas das mudanças, são novidades que passam a ser estudadas pelo romance. A característica básica do romance, segundo Watt, é o “realismo formal”, um novo modo de representação que consegue uma identificação entre leitor e personagem de uma forma inédita, como se a própria vida fosse refletida na mente dos protagonistas, como se houvesse ali um relato autêntico de verdadeiras experiências individuais. Para isso, o romance descreve a vida cotidiana com uma atenção à dimensão da experiência sensível e um tratamento do tempo que dá a impressão de que vivemos com a personagem minuto a minuto. “Penetramos em sua mente assim como em sua casa” (p.153). A experiência urbana, com sua segregação e solidão, é vinculada ao romance: “Pois o mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna; ambos apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou a sociedade”(p.161). Cf. Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

emboscada... As personagens estão frequentemente indo ou voltando de algum lugar. Quando muito temos uma visão do interior das casas através da janela. É como se o mundo burguês, com seus interiores confortáveis e sua cisão da dimensão coletiva, não tivesse ainda se formado de maneira completa. Estamos mergulhados em um mundo rural que mistura uma natureza exuberante ainda não degradada, terras cultivadas de forma eficaz em grandes fazendas e pequenas propriedades improdutivas que tendem à ruína. Isso tudo em um meio social baseado na violência.

Uma pequena comunidade, Santa Bárbara, às margens do Rio Piracicaba, no interior de São Paulo, é o cenário para a história de duas gerações. O livro se abre em 1846, às vésperas das comemorações de São João, e o leitor acompanha os flertes de quatro jovens – Berta, Miguel, Linda e Afonso – e as desventuras do capanga Jão Fera, que tenta, depois do pedido feito por Berta, se desobrigar de um trato que firmou com um forasteiro para dar cabo da vida do rico fazendeiro Luís Galvão.

Luís Galvão, por sua vez, é pai de Linda e Afonso, irmãos gêmeos, marido de D. Ermelinda e proprietário da Fazenda das Palmas, importante fazenda de café da região. Na casa-grande, além da família, vive, também, Brás, sobrinho órfão de Luís Galvão que sofre de epilepsia e de debilidade mental.

Berta e Miguel são irmãos de criação, educados por Nhá Tudinha: viúva, mãe biológica de Miguel, doceira de mão-cheia e comadre de Luís Galvão, padrinho de seu filho. Berta não sabe nada sobre seus pais. O segredo de seu passado será revelado ao leitor ao longo do livro e à personagem no final do enredo. Trata-se do fato de ser Berta filha ilegítima de Luís Galvão; portanto, meia-irmã de Afonso e Linda.

A situação flagrada é de exceção e perigo: a morte do fazendeiro afetaria a vida das personagens do romance e a iminência do atentado é o motor de todo o enredo. Além disso, há um segundo perigo que ronda o romance: a reencenação do assassinato da mãe de Berta, desta vez tendo a filha como vítima. A teia social da fazenda e de seus arredores é descrita de forma a retratar a comunidade, composta por diferentes estratos – escravos do eito, escravos domésticos, feitores, administradores, caipiras, vendeiros, mascates, fazendeiros, capangas, pequenos agricultores –, que convivem em um alto grau de tensão. Tensão, aliás, que é reforçada pela revelação do segredo que desabona o passado do fazendeiro e que está vinculado à situação presente de perigo.

O livro é dividido em quatro partes, ou volumes¹¹. A terceira parte se abre com uma volta ao passado, 1826, que dá subsídios ao leitor para entender o presente da narrativa. Nesse *flashback*, o passado de Berta é esclarecido e o leitor é apresentado à mãe da heroína, Besita, que vive com sua escrava Zana em uma pequena propriedade de seu marido, Ribeiro, que viveu pouco tempo em Santa Bárbara, pois chegara para tomar posse desta propriedade, que herdara, quando conheceu sua noiva, abandonada um dia depois do casamento pelo marido, que foi resolver um problema inadiável relativo à herança e não deu sinal de vida durante dois anos, pois, “vendo-se rico, de repente, não resistiu o moço à tentação de gozar dos prazeres”.

Neste *flashback*, o leitor conhece, também, a história de duas personagens do livro quando eram mais jovens: Luís Galvão e João Fera. A relação entre eles e Besita e as circunstâncias do nascimento de Berta e do assassinato de Besita pelo marido, na década de 1820, explicam muitas atitudes das personagens em 1846.

O leitor deste estudo, por sua vez, terá, também, aos poucos, mais subsídios para entender o romance.

¹¹ Originalmente, cada parte tinha o nome de “volume”, nomenclatura que se mantém em algumas edições. Na época de sua publicação, o romance foi realmente separado em quatro pequenos volumes, que podiam ser vendidos separadamente.

2. As duas fases de Alencar

Til faz parte de uma fase da literatura de José de Alencar considerada por muitos críticos – principalmente seus contemporâneos – como sua segunda fase literária. De acordo com essa teoria, o percurso literário de José de Alencar seria composto de uma primeira fase, que terminaria com a publicação de *Iracema*, em 1865, e de uma segunda fase, inaugurada em 1870 com a publicação de *A Pata da Gazela* e de *O Gaúcho*. No intervalo entre as duas fases, Alencar dedicou-se a sua carreira política, tendo uma participação efetiva nos debates públicos e no ministério, como veremos.

No estudo, já citado, Araripe Júnior define as duas fases:

Pela primeira vez, n' *O Gaúcho*, a mulher deixa de ser o ponto central de suas composições. Como que lhe desponta uma obsessão demoníaca, que, afrouxando os laços que o prendiam às “miniaturas” gentis e à candura natural, concentra todos os esforços de sua imaginação sobre uma sombra de Banquo. Essa sombra é o pessimismo, o desgosto, o amor-próprio ofendido, que, desconhecendo-se, sistematiza-se, coordena-se em figuras, em formas literárias. Este sentimento, ou, antes, este estado doentio, engrandecido pela idealização, que continua a trabalhar com a mesma intensidade em seu espírito, iminente agora a tudo quanto constitui o amor do artista, não só ensombra os sorrisos de Cecília e Iracema, nas suas novas criações feminis, como abre uma brecha à irrupção de caracteres ferozes, mas de uma ferocidade ilógica, de cenas truculentas, mas de um horror vacilante, indeciso, incongruente, como os que se experimenta em sonhos mal dormidos.¹²

Em 1888, em sua *História da Literatura Brasileira*, Silvio Romero aponta para a questão:

Alguns observadores opinam que a vida literária de José de Alencar está naturalmente dividida em dois períodos: antes do ministério (1852-1868) e depois do ministério (1868-1877), sendo o primeiro de pujança e o segundo de declínio. (...)

Os referidos críticos preferem os produtos da primeira fase, por mais plácidos, mais suaves, mais graciosos, aos do último período, que se lhes afiguram mórbidos, desequilibrados, filhos da irritação e de preocupações pessimísticas.¹³

O crítico conclui afirmando que, para ele, as obras da segunda fase são superiores, pois possuem mais “intensidade passional”, e tornaram-se mais reais, mais humanas.¹⁴

¹² Araripe Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar” in *Obra Crítica de Araripe Júnior*, op. cit., pp. 218 e 219.

¹³ Romero, Silvio. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1960, p. 1.465.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 1.466.

José Veríssimo considera, também, que a obra de Alencar pode ser dividida em duas fases e, assim como Araripe, considera a segunda fase inferior à primeira. As obras da segunda fase trariam

um gosto malsão do extravagante, mesmo do monstruoso, uma afetação do monstruoso, uma afetação do desengano e de desilusão, que lhe revê a chaga da alma mal ferida.¹⁵

Taunay, amigo de Alencar, em suas *Reminiscências* – obra sempre citada nas biografias de Alencar, por seu depoimento sobre a recepção de *O Guarani* – tomava como coisa dada as duas fases e, apesar de dizer que a segunda fase era prejudicada pelo fato de alguns livros conterem “alusões políticas certeiras e ferinas”, preferia esta à primeira, por ser “de cunho mais pensado, observador e documentário”.¹⁶

Não se trata, aqui, de se defender a existência ou não das duas fases, ideia que foi perdendo força com o tempo. A crítica atual prefere dividir as obras por assunto¹⁷, seguindo de certa forma a indicação do próprio autor no prefácio já citado, “Benção Paterna”. De qualquer forma, não me parece de todo absurda a divisão em duas fases, uma vez que as obras escritas a partir de 1870 traziam mudanças temáticas e formais importantes, de que trataremos à frente. Como indicado por Araripe, quando trata de *Til*, a “nova escola” já está no horizonte de Alencar, que se chama de “anacrônico” no prefácio de *O Gaúcho*.

Além disso, a historiografia é unânime em apontar a década de 1870 como uma fase de declínio do Segundo Reinado e do Romantismo nacional. A Guerra do Paraguai, a discussão sobre a abolição da escravidão, a criação do Partido Republicano, as novas escolas de pensamento, os novos escritores – Machado de Assis, publica seu primeiro romance, *Ressurreição*, no mesmo ano de *Til* – são indicadores de que as coisas estão mudando.

O próprio Alencar assina, em 1870, um contrato com a editora Garnier que indica uma mudança no mercado literário nacional. Sua experiência como ministro, em um período político conturbado e crucial para o país, o marcou, também, de forma pessoal.

2.1 O político José de Alencar

Nos cinco anos que separam as duas fases literárias, Alencar dedicou-se com afinco a sua carreira política. Publicou por conta própria três séries de *Cartas Políticas de Erasmo: Ao Imperador* (1865), *Ao Povo* (1866) e *Ao Imperador (Novas Cartas Políticas de Erasmo)*

¹⁵ Veríssimo, José, *História da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 277.

¹⁶ Taunay, Alfredo D’Escagnolle. *Reminiscências*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1908, p. 224.

¹⁷ Temos assim os romances urbanos, os históricos, os regionalistas e os indianistas. *O Guarani*, ora é classificado como indianista, ora como histórico.

(1867). Além disso, em 1867, escreveu um panfleto satirizando o mundo palaciano, *A Corte do Leão*, e publicou, em 1868, um longo e detalhado estudo intitulado *O Sistema Representativo*, onde analisa e propõe soluções para a representação das minorias nas eleições, e um estudo denominado *Questão de Habeas Corpus*. Tudo indica que essa dedicação aos estudos políticos tenha motivado o convite recebido para ocupar o importante cargo de ministro da Justiça, no polêmico Gabinete 16 de Julho, em 1868. Polêmica, também, foi sua atuação no ministério, de onde pediu demissão em janeiro de 1870. Sai do poder com a pecha de pirrcento e irritadiço e sentindo-se traído por seus companheiros de gabinete. Suas relações com o Imperador são sensivelmente abaladas, o que culmina em sua preterição para o cargo de senador, apesar de ter sido o mais votado na lista sêxtupla entregue a D. Pedro II.

Todos os seus biógrafos são unânimes em afirmar que José de Alencar nunca mais foi o mesmo depois de sua experiência no Poder Executivo, inaugurando uma nova fase em sua posição política. A partir daí, rompe com o Partido Conservador e torna-se uma voz solitária e ativa na imprensa e na câmara dos deputados, para onde foi eleito por seu estado de origem, o Ceará, já para os trabalhos de 1870.

O próprio Alencar contribuiu para a disseminação da ideia de que seu estado de espírito melancólico era o responsável por uma nova fase literária, ao assinar seus dois livros do ano de 1870 com o pseudônimo de “Sênio” e explicá-lo ao leitor, no prefácio de *O Gaúcho*, como signo de sua “velhice precoce” e da alma, provocada não pelo tempo, mas por “desilusões”. Há um aspecto destas obras assinadas por Sênio ao qual não se deu muita atenção e me parece importante: o fato de que nessas obras Alencar esteja dando prosseguimento a suas críticas à política do momento e à defesa de seu projeto para a nação. Não que anteriormente não existisse em Alencar um projeto mais amplo e empenhado com a realidade contemporânea, uma vez que a criação de balizas para a sociedade brasileira é uma das características mais importantes de seu projeto literário. Trata-se aqui, porém, de uma intervenção política mais pontual, quase como se seus livros fossem um instrumento político argumentativo de convencimento, crítica e intervenção nas discussões políticas em pauta no Parlamento.

A carreira política de José de Alencar começa em 1861, quando é eleito deputado pelo Ceará e pelo Partido Conservador. No começo da campanha, ainda flerta com políticos liberais cearenses aliados de seu pai. O senador Alencar faleceu em março de 1860 e deixou seu filho em uma posição mais confortável para escolher o caminho que lhe parecia mais de acordo com suas convicções pessoais. Embora tenha carregado a pecha de traidor por toda a vida, há várias explicações para a atitude do escritor que o isentam da acusação de ter se

locupletado da posição dominante dos conservadores no momento da eleição para não repetir a derrota de 1856, em sua primeira tentativa de eleição para a Câmara.

José de Alencar tinha, desde o começo de sua carreira de jornalista, uma relação forte com o líder conservador Eusébio de Queiroz, que o ajudara em muitos momentos. Foi a ele que Alencar recorreu para conseguir um contrato que livrou da falência o *Diário do Rio de Janeiro*, órgão que o jovem escritor, em 1855, assumiu com mais alguns amigos, depois de sua saída do *Correio Mercantil*. Queiroz foi também o responsável por sua indicação para o cargo de chefe da secretaria do Ministério da Justiça e, mais tarde, por sua promoção a consultor da mesma secretaria. A morte do pai o encaminhou para a decisão pelo Partido Conservador e o livrou de uma herança de mais de quarenta anos de história política de seu pai no Partido Liberal. É interessante seguir a correspondência de Alencar, nesse ano de 1860, com parentes e correligionários ligados a seu pai e ao Partido Liberal cearense; há todo um jogo político intrincado que parece atrapalhar o pretendente à vaga de deputado, perdido entre atitudes esperadas e suscetibilidades que não quer arranhar.

Numa anotação pessoal sem data e nunca publicada, Alencar confessa sua admiração pelo senador Alencar e por Eusébio de Queiroz: “Dois homens a quem eu gostaria de copiar: conselheiro Eusébio e senador Alencar”¹⁸. A afirmação, quase infantil, demonstra o forte vínculo de Alencar com a figura do líder conservador.

Além disso, o próprio senador Alencar, um liberal histórico, tinha queixas do rumo tomado por seu partido nos últimos anos de sua vida, desde a Conciliação. O Partido Liberal tinha o mesmo nome, mas não defendia mais os mesmos interesses dos primeiros tempos. Muitos arranjos novos aconteciam desde os anos de 1850 e continuariam pelos anos de 1860, que assistem a novas acomodações partidárias: o Partido Liberal de Zacarias de Góis não tem afinidades com os liberais históricos (Zacarias era conservador no começo de sua carreira); o Partido Progressista, fundado em 1862, mistura conservadores, liberais e conciliados; o Partido Republicano é criado em 1870 por dissidentes dos dois partidos.

Na *Circular aos Eleitores*, Teófilo Ottoni, liberal histórico mineiro, afirma:

E, em 1851, quando, com razão ou sem ela, me pareceu que os chefes liberais, candidatos às pastas de ministros, se mostravam na imprensa e no parlamento dispostos a fazer ao governo pessoal mais concessões do que aquelas que eu julgava admissíveis, retirei-me da política, e deixei de estar em comunhão com qualquer partido.¹⁹

¹⁸ Manuscrito autógrafo pertencente ao arquivo do Museu Nacional, *apud* Neto, Lira. *O Inimigo do Rei- Uma biografia de José de Alencar*. São Paulo, Globo, 2006.

¹⁹ Ottoni, Teófilo. *Circular aos Eleitores* (1860). Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1916, Tomo LXXVIII, parte II, p.225.

O próprio Alencar, em outro texto nunca publicado, espécie de autobiografia política que deixou inconclusa, provavelmente de 1873, dá suas razões para a mudança em relação à opção partidária de sua família:

Nasci no seio do mais puro liberalismo brasileiro; daquele que se acrisolou nos cárceres e ergástulos do absolutismo; e se eclipsou sem outras honras além daquelas que o povo lhe deferira. Ali, numa atmosfera de ardente patriotismo, eduquei-me eu. (...)

Ainda criança vi se traçarem os fatos mais importantes do Partido Liberal num período de dez anos: a Maioridade, a Revolução de Minas, a Sociedade dos Patriarcas Invisíveis, a Revolução de Pernambuco. (...)

Se do limiar da vida pública eu visse vultos como o do senador Alencar, no Partido Liberal; talvez me lançasse nele; mas o Partido Liberal apresentava um período de decadência.²⁰

O fato é que tanto conservadores quanto liberais não são mais os mesmos do Primeiro Reinado e da Regência. Novos ventos sopram, novas oportunidades de investimentos. Em 1860 é votado um conjunto de leis que define câmbio, juros e o controle do Estado sobre a organização das sociedades anônimas. Essa nova legislação econômica instaura um cenário propício à concentração do capital na mão de poucas pessoas e facilita a entrada do capital estrangeiro. Em 1864, há uma crise econômica, com muitas falências. A Guerra do Paraguai cria instabilidade política e oportunidades financeiras.

É nesse cenário que José de Alencar escreve a primeira série de suas *Cartas de Erasmo ao Imperador*, obra que reflete suas convicções e projetos neste período que funciona como um hiato em sua obra literária, mas que, como já vimos, tem papel importante para o entendimento de sua obra posterior. As cartas não foram publicadas na imprensa; eram distribuídas, uma por vez, sempre às quintas-feiras, entre 17 de novembro de 1865 e 24 de janeiro de 1866, por vendedores ambulantes e nas principais livrarias. Tornaram-se populares e eram esperadas com ansiedade por seus leitores, segundo depoimentos da época. Dirige-se ao monarca, a quem chama “pai da nação” e de quem espera uma atitude enérgica para combater a depravação geral dos políticos, que não se importavam com o bem da nação, mas com riqueza e privilégios pessoais. Os políticos antigos, segundo Alencar, se sacrificavam à causa pública, os de então são apáticos e só pensam em lucro e vaidade.

Alencar escreve em um momento de poder dos liberais, mais especificamente da Liga Progressista, que ele faz questão de diferenciar dos antigos liberais, que andavam a pé e com

²⁰ “Mudança”. Manuscrito autógrafo pertencente ao Arquivo José de Alencar, da Casa de Rui Barbosa, pasta 7, documento 9. Apud Garmes, Kátia Mendes, “*O Terrível Amolador*”: *Romantismo e Política em José de Alencar*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH, USP, 2004. p. 82.

roupas simples, mas tinham o respeito do povo. Na segunda carta faz um apanhado geral de momentos diferentes desde a Independência, com seus principais legados:

O Primeiro Reinado em oito anos legou-nos a Constituição, belo padrão de sabedoria e liberalismo; o Código Criminal; a organização das municipalidades e a instituição dos juízes de paz.

A Regência foi rica de trabalhos: o Ato Adicional, a organização das províncias, o Código do Processo, a ordem judiciária e financeira, além de muitas outras medidas administrativas.

O Segundo Reinado até 1854 deu-nos melhorias da organização judiciária e do regímen eleitoral, o Código Mercantil, a abolição do tráfico, o restabelecimento das finanças, o desenvolvimento do crédito e espírito de associação; prosperidade no interior, glória no estrangeiro.

Nos últimos dez anos o Poder Legislativo, depois de deturpar sua origem, o sistema eleitoral, não deixou outros vestígios senão o rastro desolador de um longo desperdício dos dinheiros públicos.²¹

Em vez de acusar o monarca de imperialismo, como muitos faziam na época, Alencar clama para que ele use as prerrogativas do Poder Moderador para impedir a bancarrota total. Segundo o escritor, a causa da crise política era o parlamento, que não representaria a nação, pois o sistema eleitoral fora deturpado e trabalhava em proveito próprio.

É interessante notar que a principal preocupação de Alencar em todas as cartas é mostrar como os homens que estão no poder estão corrompidos pelo dinheiro. Alencar utiliza várias vezes durante as cartas uma imagem muito usada também em seus romances e que está presente nessa passagem da segunda carta:

O espírito que tenta devassar a situação econômica do império, vacila, com o olhar de quem sonda as profundezas de um abismo incomensurável que fascina. E há realmente na atualidade financeira uma voragem, para onde remoinha o país com espantosa rapidez.²²

A imagem do abismo que fascina – que se desdobra no olhar que hipnotiza ou é hipnotizado – é recorrente nas obras literárias de José de Alencar, e nas *Cartas de Erasmo* referem-se ao poder do dinheiro e do capital. A ideia do capital especulativo financeiro como maléfico à sociedade está presente em praticamente todas as obras de Alencar da década de 1850. Nestas obras, principalmente em seu teatro, há uma defesa da ética do trabalho e de uma nova classe de profissionais liberais que, como o próprio autor, viviam de seu trabalho. Estes dois aspectos (a saber, a crítica à especulação financeira e a defesa da ética do trabalho) me parecem centrais na obra de Alencar e serão desenvolvidos mais adiante, em suas vinculações tanto com o *Til* quanto com a obra de Alencar como um todo.

²¹ Alencar, José de. *Cartas de Erasmo*. Obra Completa, *op. cit.*, vol. IV, p. 1055.

²² *Idem, ibidem*, p. 1058.

O pedido de demissão de Alencar do *Correio Mercantil*, jornal vinculado ao Partido Liberal e de propriedade do sogro de um de seus melhores amigos na época, Francisco Otaviano, é motivado por uma crítica à nova moda especulativa na corte, em um de seus folhetins de *Ao Correr da Pena*, em 1855. A censura à publicação da opinião do jornalista abalaria para sempre as relações de Alencar com o Partido Liberal.

Refere-se ao mesmo momento, meados da década de 1850, a dura crítica à política da Conciliação feita por Erasmo:

Essa corrupção geral dos partidos e dissolução dos princípios, que tinham até então nutrido a vida pública no Brasil, é o que convencionou chamar conciliação: termo honesto e decente para qualificar a prostituição política de uma época.²³

Note-se que a crítica é feita tanto ao Partido Conservador quanto ao Partido Liberal. Mais do que aos partidos, aos homens que agem em nome deles. A imagem de que falávamos acima retorna, representando uma força implacável que faz com que homens puros sejam, “por sua vez, submergidos nessa voragem de paixões mesquinhas e sórdidos interesses, que devorou a escola antiga e a flor da nova geração”²⁴. Na verdade, mais do que aos homens, a crítica é feita a uma força que está acima dos homens e que pesa sobre eles e os aliena de qualquer ação. Nesse momento o autor cita o “ilustre Chateaubriand”, segundo o qual os maiores homens podem sucumbir ao peso das coisas²⁵.

O historiador Francisco Iglesias corrobora essa leitura da Conciliação como acordo político com fins econômicos privados:

De outro lado, o grupo dominante tornava-se mais consciente de seus interesses. A prosperidade econômica e o gosto das iniciativas, fruto sobretudo dos investimentos provocados pela lei do tráfico, a expansão da lavoura, a indústria incipiente – eis outros fatores, de natureza econômica, a impõem aos políticos a unidade, para mais eficiente defesa de seus negócios²⁶.

A carta IV tem a função retórica de elogiar o imperador e isentá-lo da culpa pela situação da nação. O problema é dos “ministros efêmeros que peregrinam pelo poder sem cuidar dos estragos que vai deixando sua passagem”²⁷ e depois culpam o Imperador e seu

²³ *Idem, ibidem*, p.1061.

²⁴ *Idem, ibidem*, p.1062.

²⁵ *Idem, ibidem*, p.1063.

²⁶ Iglesias, Francisco. “Vida Política, 1848/1868”, in: Holanda, Sérgio Buarque (org). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, DIFEL, 1969, Tomo II, 3º vol, p. 40.

²⁷ Alencar, José de. *Cartas de Erasmo*, op. cit., p. 1068.

poder pessoal. O elogio da quarta carta prepara para a rispidez das críticas que vão seguir e que não têm “a insinuante doçura da lisonja, nem a astúcia da dissimulação”²⁸.

Erasmus exige de D. Pedro II uma ação, pois está passivo enquanto o mundo está caindo e será julgado por isso no futuro. Compara o Imperador a Cincinato e a Washington. A comparação é interessante e se desdobra no seguinte recado que devia ser claro para os contemporâneos: o Imperador deve usar de suas prerrogativas constitucionais para tomar uma atitude que pode parecer absolutista mas não é, pois está prevista na Constituição, e seria tomada para o “bem geral da nação”. O estado de exceção é necessário para evitar o mal pior, a revolução que vem de baixo.

As figuras de Cincinato e de Washington já eram vinculadas pelos leitores do século XIX. Cincinato foi um fazendeiro romano que arava suas próprias terras e que foi chamado para o cargo de ditador, no século 5 a.C. Negou-se a continuar no cargo além do prazo estipulado pela constituição, apesar do apelo de muitos. A constituição romana previa a ditadura comissarial, que era instituída por um período de seis meses, durante o qual eram abolidas, apenas momentaneamente, as instituições e as magistraturas. O nome de Cincinato foi escolhido por veteranos da Guerra da Independência norte-americana para batizar a sociedade que fundavam em 1783. George Washington foi seu primeiro presidente e se bateu contra regras de hereditariedade e honrarias pedidas por alguns membros da organização. É interessante esse apego de Alencar de um lado à constituição, de outro à ação do rei. Sua posição é a posição de toda a burguesia do século XIX e perpassa todas as infinitas discussões sobre o papel do Poder Moderador que pontuaram a década de 1860, no Brasil. O Poder Moderador encarna a contradição inerente às monarquias constitucionais típicas do século XIX, e que está presente nas proposições de Benjamin Constant a Napoleão, em 1815, para a criação do quarto poder que pairaria sobre os outros três; quarto poder que deu origem ao Poder Moderador de nossa constituição de 1824. Este poder era uma tentativa de equacionar o difícil equilíbrio entre a anarquia e o absolutismo. Esse sentimento está expresso no apelo de Erasmus ao Imperador, na quinta carta:

O tempo das teorias passou; as necessidades públicas estão salientes; as reformas se descarnam de si mesmas e patenteiam ao menor exame. O que falta é somente a força para cavar o leito às ideias através da corrupção e indolência da atualidade.

Essa força, porém, há de produzir dentro do termo fatal. Ou desça do trono, ou suba da vasa, a revolução se há de consumir. Do alto, de onde todos a desejam, virá gradual, lenta e benéfica; de baixo, quem pode calcular os ímpetus da convulsão?

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 1070.

Vosso pai fez para o povo brasileiro uma constituição liberal; fazei vós com essa constituição um povo livre. E vossa glória será maior.²⁹

Na sexta carta, Alencar faz um elogio às monarquias representativas, mas argumenta que para um bom funcionamento deste sistema de governo é necessário a educação política do povo, que precisa ter forças para se posicionar diante da realeza e, no caso do Brasil, de uma aristocracia burguesa, “compacta pelo espírito de classe e apoiada nos cargos vitalícios, nos cabedais criados pela indústria, nas clientelas de numerosos pretendentes”³⁰.

Note-se que o “povo” para Alencar parece ser o mesmo grupo contemplado pela Constituição com direito de participação política. Homens que não fazem parte nem da “burguesia aristocrática”, nem da massa de homens pobres e de escravos, que não têm direito a voto nem na eleição dos eleitores. *É essa classe de pequenos proprietários urbanos e rurais que Alencar defende com unhas e dentes.* Segundo ele, entre 1827 e 1834, houve uma tentativa de instrução do povo nas “máximas da liberdade”, mas “essa efêmera animação passou”. O Partido Conservador, que nos primeiros tempos vinculava-se aos portugueses e à restauração, aos poucos foi defendendo as atividades econômicas, mas traiu a nação:

O Partido Conservador servia-se da indústria para subir; e no poder, longe de proteger as duas principais indústrias do país, o comércio e a agricultura, as oprimia com direitos protetores de fábricas e manufaturas não existentes nem sonhadas no país.³¹

Segundo Erasmo, o Partido Liberal também traiu o povo e, na pior fase, os dois partidos conciliaram-se para “mais cômoda e suavemente explorar as graças do poder”³². Esta aristocracia seria composta dos “ricos de cabedais e pobres de ilustração” e dos “pobres de cabedais e abastados de inteligência”. Juntos teriam criado uma “empregocracia” que vetaria qualquer mudança no “poder de representação do povo”. A imprensa também só representaria os interesses desta elite, pois novas leis tornavam cada vez mais difícil a sobrevivência da pequena imprensa independente³³. Deste modo, Alencar/Erasmus conclui a sexta carta dizendo que o monarca deveria se unir ao povo; pois o único modo de salvar a nação seria “a aliança sincera da realeza com a democracia, para regenerar o elemento aristocrático, restringindo sua

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 1076.

³⁰ *Idem, ibidem*, p.1077.

³¹ *Idem, ibidem*, p.1079.

³² *Idem, ibidem*, p.1079.

³³ Alencar editou, na década de 1870, dois jornais independentes, o *Dezesseis de Julho*, em 1870, e *O Protesto*, no ano de sua morte.

influência perniciosa, e inoculando-lhe novos brios e estímulos que o preservem da corrupção”.³⁴

Na sétima carta, Erasmo entra em uma discussão cara a seus contemporâneos: a discussão sobre o papel do Poder Moderador. Tratava-se da discussão sobre o funcionamento da monarquia constitucional. Vários textos de políticos importantes discutiram, ao longo da década de 1860, o verdadeiro peso das atitudes do Imperador no governo da nação. Nesta questão, os políticos mais vinculados ao Partido Liberal defendem que os atos do Poder Moderador têm que ser referendados pelos ministros, já que pela constituição o Poder Moderador é irresponsável; os homens vinculados ao Partido Conservador tendem para a defesa do Poder Moderador como poder autônomo em relação aos ministros. Em 1857, em obra que foi usada durante o Império como manual nas escolas de Direito, José Antônio Pimenta Bueno, o Marquês de São Vicente, já discutia, no quinto capítulo do *Direito Público Brasileiro e Análise da Constituição do Império*, a natureza e atribuições do Poder Moderador. Sua análise engrandece o papel do monarca como poder neutro e independente, responsável pela manutenção da ordem, pois “evita nos perigos públicos o terrível dilema da ditadura ou da revolução”³⁵. É contra a responsabilidade ministerial nos atos do Poder Moderador, mas valoriza o papel do Conselho de Estado, em sua forma original, a da Constituição de 1824.

O liberal Teófilo Ottoni, na *Circular aos Eleitores*, de 1860, ataca a instituição do Poder Moderador como resquício de absolutismo que deixaria a nação à mercê do capricho de um indivíduo. Defende a responsabilidade dos ministros em todos os atos do Poder Moderador. Essa posição, defendida por muitos durante todo o Império, era resumida na máxima “o rei reina, mas não governa”. Em 1860, Zacarias de Góis e Vasconcelos defende esta mesma postura em seu texto *Da Natureza e Limites do Poder Moderador*. Por sua vez, dois anos depois, o Visconde do Uruguai, Paulino José Soares de Sousa, valoriza a instituição do Poder Moderador e chama a atenção para o fato de que ela só existe nas constituições brasileira e portuguesa, sendo uma criação de D. Pedro I. Insiste na função de vigia do monarca, que zela pela constituição, acima das paixões que regem o executivo.

A posição de José de Alencar nas *Cartas de Erasmo* aproxima-se da dos conservadores quando valoriza a função do Poder Moderador, embora declare que não quer entrar “nesta controvérsia exausta” da responsabilidade dos ministros. Esta afirmativa sobre o vazio da discussão (controvérsia exausta) corrobora a impressão que temos ao ler os textos

³⁴ *Idem, ibidem*, p.1081.

³⁵ Bueno, José Antônio Pimenta. *Direito público brasileiro e análise da Constituição do Império*. Brasília, Senado Federal, 1978.

acima citados, que parecem não estar falando da coisa verdadeira, mas lançando uma cortina de fumaça sobre o problema real; usando o Poder Moderador como bode expiatório para todos os dilemas e confrontos de interesses entre grupos. Os políticos do Império sempre prezaram a Constituição como garantia de ordem e de legalidade e mesmo durante a Regência, quando tiveram a oportunidade de reforma constitucional, mantiveram o Poder Moderador³⁶. O problema sem solução, o enigma lançado pela esfinge devoradora – para usar a imagem de um famoso texto da época³⁷ – é o fato de o Estado liberal ser regido pelos interesses econômicos da elite, embora esses interesses estejam sempre disfarçados em forma de leis. Daí a impressão de discussão insolúvel e de teatro político que perpassa a leitura, como analisado por Marx no *Dezoito Brumário*, no contexto francês de 1848. Erasmo também participa deste teatro, mas parece que tem o sentimento de que aquela “controvérsia exausta” não vai levar a nada, e de que, na verdade, por trás da política liberal está a regulamentação das relações mercantis de interesse de um grupo, o que ele chama de corrupção.

Os brasileiros tinham que se ver às voltas com um segundo enigma insolúvel, a conjunção entre liberalismo, cristianismo e escravidão; conjunção contraditória que pauta os debates, da mesma época, sobre a abolição da escravidão no Brasil. De um lado, os defensores da medida tocavam na tecla da desumanidade de se escravizar um ser humano, que é tratado como mercadoria, o que contraria o mais básico princípio cristão e os alicerces da filosofia liberal, que prega a igualdade entre os homens; de outro, os defensores do direito inalienável de propriedade dos senhores de escravos, base do liberalismo. Muito dos aspectos contraditórios de Alencar têm raiz nessa contradição de base presente na própria experiência histórica brasileira e de que trataremos à frente. Por ora, voltemos às Cartas de Erasmo.

Para Alencar não há nenhuma dúvida quanto ao papel do Poder Moderador, nem quanto às atribuições do monarca em relação ao Poder Executivo. O rei é apenas o chefe honorífico do Poder Executivo, assim como o é do Poder Judiciário. Não cabe a ele participar das decisões dos dois poderes e sim usar de suas prerrogativas como Poder Moderador e unir-se ao povo para restituir a moral e a defesa da causa pública, contra uma aristocracia burguesa perigosa, que não defende os interesses do povo, ao contrário, usa da máquina burocrática para falsear as eleições e se manter no poder, na defesa de seus interesses pessoais e dos que a cercam:

³⁶ Cf. Barbosa, Silvana Mota. *A Sphinge monárquica: o poder moderador e a política imperial*. Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, 2001.

³⁷ Trata-se do texto *O conselheiro Francisco Furtado: biografia e estudo de História política contemporânea pelo conselheiro Tito Franco de Almeida*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1867.

Empresas industriais, associações mercantis, bancos, obras públicas, operações financeiras, privilégios, fornecimentos, todas essas fontes abundantes de riquezas improvisadas emanam das alturas do poder. A burocracia as despeja a flux para os prediletos; e estanca para os desvalidos. (...)

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.³⁸

Os anos 1868 e 1869 serão anos em que Alencar vai tentar, como Ministro da Justiça, pôr em prática suas ideias. O tom que pauta seus depoimentos sobre a aceitação do cargo é o de abnegação e sacrifício, acima de seus interesses pessoais, em nome do bem da nação. Durante seu mandato defende várias vezes no Parlamento a posição do Gabinete 16 de Julho, mas não recebe o mesmo apoio de seus colegas de gabinete e as relações vão se desgastando. Reclama das exigências do Imperador, que quer saber de todos os detalhes administrativos. Rompe um hábito instaurado por D. Pedro II e que seria inconstitucional: o uso de um funcionário do Ministério da Justiça que fazia para o Imperador um relatório diário sobre o que saía na imprensa de todo o país. Alencar criticava a atitude do Imperador que, segundo ele, não delegava as funções administrativas a seus ministros, que, por sua vez, perdiam a autonomia, tendo que prestar conta de tudo, participar de reuniões com o Imperador, de solenidades palacianas. Alencar falta a várias cerimônias, em uma atitude coerente com suas críticas às formalidades palacianas, em *A Corte do Leão*, e com sua recusa da comenda da Ordem Imperial da Rosa, em 1867.

A oposição aproveita-se da situação do ministro, que é atacado por todos os lados. O discurso de Zacarias de Góis, grande opositor do Gabinete 16 de Julho e chefe do gabinete anterior, demonstra que o Ministro da Justiça não tinha o apoio de seus colegas nas medidas que propõe, como as modificações no código dos processos penais no sentido da valorização do júri e garantia de direitos civis, ou a instituição do *habeas corpus*, ou, ainda, o projeto de reforma da Guarda Nacional. Refere-se a este último projeto o seguinte trecho do discurso do senador Zacarias, no Senado, em junho de 1869:

Ora, o que vemos agora é que o Sr. Ministro da Justiça espalhou pela Câmara projetos que importam alteração profunda daquelas leis, mudança total dos nomes e das cousas! Pergunto, há aí falácia ou não? Se quereis as reformas, o nobre presidente do Conselho não

³⁸ Alencar, José de. *Cartas de Erasmo. op. cit.*, p. 1099.

foi sincero; se foi, então o Sr. Ministro da Justiça está em discordância. Quem vencerá?³⁹

As desavenças levaram ao pedido de demissão, mas Alencar retorna a campo com suas obras literárias sob o signo de Sênio.

A defesa do “povo”

De 1870 a 1872 todas as obras de Alencar retomarão o subtítulo que até então só *O Guarani* trazia: “Romance Brasileiro”⁴⁰. Parece haver aí uma preocupação em mostrar que existe um ponto de contato entre suas novas prioridades literárias e suas motivações ao escrever *O Guarani*. Boa parte da crítica alencarina tem apontado este grande sucesso de Alencar como um livro que tinha pretensões de representar uma alegoria da formação da nação, uma miniatura do Brasil. Trataremos, à frente, das continuidades entre os romances indianistas e os ditos romances regionalistas da segunda fase. Por ora o foco se detém na tentativa de figuração de uma faixa mais humilde da população aliada à crítica da elite econômica e política.

O Gaúcho retoma de *O Guarani* o distanciamento no espaço e no tempo, mantendo características de um romance histórico. Além disso, tem em seu protagonista um representante do povo deslocado da sociedade e habitante do sertão. O romance se passa durante o período da Regência, entre 1832 e 1835, e trata dos antecedentes e dos primeiros tempos da Farroupilha. Personagens históricos participam do livro, como Bento Gonçalves, padrinho de Manuel Canho, o gaúcho do título. O livro põe em cena personagens do povo – pequenos fazendeiros, adestradores de cavalos, vendeiros, pequenos comerciantes. Há uma preocupação também com a cultura popular, e várias páginas do livro são dedicadas a cantigas populares que as personagens inventam, como repentes. A violência do mundo rural é mostrada de forma explícita, em cenas de descrição detalhada que mostram o herói do livro assassinando duas pessoas.

O narrador parece querer mostrar que o código do sertão não é o mesmo da cidade, embora revele adesão ao protagonista, que é apresentado como de bons sentimentos, grande coragem e honradez. A adesão não impede o grande distanciamento entre personagens e narrador; este, inclusive, passa várias páginas tratando de política e de suas convicções sobre o período da Regência. O narrador confunde-se com o próprio Alencar, principalmente nas notas que acompanham o livro. É em uma dessas notas que fica clara a intenção do romancista de intervenção no debate político contemporâneo:

³⁹ Discurso de Zacarias de Góis e Vasconcelos. *Anais do Senado do Império*. V.2, 26 de junho de 1869. p. 302. *Apud* Garmes, Kátia Mendes. Op. cit., p. 112.

⁴⁰ *O Gaúcho, A Pata da Gazela, O Tronco do Ipê, Til, Sonhos D'Ouro*.

A respeito do desarmamento de Lavalleja em 1832, achei bom cabedal na excelente obra do Sr. D. Pascual – *Apuntes para la historia de la Republica Oriental*.

Quanto, porém, à revolução rio-grandense de 1835, tive de consultar os jornais do tempo, onde se acham transcritas as participações oficiais. Não encontrei, nem tive notícia de crônica ou memória escrita sobre este importante acontecimento, cuja lição não aproveitou; pois desde 1850, estamos reincidindo nos mesmos erros, cometidos por Portugal, e por nós desde a independência até que apareceu a explosão.⁴¹

A que erros Alencar está se referindo? Tudo indica que é à política praticada, a partir de 1850, de centralização de poder e riqueza na mão de poucos em detrimento de uma grande camada da população. A escolha do cenário da fronteira sul, para o romance escrito no mesmo ano do fim da Guerra do Paraguai – muito criticada por Alencar na última série das Cartas de Erasmo – não me parece aleatória.

Dos cinco romances que traziam o subtítulo nacionalista – *O Gaúcho*, *A Pata da Gazela*, *O Tronco do Ipê*, *Til* e *Sonhos D'Ouro* – dois enquadram-se nos chamados romances urbanos de Alencar. Tanto *A Pata da Gazela* quanto *Sonhos D'Ouro* são romances ambientados na Corte e numa época contemporânea à escrita do livro. Neles há uma crítica aguda à elite econômica e política; crítica também presente nos dois romances fazendeiros.

Em *Til*, há muitas continuidades em relação a *O Gaúcho*, mas muitas diferenças, também. Não mais se trata de um “romance histórico”, porém os protagonistas ainda fazem parte do mundo dos homens pobres. O capanga, Jão Fera, tem muitas das características de Manuel Canho, mas a outra protagonista, que dá título ao livro, é uma personagem que representa uma classe de pequenos proprietários que foram perdendo seu lugar no mundo da produção.

O *Til* tem como cenário o Oeste Paulista e é polarizado entre dois ambientes: uma grande fazenda produtora de café, que funciona muito bem e é inclusive chamada de “fazenda modelo” pelo narrador, e seus arredores arruinados e improdutivos. A casa da heroína é um casebre dentro de uma pequena propriedade que já vivera momentos melhores, como nos informa o narrador:

Ajudava-a neste mister a Fausta, preta de meia-idade. Eram, essa escrava e a casinha, os restos da abastança de que outrora gozara em vida de seu finado marido, Eugênio de Figueiredo, companheiro e amigo de Luís Galvão. Más colheitas e juro enormes tinham consumido os modestos haveres.⁴²

⁴¹ Alencar, José de. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955. Nota VIII, p. 397.

⁴² Alencar, José de. *Til – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1965. Edição organizada por M. Cavalcanti Proença. (Volume III da Obra Completa de José de Alencar) p. 752. (as próximas

O narrador refere-se à mãe de criação da heroína, Nhá Tudinha, que tem uma estranha característica: a compulsão por trabalhar, mesmo que não tenha nada para fazer. É capaz de desfazer um trabalho para fazê-lo de novo. Com isso, o narrador parece estar insinuando que a falta de abastança da personagem e a improdutividade de sua propriedade não são causadas por sua falta de disposição para o trabalho, mas por um quadro político-econômico mais amplo e que não depende de sua vontade. Como já foi dito, o romance se passa em 1846, mas há uma volta ao ano de 1826. Neste ano, Santa Bárbara é formada por pequenos proprietários que compõem uma comunidade equilibrada. Em 46, já encontramos uma polarização assimétrica: um grande fazendeiro e vários pequenos proprietários em situação bem precária. A ascensão do proprietário da grande fazenda de café também é explicada pelo narrador:

No ano de 1846 era de recente fundação a fazenda das Palmas, que Luís Galvão, seu proprietário, recebera de herança paterna, ainda nas condições de simples situação, com um velho casebre de caipira, dois cafezais e alguma pouca roça.

Tinha Luís Galvão o gênio empreendedor e gosto para a lavoura; casando com a filha de um capitalista de Campinas, que lhe trouxe em dote algumas dezenas de contos de réis, além do crédito, pôde ele, dando alas à sua atividade, fundar uma importante fazenda, que a muitos respeitos servia de norma e escola ao agricultor brasileiro.⁴³

Note-se que o crédito, propiciado pelo casamento, é o que torna possível a prosperidade da grande fazenda de café, que conta com muitos braços escravos.

O ano de 1846 é o marco de uma política que tira a voz de uma grande parcela da população, que deixa de ser representada no parlamento. Nesse ano, uma nova lei eleitoral aumenta o valor estipulado como propriedade mínima para o direito de voto. A partir daí, em 1850, a Lei de Terras⁴⁴ regulamenta a tendência existente de expansão das áreas cultivadas para fins comerciais e uma redução da agricultura de subsistência. A nova lei proíbe a aquisição de terras públicas que não fosse pela compra e cria um serviço burocrático encarregado de controlar a terra pública e promover a colonização: a Repartição das Terras Públicas. A nova regulamentação exigia tanta burocracia para a legalização das terras já ocupadas e cultivadas, que os pequenos proprietários ficaram excluídos dos benefícios da lei. A Lei de 1850 defendia uma elite de cafeicultores que tinha interesse na regulamentação da propriedade da terra e na criação de novas perspectivas de força de trabalho e impedia que o trabalhador livre se apossasse de novas terras, ficando assim obrigado a trabalhar para o

citações do mesmo livro virão apenas com o nome do livro e a página).

⁴³ *Til*, p. 702.

⁴⁴ Ver “Política de Terras no Brasil e nos Estados Unidos” in Costa, Emília Viotti. *Da Monarquia à República – Momentos Decisivos*. São Paulo, UNESP, 1999.

grande proprietário. As terras foram valorizadas e o dinheiro da venda de terras públicas subsidiava a imigração. Não é à toa que a Lei de Terras e a real extinção do tráfico negreiro ocorreram no mesmo ano. A tendência geral foi a concentração de capital e o investimento de capital estrangeiro, em detrimento de uma camada de pequenos proprietários que perderam ao longo do Império a voz que tinham, assim como tiveram suas reivindicações por representatividade passadas para a historiografia oficial como “revoltas jacobinas”.

Alencar vai tratar de uma dessas revoltas, em *O Gaúcho*, e tratar do abandono a que foi relegada uma parte dos pequenos proprietários, em *Til*.

Quanto à defesa dos pequenos proprietários feita por Alencar, há uma declaração interessante do autor, em discurso proferido, em 1873, na inauguração da estrada de ferro de Baturité, que liga Fortaleza a Arronches, em sua última viagem à terra natal:

Os cearenses criaram o trabalho livre em uma época em que não se ousava sequer murmurar a palavra “emancipação”.

Pelo trabalho livre obteve o Ceará o que debalde tentaram países mui mais adiantados; obteve a pequena lavoura, que forma sob uma base democrática a importante classe agrícola, o mais sólido fundamento da sociedade.⁴⁵

Suas posições em relação à abolição do trabalho escravo têm que ser vistas com cuidado. Sobre esse assunto o escritor deixou vários depoimentos, principalmente seus discursos proferidos na câmara, na legislatura do ano de 1871, ano da aprovação da chamada Lei do Ventre Livre. Além disso, no mesmo ano, temos os dois romances fazendeiros de Alencar, que discutem, cada um à sua maneira, a questão servil, para usarmos o termo empregado pelos contemporâneos.

A questão servil

Desde meados da década de 1860, D. Pedro II tenta encaminhar a polêmica questão para discussão. A instabilidade provocada pela Guerra do Paraguai protelou a decisão por alguns anos. Com o fim da guerra, em 1870, a Fala do Trono – discurso de abertura do ano legislativo – exigia uma discussão do problema. O Imperador empenhava-se na mudança, talvez pelo fato de que faria sua primeira viagem internacional e a escravidão brasileira era alvo de muitas críticas no resto do mundo. A imagem de monarca ilustrado e moderno era arranhada pela manutenção do trabalho escravo no país, transformando-o no último baluarte escravista. A Guerra da Secessão, que terminara em 1865, libertara os escravos da América do Norte; Cuba e Porto Rico, os últimos dois remanescentes entre as colônias espanholas na América, tinham recentemente libertado os ventres escravos e os idosos. A falta de empenho

⁴⁵ Menezes, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 327.

do gabinete conservador faz com que o Imperador, em setembro de 1870, lance mão de seus direitos constitucionais de trocar o poder executivo, convocando um novo gabinete, chefiado pelo Visconde de São Vicente, conhecido defensor da implantação da nova lei. A causa exige nova manobra e, em março de 1871, o Visconde de São Vicente dá lugar ao Visconde do Rio Branco, recém convertido à causa. A posição mais moderada de Rio Branco facilitou as tramitações no Congresso. De qualquer forma, os anos de 1870 e 1871 foram de intenso debate público sobre o projeto de lei que dava o pontapé inicial à abolição da escravidão no país. Nestes debates, o deputado José de Alencar teve participação ativa e criticada, pois lutou contra a lei que ficou conhecida, depois de sua aprovação, em setembro de 1871, como a Lei do Ventre Livre.

De seus discursos, durante as legislaturas de 1870 e 1871, constata-se que Alencar considera a escravidão uma “chaga viva da sociedade”⁴⁶ mas acredita que a sua abolição traria a ruína ao país. Em discurso de 14 de maio de 1870, afirma que a escravidão não é uma instituição legítima, mas que não pode ser abolida por decreto sem graves consequências para a economia do país⁴⁷.

Em 7 de julho de 1870, propõe um projeto para a emancipação: o Estado libertaria todos os seus escravos e participaria das manumissões de escravos com dinheiro e benefícios aos que libertassem os seus; haveria preferência para a libertação dos escravos que soubessem ler e escrever; os escravos trabalhariam apenas no campo, na lavoura. Alencar comenta que esta última ideia não é sua, mas de Eusébio de Queiroz: “Quando este ilustre estadista consumou a grande obra da extinção do tráfico, no relatório apresentado ao parlamento, demonstrou a necessidade de completar-se tão importante serviço, demonstrou quanto era conveniente fazer com que pouco a pouco a população escrava fosse deixando as cidades e internando-se para alimentar a indústria agrícola.”⁴⁸

Alencar reclama que o projeto de lei vem de cima, sendo “uma imposição do poder à opinião”⁴⁹, e que não leva em conta as consequências sobre a “nossa primeira indústria”.

No ano seguinte, em 13 de julho de 1871, em discurso muito citado, chama a atenção para o perigo e a injustiça de se abandonar os ex-escravos à sua própria sorte:

Nós queremos a redenção de nossos irmãos, como a queria Cristo. Não basta para nós dizer à criatura tolhida em sua inteligência, abatida em sua

⁴⁶ Discurso de 16 de julho de 1870.

⁴⁷ *Apud* Menezes, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*, op. cit. p. 268.

⁴⁸ Anais da Câmara dos deputados. Sessão de 7 de julho de 1870 in Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, op. cit., Anexos, p. 309.

⁴⁹ Alencar, José de. Discursos proferidos na sessão de 1871 na Câmara dos Deputados, Rio de Janeiro, Tipografia Perseverança, Rua do Hospício, 91, 1871. *Apud* Menezes, Raimundo de. *Cartas e Documentos de José de Alencar*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.

consciência: - Tu és livre; vai; percorre os campos como uma besta fera!... Não senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que, um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer: - Vós sois homens, sois cidadãos. Nós vos remimos não só do cativeiro, como da ignorância, do vício, da miséria, da animalidade em que jazíeis! Eis o que nós queremos. É a redenção do corpo e da alma; é a reabilitação da criatura racional; é a liberdade como símbolo da civilização, e não como um fato de extermínio. Queremos fazer homens livres, membros úteis da sociedade, cidadãos inteligentes, e não hordas selvagens atiradas de repente no seio de um povo culto.⁵⁰

As “hordas selvagens”, os escravos, são consideradas selvagens por Alencar por um duplo motivo. De um lado por sua origem africana, de outro por estarem submetidas à escravidão. Nas *Novas Cartas Políticas de Erasmo* – que não foram publicadas em sua obra completa –, Alencar faz duras críticas à Guerra do Paraguai e discute minuciosamente seus argumentos contra a abolição gradual da escravidão no país. Nesta série de cartas, Alencar expõe algumas opiniões extremamente racistas em relação aos povos africanos, que, segundo o autor, deveriam agradecer aos povos mais adiantados que os escravizaram a possibilidade de pular etapas na “marcha da civilização” ou, ainda – referindo-se à necessidade da utilização dos braços africanos (pois “a raça americana não suportava a escravidão e estava condenada a desaparecer da face da terra” e o europeu, “ainda mesmo o degradado, repelia o cabo do alvião como um instrumento aviltante”): “não houve remédio senão vencer a repugnância do contato com a raça bruta e decaída”⁵¹.

Os que leem o libelo político de Alencar também precisam vencer a repugnância do contato com algumas opiniões expressas e se dar conta de que existem alguns argumentos interessantes que parecem caminhar em sentido oposto:

A escravidão se apresenta hoje ao nosso espírito sob um aspecto repugnante. Esse fato do domínio do homem sobre o homem revolta a dignidade da criatura racional. Sente-se ela rebaixada com a humilhação de seu semelhante. O cativeiro não pesa unicamente sobre um certo número de indivíduos mas sobre a humanidade, pois uma porção dela acha-se reduzida ao estado de coisa.⁵²

É curioso como Alencar, muitas vezes durante sua argumentação, inverte os polos e culpa os escravos por macular a pureza dos “civilizados”, num movimento que lembra o argumento de sua peça *O Demônio Familiar*, onde o castigo dado ao menino Pedro é sua

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹ Alencar, José de. *Ao Imperador – Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867). in Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar, op. cit.*, Anexo II, pp. 269 a 298. Todas as citações deste parágrafo referem-se à quinta carta, pp. 281, 282.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 278.

liberdade, que o faria mais responsável por seus atos e livraria o núcleo familiar pequeno-burguês da depravação da escravidão. Há, também, outra inversão de polos – desta vez mais justificável – quando o autor se rebela contra os movimentos abolicionistas europeus que se isentavam de sua participação histórica nos mecanismos de exploração colonial e pós-colonial:

Não fomos nós, povos americanos, que importamos o negro da África para derrubar as matas e laborar a terra; mas aqueles que hoje nos lançam o apodo e o estigma por causa do trabalho escravo.

Sem esse enorme estômago chamado Europa, que anualmente digere aos milhões de gêneros coloniais, a escravidão não regurgitaria na América, nem resistiria à repugnância natural dos filhos deste continente. Mas era preciso alimentar o colosso; e satisfazer o apetite voraz do grande sibarita.

O filantropo europeu entre a fumaça do bom tabaco de Havana e da taça do excelente café do Brasil, se enleva em utopias humanitárias e arrija contra estes países um aluvião de injúrias pelo ato de manterem o trabalho servil. Mas por que não repele o moralista com asco estes frutos do braço africano?⁵³

Ao abrir o foco para o sistema como um todo, para a ordem capitalista mundial, a qual o Brasil sempre esteve vinculada, Alencar dá provas de bom-senso⁵⁴. Nesta linha de raciocínio, toca em um ponto delicado de seu sistema ideológico; ponto que pode ser visto como o mais profundo obscurantismo, mas também como uma lucidez de quem não se deixa enganar pela ideologia liberal. Segundo Alencar, o Brasil não deveria se envergonhar, porque todas as nações ainda se baseavam na exploração do homem pelo homem.

Se essas duas nações [Inglaterra e França] não podem lançar-nos a pedra, menos qualquer outra da Europa. O velho mundo tem em seu próprio seio um cancro hediondo que lhe rói as entranhas: é o pauperismo. O aspecto repugnante desta miséria em que jaz a última classe da sociedade, a degradação dessas manadas brutas, apinhadas em esterquilínios; rebaixa e avilta a humanidade mais do que a antiga escravidão.

Valem-se os filantropos, apanhados em flagrante, da liberdade e encaram este dom além da realidade. Se a independência fosse o destino do homem, o selvagem seria o mais civilizado e próximo da perfeição. A liberdade é o meio, um direito; o fim é a felicidade, e desta o escravo brasileiro tem um quinhão que não é dado sonhar ao

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 288.

⁵⁴ Em comentário sobre os resultados do trabalho de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis como contribuição para o entendimento da realidade brasileira, Paulo Arantes afirma: “De sorte que a ambivalência referida há pouco era alimentada pela associação a um circuito planetário de ideias e práticas, aqui a virada decisiva: o Antigo Regime mundial descrito acima e de que éramos parte estratégica não se desintegrara inteiramente. Ou por outra, a mesma instância internacional que inviabilizara o exclusivo colonial, não só admitia a sobrevivência como reproduzia e parecia reforçar a antiga organização escravista da produção.” Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.88.

proletário europeu. De que serve ao pária da civilização a liberdade que a lei consagra por escárnio, quando a sociedade a anula fatalmente por sua organização, criando a opressão da miséria?⁵⁵

A comparação entre o escravo brasileiro e o operário europeu é uma tese que Alencar volta a defender em *O Tronco do Ipê* pela boca de Mário, o herói do livro. Este é um bom exemplo do aspecto, que já tínhamos levantado anteriormente, de serem os dois romances fazendeiros uma forma de argumentação no debate político contemporâneo. No caso, o jovem bacharel, que acabara de chegar de sete anos de estudos na Europa, se encanta com as comemorações do natal na Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão. Depois de assistir ao samba dançado pelos escravos, pois “na noite de natal os pretos da roça tinham licença para fazer também seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por essa ocasião honrar os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque”⁵⁶, Mário e o Conselheiro fazem considerações sobre a escravidão no Brasil:

O Conselheiro, que não perdia ocasião de angariar as simpatias dos fazendeiros, de quem dependia a sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico.

-Eu queria, disse ele concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declarações, e verem que o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

-É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres da Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado da carne humana.

-Utopias sentimentais!...

-Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos da colonização o tráfico fosse uma necessidade indeclinável. A sociedade humana não é uma república de Platão, mas ente movido pelos instintos e paixões dos homens de que se compõe. Eram precisos braços para se explorar a riqueza da colônia; o europeu não resistia; o índio não sujeitava-se; compraram o negro; mais tarde o tráfico tornou-se um luxo, e produziu um mal incalculável, porque radicou no país a instituição da escravatura.⁵⁷

Nesse caso, com pequenas diferenças, temos a transposição do argumento do libelo político para a obra de ficção. Outros pontos defendidos por Alencar em sua discussão pública sobre o encaminhamento da questão servil aparecerão nos romances fazendeiros. No caso de *Til*, a transposição não é direta, pois não há o discurso de uma personagem, como acima, mas

⁵⁵ Alencar, José de. *Ao Imperador – Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867), in Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, op. cit., p. 295.

⁵⁶ Alencar, José de. *O Tronco do Ipê*, Obra Completa, op. cit., vol. III, p. 644.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 645.

as ideias defendidas pelo autor serão exemplificadas no próprio enredo, que serve, de certa forma, como uma parábola. Assim – e já adiantando aspectos que serão desenvolvidos adiante –, o enredo mostra a necessidade de educação do povo, a ideia de que os escravos e os homens livres pobres podem se converter em um grande foco de subversão da ordem, a defesa da manutenção do trabalho escravo apenas no campo e a constatação de que o regime de escravidão faz com que o trabalho manual seja considerado aviltante para o homem livre.

Se demos tanta atenção até aqui às ideias do político José de Alencar é por entendermos que, no caso dos dois romances fazendeiros escritos no ano da aprovação da Lei do Ventre Livre, a discussão do tema da abolição da escravidão e a defesa do pequeno proprietário usurpado pela grande propriedade são dimensões importantes. Isso é responsável, em *Til*, por certa esquematização do enredo provocada por cenas que funcionam como a comprovação de uma tese; como é o caso de todas as cenas dos capítulos XIII e XIV da segunda parte, que mostram João Fera como incapaz de roubar uma carteira que praticamente lhe cai nas mãos e, ao mesmo tempo, incapaz de trabalhar com a enxada, o que lhe parecia trabalho para escravos, apesar de precisar urgentemente do dinheiro.

Uma ideia que é muito desenvolvida em *Til* é a do cuidado com os seres incapacitados para o trabalho. Em outra sequência que funciona também como uma tese argumentativa – se bem que de forma um pouco menos esquematizada e mais poética (de que trataremos na terceira parte deste trabalho) – a personagem Berta cuida de uma galinha sem pés, de um burro estropiado e de Zana, velha escrava enlouquecida que vive abandonada em uma casa em ruínas.

O exemplo de solidariedade encarnado na personagem central, Berta, também chamada de Til – que cuida dos necessitados e educa os incapazes –, é um desdobramento da preocupação externada pelo autor nas *Novas Cartas Políticas de Erasmo* sobre a necessidade de educação dos escravos e a preocupação com sua inserção em uma nova ordem política: “Para a casta sujeita, ainda não educada, a emancipação nas circunstâncias atuais é um edito de miséria ...”⁵⁸.

Se pensamos na experiência histórica posterior e no abandono a que foram relegados os ex-escravos, parece que Alencar tinha certa razão. Machado de Assis, mais de trinta anos depois, em *Memorial de Aires*, trata da abolição como “o fim das esperanças de libertação efetiva e de incorporação das massas populares à sociedade, no momento mesmo em que essa libertação e essa incorporação deveriam se realizar”⁵⁹.

⁵⁸ Alencar, José de. *Ao Imperador – Novas Cartas Políticas de Erasmo op. cit.*, p. 297.

⁵⁹ Fragelli, Pedro Coelho. *As Formas da Traição (Literatura e sociedade no Memorial de Aires, de Machado de Assis)*, Dissertação de Mestrado, F.F.L.C.H, USP, 2005, p. 83.

Na polêmica com Joaquim Nabuco, de 1875, Alencar trata do tema da escravidão ao se defender das acusações do jovem jornalista de que “a escravidão é a atmosfera do seu teatro; [de que] os seus personagens respiram nela, e desenvolvem-se com perfeita indiferença nesse meio corrompido”⁶⁰. Segundo Nabuco, “a mácula” da escravidão ou da prostituição não deveriam participar como tema de nossas obras literárias. Na polêmica, Alencar tem uma posição muito mais defensável que a de Joaquim Nabuco, que parece querer pôr um biombo para esconder a realidade do País. Alencar o acusa de querer se eximir da realidade da escravidão e da sua participação nela desde o nascimento, como cidadão do Império e membro de uma família de elite:

Se há questão em que ninguém tenha o direito de lançar pedra é esta. Os próprios emancipadores eram escravagistas um, dois, ou três anos antes, e ficaram sendo-o depois da lei de 1871, porque deixaram subsistir a instituição, e com uma injustiça clamorosa, ensinando os filhos a desprezar os pais.

Não devo revolver estas cinzas, das quais ainda podem saltar chispas ardentes. Felizmente que meu pensamento sobre este magno problema está arquivado em documentos públicos; obras dramáticas; discursos do parlamento; escritos políticos. A posteridade, se ocupar-se desta reforma, julgará.

Há dezessete anos não se tratava no Brasil de votar a emancipação. O Sr. Conselheiro Nabuco de Araújo era tão conservador quanto o Sr. Visconde de Itaboraí, e o próprio general da ideia ainda não se tinha lembrado de empreender essa jornada, nem era, como tornou-se depois, o consumado tático das grandes batalhas.

Entre as aspirações, que no parlamento e na imprensa começavam, ainda raras, a manifestar-se para a eliminação deste resto da barbaria, a história registrará o tentame de um escritor que, a exemplo de Aristófones, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quanto lhe permitiam seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social!

Primeiro tentou o gênero cômico; e atraindo pela intimidade das cenas domésticas, granjeando pelo riso a atenção pública, mostrou o germen do mal no próprio seio da inocência.

Depois, mais afoito, descarnou o cancro, e por meio de uma ação natural e simples, de uma fatalidade mais de uma vez acontecida, conseguiu abalar as fibras sociais, do que lhe deram testemunho opiniões muito competentes, e mais do que isso as lágrimas das senhoras.

Pois é a esse escritor, a esse homem que desde 1857, quando o Sr. Nabuco ainda ia ao colégio, de pajem à cola, trabalhava em pró da grande causa da emancipação espontânea; é ao autor de *Demônio Familiar*, e de *Mãe*, que uns vinte e seis anos, ainda quase inúteis para esse país,

⁶⁰ “Polêmica de José Alencar com Joaquim Nabuco” in Bueno, Alexei e Ermakoff, George (org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2005, p. 207.

lembram de acusar da degradação do teatro brasileiro, pelo fato de ter exposto em cena os horrores da escravidão!...

Que ideia faz esse senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?⁶¹

O último parágrafo demonstra que Alencar tem plena consciência do terreno em que está pisando, da matéria histórica que embasa sua literatura e com a qual tem que se haver. Nesse sentido, e acima de sua ideologia pessoal, o que é interessante no autor é sua honestidade na procura da forma adequada para a formalização literária da matéria histórica brasileira, embora saia muitas vezes perdendo nesse embate.⁶²

Dois trabalhos recentes fazem a leitura de *Til* e de *O Tronco do Ipê* como romances que discutem a escravidão e seu processo de abolição. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*⁶³, de Hebe Silva, relaciona os dois romances fazendeiros às ideias defendidas pelo político Alencar, ressaltando a luta de Alencar pela defesa da “vontade senhorial”, responsável pela harmonia da sociedade. O outro trabalho, *Machado de Assis Historiador*⁶⁴, de Sidney Chalhoub, encara, também, os dois romances como representativos da posição de Alencar de apologia à “visão senhorial do mundo”.

A tese de Hebe Silva analisa, principalmente, o *Tronco do Ipê*, que veicularia a imagem de uma sociedade harmônica, representada pela Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, espaço bem estruturado que não se sustentaria sem a supervisão do senhor/proprietário, uma vez que os outros atores sociais apresentados no romance não são capazes de manter a ordem, “pois os políticos, a polícia e a igreja apresentam uma conduta duvidosa e não cumprem satisfatoriamente seus papéis, agindo de acordo com interesses pessoais”⁶⁵, e os escravos são mostrados como infantis e rudes. Outro elemento central no romance seria a análise das relações de dependência, a que estão submetidos os homens livres e pobres, inerentes a esse sistema social. A escravidão é discutida de forma explícita no

⁶¹ *Idem, ibidem*, p.214.

⁶² “Mais cedo do que outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário; mas estou convencido de que minha pátria no seu apogeu não esquecerá o modesto nome dos primeiros, embora toscos, obreiros, que trabalharam no grande monumento nacional.” “Polêmica de José Alencar com Joaquim Nabuco” in Bueno, Alexei e Ermakoff, George (org.) *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, op. cit., p. 199.

⁶³ Silva, Hebe Cristina, *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar* op. cit.

⁶⁴ Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

⁶⁵ Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, op. cit., p.181.

romance e mostrada, segundo a autora, de forma positiva, com relações baseadas na afetividade e no respeito mútuo.

A autora chama a atenção para o fato de que *O Tronco do Ipê* trate dos escravos domésticos e *Til* dos escravos do eito. Mais do que isso, eu acrescentaria que a distinção é de outra ordem, já que em *Til* existe o estudo dos dois círculos, que são mostrados, inclusive, em competição, na figura da mucama Rosa e da escrava “da roça”, Florência. A meu ver, o que distingue as duas propriedades agrícolas que estão no centro dos dois romances é que uma delas representa um novo tipo de exploração agrícola. A Fazenda das Palmas, de *Til*, é de fundação recente e apresentada como uma fazenda moderna que poderia servir de modelo para outros agricultores. Esse novo tipo de propriedade, fomentada pela Lei de Terras de 1850, correspondia a “empresas, baseadas no trabalho escravo, que logravam uma organização do trabalho e da produção quase fabris”⁶⁶. Uma das características destas novas organizações produtivas era o tipo de mão-de-obra escrava. A partir da proibição efetiva do tráfico de escravos, as fazendas de café – que estavam em plena ascensão – começaram a se abastecer com escravos de outras regiões do país, em sua grande maioria homens, que, com a mudança, não mantinham vínculos familiares muitas vezes presentes nas regiões de origem, regiões de escravidão mais antiga. Nesses novos latifúndios cafeeiros, a experiência da escravidão conseguia ser ainda mais dura do que em uma propriedade menor, tendo como norma a falta de laços familiares entre os escravos, o celibato, os castigos físicos e o trabalho coletivo.

A descrição muito matizada da experiência escrava, em *Til*, parece demonstrar que Alencar estava preocupado em fazer uma descrição minuciosa do novo tipo de organização. Chama a atenção o contraste entre a relação de proximidade familiar mostrada entre Besita e Zana, e Nhá Tudinha e Fausta, e o abismo social entre a casa-grande e a senzala nas comemorações de São João na Fazenda das Palmas. Na cena de natal citada acima, de *O Tronco do Ipê* – que funciona como uma cena espelhada de *Til* (o batuque no natal e o batuque no São João) –, a relação entre senhores e escravos é muito mais próxima. Os escravos de *Til* são trancados à noite, pelos feitores; Pai Benedito e Nhá Chica, de *O Tronco do Ipê*, moram em casa própria, onde podem plantar, em uma “aposentadoria” sustentada pelo Barão de Espera, que mantém uma relação pessoal de confiança com o casal. Pai Quicé, o escravo “aposentado” de *Til*, vive com Berta uma cena de solidariedade mútua, na cena do

⁶⁶ Castro, Hebe Maria Mattos de. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995. p. 92. As afirmações que seguem baseiam-se neste livro.

ataque dos porcos do mato, que em tudo destoa das relações traiçoeiras e rixosas dos escravos mais novos que habitam a senzala.

O livro de Chalhoub, *Machado de Assis Historiador*, como o próprio título indica, não se propõe a ser um estudo de José de Alencar. No entanto, o livro foi muito importante para esta pesquisa, na medida em que expõe e discute o que o autor chama de “experiência histórica de 1871”, momento em que entra em pauta um enfrentamento entre o poder dos senhores de escravos e o poder do Estado. O autor analisa os meandros das discussões sobre a Lei do Ventre Livre e mostra como, embora o poder senhorial tenha sofrido um forte golpe com a aprovação da lei, as resistências legislativas fizeram com que a lei aprovada contivesse inúmeras ambiguidades que deram abertura para muitas discussões legais sobre a sua aplicação. Um dos funcionários da Secretaria de Agricultura, responsável pelos trâmites legais de alguns desses processos, era Machado de Assis, que toma sempre que pode o partido dos escravos. A hipótese de Chalhoub é a de que Machado de Assis foi tomando consciência, ao longo da década de 1870 e devido a sua atuação na Secretaria, dos vários problemas e impasses a serem vencidos para que o Estado conseguisse impor uma igualdade perante a lei entre os cidadãos do Império, muitos deles provenientes do ventre livre de mães mantidas na escravidão e eles mesmos mantidos escravos até vinte e um anos. Para o autor, “a experiência histórica de 1871 ajudou a delinear uma nova personagem literária: Machado de Assis”⁶⁷.

O autor aproxima os dependentes, escravos ou livres, ao analisar e aproximar duas personagens machadianas: Helena, do romance de mesmo nome de 1876, e Mariana, que dá título a um conto de 1871 sobre uma escrava que se apaixona por seu senhor, ambas sujeitas às vicissitudes dos dependentes: “os dois enredos nos levam à imbricação entre escravidão e ‘liberdade’ em situação de dependência, mostrando que havia uma e somente uma lógica hegemônica de reprodução das hierarquias e desigualdades sociais”⁶⁸. Para Chalhoub, “escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal pareciam duas faces da mesma moeda”⁶⁹ e “o tema da escravidão era o nexo fundamental da sociedade brasileira do século XIX, o liame que permitia costurar temas e problemas, fosse ou não a escravidão tema do momento”⁷⁰.

No caso dos dois romances fazendeiros, este enfoque funciona de maneira exemplar, uma vez que os dois romances *são visceralmente vinculados tanto à escravidão quanto ao*

⁶⁷ Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit., p. 138.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p.134.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p.135.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p.192.

tema da dependência. O problema básico, tanto de Mário quanto de João Fera, é a relação de dependência que os prende e da qual ambos procuram se livrar, cada qual a sua maneira.

O autor apresenta rapidamente o enredo dos dois romances fazendeiros e conclui que há em *O Tronco do Ipê* a sensação de nostalgia por um mundo perdido; sendo o abandono e a ruína da fazenda alegoria da situação dos campos depois da escravidão, dos proprietários sem escravos para trabalhar a terra. Sobre o *Til*, concentra-se na figura de João Fera, que seria o exemplo do perigo representado pelo homem livre pobre:

Torna-se o capanga mais temido da região, apesar de Alencar recheiar o romance com sanguinários que tais, todos dispostos a arrebatá-lo ao Fera a coroa de mais perverso. De fato, ao menos na imaginação do romancista, o campo parecia infestado daquelas “bestas-feras” de que falara o deputado.⁷¹

O resumo da história de João Fera é que, como homem “livre”, ele só está integrado à sociedade quando firmemente amarrado por laços de dependência: tudo estivera bem enquanto fora “afilhado” do pai de Luís Galvão, ou camarada deste, e tudo fica bem de novo quando passa a servir a Berta. De outro modo “percorre o campo como uma besta-fera”.⁷²

Embora o historiador não deixe de levar em conta as complexidades de José de Alencar⁷³, acho que há aspectos do enredo dos dois romances fazendeiros que não são contemplados pela sua leitura. No caso de *O Tronco do Ipê*, a sensação de nostalgia por um

⁷¹ *Idem, ibidem*, p.199.

⁷² *Idem, ibidem*, p.200.

⁷³ Nos trechos a seguir, percebe-se na leitura de Chalhoub o reconhecimento de aspectos do pensamento de José de Alencar que contradizem sua posição reacionária. Por exemplo, o reconhecimento de que a posse da fazenda pelo Barão de Espera, em *O Tronco do Ipê*, é tratada como um embuste: “Embuste que não espanta e carrega pesada dose de verossimilhança, diante do que hoje se sabe sobre o vale-tudo fundiário reinante nos brasis em meados do século XIX: invasões de terras públicas, chicanas jurídicas, conflitos entre posseiros e outras artimanhas eram o modo de constituir a grande propriedade” (p. 194). Sobre a posição política do romancista, o historiador afirma: “note-se, contudo, que o raciocínio de Alencar sobre os perigos da liberdade vinha acompanhado de um diagnóstico ácido sobre a qualidade dos direitos civis e políticos na sociedade imperial. Noutro trecho muito aclamado de seu discurso, dizia que, em vez de libertar o ventre, devia-se alforriar o voto, ‘cativo do governo’, a justiça, ‘cativa do arbítrio’, a cidadania, cativa da Guarda Nacional, e o país, ‘cativo do absolutismo, cativo da prepotência do governo pessoal’. O destino do homem livre naquela sociedade consistia em ser capanga político ou criminoso, massa de manobra para os poderosos, que os espremiavam por meio do recrutamento e do arbítrio policial e judicial. Nesse contexto, achava que alforriar escravos era engrossar o caldo da incultura política reinante” (p. 198); ou, ainda: “Alencar tentava vincular o processo de emancipação a reformas sociais mais amplas, que redefiniriam o sentido de liberdade naquela sociedade. A dificuldade do exercício era óbvia. Por um lado, ele articulava críticas procedentes à experiência de cidadania do Império, especialmente ao enfatizar a violência política em períodos eleitorais. Por outro lado, a estratégia de entrelaçar tudo deste modo era apostar no imobilismo. Além disso, obrigava-o a criar a representação da “doçura” da escravidão no Brasil, fazendo apologia da visão senhorial do mundo. A liberdade do cidadão, fundada na razão e na capacidade de discernimento, valorizada na retórica, ficava adiada para um futuro remoto, remotíssimo, presume-se, pois Alencar via no cativo a produção de subordinação através da proteção dos senhores e da gratidão dos dependentes – isto é, a escravidão garantia a ordem social, mas nem ele, nem ninguém no parlamento, achava possível formar futuros cidadãos no contexto de tal instituição.” (p. 200).

mundo agora em ruínas é, sem dúvida, a essência de sua bela abertura, porém, os motivos desta ruína são remetidos a um passado de culpas e não vinculados a alguma novidade que tenha vindo para subverter aquele “mundo de harmonia”, como seria o caso da abolição. Os motivos do desmoronamento daquele mundo estariam presentes em suas contradições inerentes e simbolizadas pelo tronco já morto que serve de sepultura às vítimas do Boqueirão, redemoinho que traga suas vítimas depois de hipnotizá-las; lugar de magia e feitiço que sempre fez parte da Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, mas era de certa forma mantido sob controle por seus guardiões, escravos feiticeiros. O último guardião é Pai Benedito, que repete estranha cantilena: “Perdoa, perdoa ...”. Além disso, o narrador faz duras críticas a nossa aristocracia rural, inclusive na figura do Barão de Espera, pai da mocinha e o senhor da casa-grande, responsável por um crime que será desvendado no final. O próprio título de baronato, Barão de Espera, faz alusão à tocaia que armou para, ilegalmente, tomar posse da fazenda. No caso de *Jão Fera*, a mesma ressalva: o enredo – e a análise literária do romance – não aponta para a culpa de Jão, que aliás, como veremos, funciona de certa forma, no desenvolvimento do romance, como herói civilizador de um mundo cheio de aspectos a serem civilizados, entre eles suas elites, como desenvolveremos à frente.

O grande problema, a meu ver, quando se analisa a obra de José de Alencar, é que somos confrontados simultaneamente com o escritor engajado e com as obras ficcionais, e muitas vezes as coisas se confundem e há uma necessidade genuína de se tratar as intenções políticas do autor, por estarem imbricadas em sua obra como assunto literário presente no horizonte ficcional. Em paralelo a isso, a autonomia da obra de arte pressupõe que a formalização literária exponha a matéria histórica e suas contradições independente da intenção do autor⁷⁴.

Além disso, os romances de José de Alencar têm a característica interessante de suscitarem leituras críticas – fixadas na seriedade sob certos aspectos ingênua das declarações de seu narrador – que não dão conta de toda a complexidade das obras; como se fossem compostos de várias camadas sobrepostas. Talvez seja a isso que se referia Augusto Meyer em seu belo ensaio sobre o autor⁷⁵:

⁷⁴ Adorno, Theodor W. *Teoria Estética* (Lisboa, Edições 70, s/d, p.172): “Semelhante problemática de temas, que tiram a sua relevância da realidade, estende-se também às intenções que entram nas obras. Estas intenções gostariam de ser algo de espiritual para si; introduzidas na obra de arte, constituem um tema como Méier, burgomestre da Basileia. O que um artista pode dizer, di-lo unicamente – e Hegel também o sabia – através da ação da forma”.

⁷⁵ Meyer, Augusto. *Nota preliminar a O Guarani* in Alencar, José de. *Obra Completa*, op. cit. Volume II. pp 7 a 25. (Este ensaio é o mesmo que aparece, embora com algumas alterações e com o título de “Alencar” in Alencar, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965 e no livro de ensaios do autor: *A Chave e a Máscara*, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964, pp. 145-158).

e tocamos aqui num aspecto crucial para a boa ou má interpretação da obra de José de Alencar: certo descompasso entre conteúdo e forma, a discrepância que sentimos entre a ousada, ambiciosa, ingênua concepção dos seus romances, em que as lacunas e inconsistências do entrecho logo se acusam, e a inegável qualidade literária da obra, quando considerada estritamente em sua construção verbal. Não se trata apenas do caráter mais ou menos incongruente dos romances representativos do Romantismo; quero referir-me à impressão de brilhante vazio, de empolgante gratuidade, de tenuidade e vigor a um só tempo, que de vez em quando experimentamos, nos momentos de mais aguçada crítica, à leitura de seus livros.⁷⁶

O crítico vai desenvolver, a partir daí, o conceito de “tenuidade brasileira”, origem do “descompasso entre conteúdo e forma” dos primeiros romances nacionais (*Iracema* não se ressentiria do problema por sua forma poética), que seria “uma indecisão problemática”, um paradoxo inerente à nossa situação de “desterrados em nossa terra”⁷⁷. Trata-se de formalização inadequada do romance nacional, segundo ele “à sombra de Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand”, que trata como exótico o que em nós é genuíno.

Embora na continuação da argumentação o crítico aponte para o verbalismo exagerado que compensaria um vazio na tradição literária, a leitura do trecho acima não deixa de apontar, também, de forma não explícita, para um *embate interessante* entre a matéria histórica que embasava as tentativas do romancista e a forma efetivamente presente nas obras (“a inegável qualidade literária da obra, quando considerada estritamente em sua construção verbal”). O crítico, no mesmo ensaio, refere-se “ao caso literário de Alencar” como um “verdadeiro drama”, discernindo no autor uma luta para dar forma ao romance nacional. Nesse sentido, na década de 1870, Alencar dará continuidade a este embate, fazendo algumas mudanças formais efetivas sem, contudo, abandonar seus temas de base.

2.2 A produção na década de 1870

Ao contrário da produção da década de 1850, tanto nos folhetins quanto nos romances e no teatro, na qual Alencar demonstra entusiasmo com as modernidades da Corte e um empenho na mudança de comportamento, os romances da década de 1870 trazem um cinismo aguçado e uma censura à elite política e econômica que têm sido pouco ressaltados pela crítica⁷⁸.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁷⁷ O autor cita a famosa passagem de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.

⁷⁸ Valéria de Marco trata disso quando analisa o percurso da desilusão do autor, em sua análise de *O Guarani*, *As Minas de Prata* e *A Guerra dos Mascates*, respectivamente das décadas de 1850, 1860 e 1870. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

A adesão do autor ao mundo dos homens pobres e, em paralelo, a crítica à elite financeira e política da época, são aspectos que dão continuidade a seus escritos políticos da década de 1860. Além disso, e já nos referimos a isso anteriormente, a década de 1860 trouxe reviravoltas que macularam a paz e o otimismo que predominavam na década anterior, na política do Segundo Reinado⁷⁹. Os tempos também eram outros, se pensarmos nas novas formas de representação literária: a década de 1870 é considerada o momento de passagem entre o Romantismo e o Realismo/Naturalismo, no Brasil, e Alencar participa desta passagem, a meu ver, não apenas como defensor ferrenho de um Romantismo já desgastado.

Na polêmica com Nabuco, o autor afirma:

Era esta a ocasião, já que não aproveitara a das *Asas de um anjo*, para um crítico ilustrado e profundo suscitar na imprensa brasileira, de um ponto de vista elevado, a questão mui debatida em outros países do *realismo*, como escola literária; pronunciar-se entre esse sistema e o *idealismo*; ou manter o ecletismo, que parece exprimir a verdade na poesia e na arte.

Essa crítica obrigaria o autor a uma introspecção literária. Remontando o curso à história íntima de seu espírito; ele se constituiria o próprio juiz; e havia de confessar a influência que porventura exerceu em sua inspiração a tendência da opinião pública. Teria ainda outro alcance e utilidade a discussão, e era de oferecer ao romancista já esclarecido pela experiência, ocasião para definir-se e declarar a sua escola atual.⁸⁰

Alencar, na afirmação acima, mostra-se em dia com os debates literários da época e, mais do que isso, demonstra uma perspectiva de mudança em sua literatura. A “questão mui debatida em outros países do realismo como escola literária” refere-se, salvo engano, aos debates que vinham acontecendo na Europa, desde a década de 1850, e que versavam sobre o novo modo artístico contrário ao Romantismo. O termo “Realismo”, nessa acepção de escola artística, foi utilizada pela primeira vez por Champfleury, em 1850, em crítica que defende o quadro de Courbet, *Enterro em Ornans*, que escandalizara a crítica mais tradicionalista⁸¹. A nova escola trazia uma crítica à subjetividade do autor e às idealizações românticas e um engajamento político de seus membros que não faziam parte, em muitos casos, como no caso

⁷⁹ Para uma análise do período como clivagem e princípio da decadência monárquica, ver Holanda, Sérgio Buarque. “Crise do Regime” in Holanda, Sérgio Buarque (org). *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, DIFEL, 1969, Tomo II, 5º vol, p. 7-13.

⁸⁰ “Polêmica de José Alencar com Joaquim Nabuco” in Bueno, Alexei e Ermakoff, George (org.) *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, op. cit., p. 232.

⁸¹ Hauser, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1973, vol. II, p. 946. Hauser cita um trecho da crítica de Champfleury: “De agora em diante, os críticos têm que se decidir pró ou contra o realismo”.

de Courbet, da burguesia. Isso faz com que o novo movimento artístico faça “a representação do povo com a mais completa falta de indulgência”⁸².

Na literatura, a nova escola se materializa na obra de Flaubert, *Madame Bovary*, de 1857 – mesmo ano de *O Guarani* – e, já com tinturas naturalistas (embora esse termo só apareça mais tarde), em 1866, no livro de Zola, *Thérèse Raquin*, que provocou escândalo, como o de Flaubert já provocara. O escândalo, por sua vez, aumentou a popularidade da obra, reeditada no ano seguinte com prefácio do autor em defesa das pretensões “científicas” de sua literatura, que vincula o meio, o temperamento e as ações de seus personagens de uma forma determinista, baseada na ciência positivista e evolucionista, e caracteriza-se por descrições detalhadas que contemplam aspectos orgânicos e patológicos de suas personagens⁸³.

A Questão Coimbrã trouxe para Portugal a nova tendência, na querela entre os jovens escritores, liderados por Antero de Quental, e um nome importante do Romantismo português, Antônio Feliciano de Castilho, em 1865. Em 1871, Eça de Queiroz já participa ativamente do debate em sua conferência “O Realismo como nova expressão de Arte”, escrita para as Conferências Democráticas do Cassino, em Lisboa⁸⁴.

No Brasil, Sílvio Romero escreve artigo, publicado pela primeira vez em 1872, que tem no título as mesmas palavras que Alencar utiliza em 1875, na polêmica com Joaquim Nabuco: “Realismo e Idealismo”⁸⁵. Não se trata, aqui, de se discutir os argumentos deste texto. O importante é mostrar que o debate em torno dos limites do Romantismo estava em pauta e que Alencar participava dele. Em manuscrito inacabado, da década de 1870, com o título de “Ethnologia”⁸⁶, Alencar discute o conceito de raça e demonstra conhecimento das teorias científicas da época ao citar Darwin e Haeckel. Esses autores, entre outros, estavam na

⁸² *Idem, ibidem*, pp. 946, 947. A representação das classes sociais desprivilegiadas de forma séria e sem idealizações é, na opinião de Hauser, uma das características da nova escola. Ver, também, para este aspecto, o ensaio “*Germinie Lacerteux*” in Auerbach, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2007, pp.443-470.

⁸³ No prefácio, Zola afirma: “Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está o livro todo. Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e pelo sangue, desprovidas de livre arbítrio, arrastadas a cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne. (...) Começa-se a compreender (espero-o) que o meu objetivo foi acima de tudo um objetivo científico. Criadas minhas duas personagens, Thérèse e Laurent, dei-me com prazer a formular e a resolver certos problemas; assim, tentei explicar a estranha união que se pode produzir entre dois temperamentos diferentes, e mostrei as perturbações profundas de uma natureza sanguínea em contato com uma natureza nervosa. (...) Fiz simplesmente em dois corpos vivos o trabalho analítico que os cirurgiões fazem em cadáveres”. (Prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin*, 1868, *apud* Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, s.d., p.188).

⁸⁴ Saraiva, Antônio José; Lopes, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985. Há uma boa exposição dos primeiros tempos do Naturalismo em Portugal e no Brasil em Werneck Sodré, Nelson. *O Naturalismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. Neste livro, o autor afirma que A Questão Coimbrã “repercutiu largamente no Brasil” (p. 134), assim como toda a obra de Eça de Queiroz.

⁸⁵ Candido, Antonio. *O Método Crítico de Sílvio Romero*, São Paulo, Edusp, 1988, p. 36.

⁸⁶ Rizzo, Ricardo Martins. *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar*, Dissertação de Mestrado em Ciência Política, FFLCH, USP, 2007, Anexos 6 e 7.

base teórica da “nova geração”, grupo de jovens engajados no combate ao Romantismo e adeptos das teorias científicas positivistas, muitos deles vinculados à Escola de Recife⁸⁷.

Alencar esboçou, em 1877, ano de sua morte, um romance com o título de *Agéneto – Romance Biológico*⁸⁸. Nele pretendia, ao que tudo indica, fazer uma crítica à nova ciência do ponto de vista de Voltaire.⁸⁹

Machado de Assis, em texto de 1879, “A Nova Geração”, constata o fim do Romantismo, mas sem deixar de valorizá-lo:

Os grandes dias de outrora tinham positivamente acabado. (...)

De envolta com isso, ocorreu uma circunstância grave, o desenvolvimento das ciências modernas, que despovoaram o céu dos rapazes, que lhes deram diferente noção das coisas, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu.⁹⁰

Seis anos antes, em 1873, no famoso artigo “Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis afirma que o Romantismo ainda vigora por aqui, e vê as novas tendências estéticas como perniciosas:

Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendência para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico.⁹¹

⁸⁷ Sobre a “geração de 70” e sua ideologia “científica racista” conferir: Ventura, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991; Schwarcz, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

⁸⁸ O manuscrito está na Fundação Casa de Rui Barbosa (número 81.1520), onde pude consultá-lo; devo a informação a Ricardo Rizzo, em trabalho já citado.

⁸⁹ Em duas páginas e meia o narrador, em primeira pessoa, descreve uma viagem à Europa. Conta que em sua estada em Paris frequentava os alfarrabistas do Bairro Latino para “comprar barato algumas obras da ciência moderna, que em honra da filosofia positiva têm o preço do catálogo elevadíssimo”. Depois da compra, o narrador ia, com frequência, ao Museu de Cluny, onde se sentava para ver “as vastas ruínas do *Frigidarium*”. Ao seu lado, no mesmo banco, estava sempre um velho de modos estranhos e antiquados que lhe parecia familiar. O velho sempre olhava os títulos que o narrador acabara de comprar e, em uma das vezes, “soltou uma risada cáustica e fanhosa” ao ler o do livro de Spencer, *Elementos de Biologia*. O narrador, em um dos seus passeios, reconhece no busto de Voltaire a fisionomia de seu companheiro de banco. Um pouco depois, explica o motivo da compra dos livros: “Naquele tempo estava eu empenhado em fazer uma coleção das melhores obras de biologia, para quando voltasse à minha gleba formar uma opinião própria acerca desta ciência, que, apesar de seu horror pelo milagre, me parecia ainda mais sobrenatural do que a Teologia. / Além do livro de Spencer, comprei o de Haeckel, o de Buchnen, e outros da mesma escola”. O narrador encontra, mais tarde, dentro de um dos seus livros comprados em Paris, um manuscrito que atribui ao velho. As últimas palavras do texto inacabado são: “Agora, revolvendo os papéis velhos, dei com ele e resolvi publicá-lo. Tiro disto uma vantagem. Enquanto traduzo a prosa francesa do velho de Cluny, escapo à tentação de escrever prosa original brasileira, e assim ...”.

⁹⁰ “A Nova Geração”, in Assis, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946, p. 189.

⁹¹ Assis, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946, pp. 143, 144.

Em artigo de 1878, “O Primo Basílio”, Machado critica os modos “zolianos” de Eça de Queiroz e demonstra que o termo “realismo” era utilizado, na época, para falar de características que posteriormente foram explicitamente vinculadas ao Naturalismo. Falando sobre o percurso de Eça de Queiroz, trata de seu livro anterior, *O Crime do Padre Amaro*:

O Crime do Padre Amaro revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queiroz e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queiroz é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*.⁹²

Continua o artigo analisando *O Primo Basílio*:

A razão disso [a vocação sensual da personagem] é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queiroz – ou em outros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru.⁹³ (...)

Digo isto no interesse do talento do Sr. Eça de Queiroz, não no da doutrina que lhe é adversa; porque a esta o que mais importa é que o Sr. Eça de Queiroz escreva outros livros como o *Primo Basílio*. Se tal suceder, o realismo na nossa língua será estrangulado no berço; e a arte pura, apropriando-se do que ele contiver aproveitável (porque o há, quando se não despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno e até no ridículo, a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias do *Monge de Cister*, do *Arco de Santana* e do *Guarani*).⁹⁴

Note-se que Machado critica no livro de Eça de Queiroz a crueza e a importância dada às sensações físicas das personagens. O texto demonstra, também, que está em pauta a discussão entre duas “doutrinas” “adversas”. Machado fala de uma “arte pura”, sadia, que pode até se utilizar de algumas características trazidas pela nova escola. O argumento ponderado de Machado aproxima-se da posição de Alencar na argumentação já citada: “manter o ecletismo, que parece exprimir a verdade na poesia e na arte”. Esse ecletismo, defendido por Machado e por Alencar, está, de certa forma, presente na produção alencarina da década de 1870.

Não se trata de negar as características românticas de Alencar. O que se pretende é apontar que, na produção da dita “segunda fase”, já está em jogo alguma coisa nova. O ponto de vista dos romances parece mais desencantado e irônico, a idealização é abafada; como se o mundo de repente estivesse destituído de heroísmo e de idealismo. A perversão fetichista do

⁹² *Idem, Ibidem*, p. 161. Alencar não poderia ter lido *O Primo Basílio*, pois morreu em dezembro de 1877; no entanto, pode ter conhecido *O Crime do Padre Amaro*. Araripe Júnior afirma ter lido *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, em 1874, no Ceará, na *Revista Ocidental* (Apud Werneck Sodré, Nelson, op. cit., p. 154).

⁹³ Assis, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946, pp. 170, 171.

⁹⁴ *Idem, Ibidem*, pp. 173, 174.

Horácio, de *A Pata da Gazela*, dá mostras disso. O herói do livro, é verdade, luta contra o materialismo dos novos tempos, mas a própria discussão do tema, levado para o centro do enredo, é sintoma das oscilações do autor.

Em *Sonhos D'Ouro*, um livro muito interessante, o narrador é intrometido e metalinguístico e a sociedade narrada faz parte da elite econômica da Corte. O percurso para a posse da riqueza e dos títulos nobiliárquicos desta elite é sempre desabonador e faz lembrar muito *O Tronco do Ipê*, tanto na descrição do passado como na constatação de que se trata de uma sociedade mesquinha e movida pelo interesse e pelo dinheiro. A heroína, a jovem Guida, no começo do romance, é caprichosa e não acredita muito no amor:

Realmente não há poesia que resista a essa fria autópsia da alma e dissecação do sentimento.

Quando se devia esperar que os encontros românticos de uma moça rica e bonita com um mancebo pobre, mas de grande talento e nobre caráter, gerassem no coração virgem uma paixão poética e generosa; quando se podia contar com um idílio gracioso bafejado pelas auras suaves da Tijuca, perfumado pela fragrância das flores agrestes, embalado pelo canto das aves de envolta com o murmúrio das águas, e aljofrado pelos orvalhos daquele céu azul, o romancista não acha mais do que um capricho de criança, uma curiosidade infantil, um desejo de menina travessa!⁹⁵

A sátira demonstra consciência da crítica feita ao Romantismo. Além disto, talvez em uma provocação aos defensores da objetividade no ponto de vista literário, no qual o narrador, em nome da descrição científica e isenta de paixões, deveria desaparecer, aproxima o narrador opinativo do romancista e, mais ainda, em uma radicalização que causa estranheza ao leitor, aparece em “carne e osso” como personagem do livro:

Talvez nessa ocasião percorria o escritor destas páginas as bordas do lago sereno, em seu passeio matinal, bem longe de imaginar que teria de referir a comédia, cujas figuras principais passavam ao longe, sem que ele as percebesse.⁹⁶

Em *Guerra dos Mascates*, sátira política ao Segundo Reinado na forma de *roman à clef*, o narrador é desabusado e não defende nenhum dos lados do conflito, que na verdade não chega a ser narrado; o narrador é pedestre, entra pelos quintais, olha pelas frestas, não há mais a perspectiva do alto dos dois romances históricos anteriores.⁹⁷

Para exemplificar, compare-se a descrição inicial do livro com a abertura majestosa de *O Guarani*, por exemplo:

⁹⁵ Alencar, José de. *Sonhos D'Ouro, Obra Completa, op. cit.*, volume I, p. 787.

⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p.810. O livro se passa na Tijuca, onde ficava a chácara do sogro de Alencar.

⁹⁷ Cf. Marco, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar, op. cit.*.

A tarde do dia 1º de outubro de 1710 não teve cousa de maior.

Foi uma tarde como qualquer, em fazendo bom tempo. (...)

O céu estava azul mais ou menos; o mar pelo mesmo teor; levantasse a viração e as árvores tinham o verde do costume, misturado com alguns ramos secos e folhas murchas. Também deviam de cantar pelos arredores alguns passarinhos; não falando das flores que sem dúvida estrelavam o campo.

Agora, se era de cetim o manto do firmamento, e de safira a redoma do oceano; se as auras suspiravam amores nos seios das boninas, e arrulhavam saudades as rolas melancólicas, enquanto as açucenas abriam as suas caçoulas cheias de perfumes, não sei eu: que não o diz a crônica.⁹⁸

A paródia feita ao Romantismo demonstra um distanciamento irônico que não existia “nas águas sadias” de *O Guarani*, por exemplo.

Em suas observações sobre *Til*, Araripe, como já citado, afirma ser “o romance em que sua maneira mais se quis aproximar dos padrões da nova escola”⁹⁹. O crítico observa, ainda:

O festejo de congos, o samba, a cena em que Berta vê-se perseguida e ameaçada de ser estripada por uma vara de porcos bravios, os perfis de Xico Tinguá e do Suçuarana são traçados por uma mão segura e, quase direi, de um mestre realista. Conhece-se que, no momento, algum livro novo o impressionara, levando-o, pelo estímulo, até superfetar a sua verdadeira índole de poeta.¹⁰⁰

É uma pena que Araripe não tenha revelado à posteridade que livro foi esse que estimulou Alencar a flertar com a estética realista. Um pouco à frente, afirma que Alencar foi influenciado por Dickens na criação de tantas personagens infantis nos livros da década de 1870¹⁰¹, mas não deixa claro se era esse o autor do livro que o impressionara antes de escrever o *Til*.

A tese central do ensaio de Araripe sobre Alencar é de que a segunda fase seria uma decadência e uma negação da verdadeira índole idealista do autor de *O Guarani*. A obsessão do crítico em mostrar a discrepância entre a “fase de decadência” alencarina e a verdadeira vocação do artista é tão exagerada que parece refletir um problema mal-resolvido do próprio

⁹⁸ Alencar, José de. *Guerra dos Mascates, Obra Completa, op. cit.*, volume III, p. 19.

⁹⁹ Araripe Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar” in *Obra Crítica de Araripe Júnior, op. cit.*, p. 229.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, pp. 229 e 230.

¹⁰¹ “(...) obrigado pelas leituras do lar doméstico, aonde as predileções inglesas predominavam, ir-se afeiçoando a certos romancistas e imitá-los em muita coisa que destoava de seu diapasão natural. Esta queda pelos meninos é uma das feições que os críticos apontam no grande psicólogo Charles Dickens, principalmente pelos atrasados e idiotas, os comprimidos, essas vítimas da malversação humana, que o entristeceram e o feriram profundamente, dando às suas obras o cunho que lhes é próprio. José de Alencar impressionou-se com essa feição do romancista inglês, e desde a *Guerra dos Mascates* que exhibe uma galeria de meninos sofredores ou revoltados.” *Idem, ibidem*, p. 232.

Araripe. A afirmativa do crítico sobre a fase pós-romântica – o ensaio sobre Alencar é de 1879 – exemplifica bem esta impressão:

Por outro lado, não tínhamos chegado à época dissolvente que atravessamos, época que tem gerado em nós, brasileiros, tão pronunciado desgosto de nós mesmos, em que o desengano rege a estética e o sarcasmo serve-lhe de forma.¹⁰²

Araripe, ainda falando de *Til*, faz uma aproximação entre a descrição detalhista e crua de assuntos pouco nobres presentes em algumas cenas do romance com a técnica de Zola:

Encontra-se uma solicitude em descrever cenas muito baixas e insignificantes, como, por exemplo, as visitas da menina Berta aos seus xerimbabos, o que a mais de uma pessoa causou verdadeiro desapontamento. Em toda a obra, não existem menos de quarenta páginas ocupadas com uma galinha sura, com um bacorinho, com um burro troncho, com uma cascavel, como melhor não fez Zola no pátio do eremitério do padre Mouret.¹⁰³

Além da descrição de muitos animais, muitos deles estropiados, o livro também trata de outras “cenas muito baixas e insignificantes” povoadas por personagens que não pertencem à elite. Uma delas é a cena da venda, onde o narrador descreve pormenorizadamente o edifício, seu interior, os utensílios, seus moradores e a forma como se expressam em diálogos pitorescos. Se, por um lado, a descrição detalhada de uma camada mais pobre da população traz ao romance características da nova escola, por outro, o narrador muito presente e os adjetivos preconceituosos que pontuam todo o texto – chamando a atenção para a modorra das personagens – desmentem esta tendência. O mesmo acontece na cena que descreve o samba dos escravos durante a festa de São João.

Há em *Til* duas personagens que tingem o romance com tinturas mórbidas e fazem uma aproximação com os romances naturalistas: Brás e Zana. Os dois têm convulsões que são descritas de forma crua, como, por exemplo, nesta cena:

Esta palavra fulminou Brás, que estrebuchou no chão, estorcendo-se em uma convulsão medonha, que dobrou-lhe o corpo hirtó, como se fosse uma verga de chumbo. Espumava-lhe a boca, e os dentes rangiam com horríveis contrações, que deformavam-lhe o semblante.¹⁰⁴

No entanto, apesar da crueza e do fato de que muitas vezes as descrições aderem a uma dimensão puramente fisiológica, o narrador dá, também, uma atenção especial à interioridade de Brás; seus sentimentos e paixões são narrados com detalhes e meandros, ao longo de todo o livro, como, por exemplo, nessa cena:

¹⁰² *Idem, Ibidem*, p. 150.

¹⁰³ *Idem, Ibidem*, p. 230.

¹⁰⁴ *Til*, p. 743.

Foi muda porém essa angústia, que afundou-se pelo íntimo, nos recessos insondáveis dessa consciência vedada ao mundo; e não ressumou um ai dos lábios nem lentejou uma lágrima as pálpebras. Os bolhões, que porventura levantou lá nos mais escusos refolhos, como a rocha tombando nos pegos e tremedais, só os denunciou a crispação pungente das feições.¹⁰⁵

Esse é, aliás, o mesmo tratamento dado, ao longo de todo o livro, à interioridade de João Fera, sempre muito descrita pelo narrador que, como Berta, parece entrever nas duas personagens mais à margem daquela sociedade – um assassino que vive só em uma toca, e um menino retardado e louco – uma profundidade interessante. Nessas descrições da interioridade das duas personagens há uma mistura de descrições de reações orgânicas descontroladas e animalizadas – os espasmos e transes, de Brás, e os sentimentos de fúria e de paixão sensual em João Fera – com a descrição do sentimento moral e humano. Há uma vaga indecisão entre os dois níveis e o narrador desliza entre a alma e o corpo. Paralela à descrição orgânica naturalista, a noção romântica de uma alma sensível ao amor manifesta-se a todo momento, como, por exemplo, na descrição detalhada da interioridade de João Fera, no capítulo V da primeira parte, “A Tocaia”:

A temulência da paixão injetando os músculos e insuflando as narinas, apagou todos aqueles sulcos rasgados pela sanha; e até os lábios, sempre cosidos à feição de uma cicatriz, agora túrgidos arregaçavam, mostrando pela estreita comissura os dentes agudos.

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.(...)

Murmurando estas palavras, uma expressão de muita angústia derramou-se pelo semblante do facínora, que se confrangeu, como se uma tenaz lhe estivesse a triturar o coração. Que medonha era a dor nessa natureza sanguinária, que se apascentava de cruezas e homicídios! ... O eu humano é como sua besta: manso, quando frugal; rábido, se o fazem carnívoro; por isso em cada sentimento há o transunto da história de nossa alma. (...)

Durou rápido trato essa agonia moral; e não podia prolongar-se que o rijo coração, vaso frágil para contê-la, embora acrisolado ao fogo das paixões tempestuosas, ia estalar.¹⁰⁶

Joaquim Nabuco, na polêmica de 1875, reclamou deste tipo de oscilação. Ao falar sobre *Lucíola*, Nabuco afirma:

O romancista deve conhecer as influências exteriores e o mecanismo humano. Se ninguém pode obrigá-lo a separar o espírito da matéria, não tem ele o direito de dar uma vida independente, florescente de

¹⁰⁵ *Til*, p. 756.

¹⁰⁶ *Til*, pp. 704 e 705.

sensualidade, ao corpo, e uma outra de virgindade e de pureza à alma. Em cada ato a mulher está toda, não se pode dividi-la no mesmo momento em duas partes: um corpo que se estorce e uma alma que cisma; não pode ela ser, ao mesmo tempo, a bacante e a vestal. Essa estranha dualidade é contrária à fisiologia, à compreensão positiva do romance, e além de ser profundamente imoral é de toda falsa.¹⁰⁷

A dualidade corpo-alma é bem presente no Romantismo e em toda a obra de José de Alencar. Nabuco, neste trecho, de forma diferente de outros momentos de sua argumentação – momentos em que critica em Alencar a descrição de assuntos “baixos” da realidade brasileira – se vale de argumentos também defendidos pelos realistas. Em *Lucíola*, de 1862, Antonio Candido, ao contrário de Nabuco, vê uma profundidade interessante. Em seu belo capítulo sobre Alencar, “Os três Alencares”, o crítico diferencia três tendências na obra alencarina. Existiria o Alencar heróico dos meninos, o Alencar de salão, das meninas, e um terceiro Alencar, “o Alencar dos adultos”, que, levando em conta os meandros e a dialética das relações humanas e sociais, atinge complexidade e interesse:

Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam em um plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistentes nos outros bonecos e bonecas. A Berta, de *Til*, tem algo dessa densidade humana, que encontramos também num esboço de grande personagem novelesco – o jesuíta Gusmão de Molina, d’*As Minas de Prata*. Dessa energia dão testemunha certos rasgos atrevidos, como a orgia vermelha de *Lucíola*, a paixão mórbida de Horácio de Almeida por um pé, n’*A Pata da Gazela*, ou o cretino epilético de *Til*, Brás, descrito com sangue naturalista.¹⁰⁸

Repare-se que o crítico cita duas vezes o *Til* quando trata deste aspecto da obra de Alencar, chamando a atenção para a descrição naturalista de Brás. É como se Alencar, em alguns romances da década de 1870, em resposta às polêmicas da época, flertasse com algumas características da nova escola. Embora o fato de que comece a dar voz aos homens pobres o aproxime do tema da estética realista, os romances fazendeiros têm características próprias que os diferenciam do padrão europeu, a começar pelo fato de que tratam dos homens pobres do campo vinculados ao sistema escravista, e não, como no caso dos romances europeus, das aglomerações urbanas proletárias¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Polêmica de José Alencar com Joaquim Nabuco” in Bueno, Alexei e Ermakoff, George (org.) *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, op. cit., p. 228.

¹⁰⁸ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., Vol. II, p. 204.

¹⁰⁹ Alencar tinha o plano de fazer um romance sobre a pobreza urbana. Ao pesquisar nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde está o manuscrito de *Til*, encontrei um esboço de romance. O manuscrito, de poucas páginas, é composto pelos dois primeiros capítulos e traz, na folha de rosto, o título, *Divina Sátira*, o ano, 1873,

Em *Til*, Alencar estava preocupado com a forma de representação do mundo da pobreza e esse aspecto, ao meu ver, torna o livro interessante, por vacilar entre as abordagens românticas e realistas. Nessa procura por novos temas, o autor volta-se para o regional em busca de um nacionalismo de que o indianismo não dava mais conta. A cultura popular é valorizada como uma herança endógena que Alencar começa a figurar em *O Gaúcho*, onde temas da tradição oral são apresentados. Os romances regionalistas, no entanto, foram engendrados a partir de materiais já trabalhados em romances anteriores, agora manipulados de forma original. Muitos dos seus materiais são retomados dos romances indianistas.

2.3 O regionalismo de Alencar como retomada do indianismo

Em um dos capítulos da *Formação da Literatura Brasileira*¹¹⁰, Antonio Candido sugere o vínculo entre romance indianista e romance regionalista, ambos comprometidos com o nacionalismo literário, interessado na procura de temas especificamente brasileiros. Há um paralelismo interessante entre a distância no tempo – que daria a pureza e a pouca contaminação pela “civilização” dos nossos habitantes nativos – e a distância no espaço dos sertões em relação à Capital do Império, mais próxima da cultura europeia.

O próprio José de Alencar deixa claro que se pauta por essa dialética entre nacionalismo e cosmopolitismo, quando caracteriza sua literatura a partir da contaminação maior ou menor do nacional pelo estrangeiro. Cria, também, um paralelo entre a distância no tempo e no espaço, o que vincula, de forma não explícita, seus romances regionalistas e indianistas¹¹¹. O polo rural-urbano se materializa em sua literatura na década de 1870: o autor vincula o ambiente do campo à cultura brasileira e o ambiente da cidade às novas importações europeias. Não se trata mais das influências ibéricas – àquela altura consideradas pelo autor

e a indicação do plano da obra, dividida em cinco partes: Os Cisqueiros; Miserrimus; Os ----- ; Os Galés; A Justiça de Deus. Os dois primeiros capítulos da primeira parte, já desenvolvidos, são “O Sovela” e “O Cortiço”. A ação se passa no Rio de Janeiro de 1861 e o primeiro capítulo trata de um menino pobre de doze anos que perambula pelo centro da cidade, olhando as vitrines e sonhando ser atendido em um café, ao mesmo tempo em que é enxotado por todos os comerciantes. No segundo capítulo, o leitor acompanha o pequeno até o pátio do cortiço, o Cortiço do Gambá, onde há um longo diálogo entre duas mulheres de carroceiros. É interessante a coincidência entre o título do capítulo e o do nosso mais popular romance naturalista. Em anexo, a reprodução fac-similar do texto e sua transcrição.

¹¹⁰ Cf. Candido, Antonio. “Um instrumento de descoberta e interpretação” in *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., Vol. II, pp. 97 a 105.

¹¹¹ Embora já tenha sido citado, repito o trecho, chamando a atenção para a relação feita por Alencar entre espaço e tempo: “Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nosso país, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como também nas grandes cidades, até mesmo na corte, **desse recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado**”. Alencar, José de. “Benção Paterna”, prefácio de *Sonhos D’Ouro, Obra Completa*, op. cit., volume I, p. 698.(os grifos são meus).

como já fazendo parte de nossa tradição, juntamente com as influências indígenas e, às vezes¹¹², africanas – mas das influências francesas e inglesas, típicas do século XIX e do Segundo Reinado, que traziam novos hábitos, inclusive de consumo, a uma elite enriquecida pela agricultura escravista, em uma nova divisão internacional do trabalho, que tem em uma ponta os países industrializados e em outra os países encarregados, pela nova ordem capitaneada pela Inglaterra, de fornecer matéria-prima e produtos agrícolas.

José Veríssimo vincula *O Guarani* (que para o crítico era o ponto alto da produção alencarina) aos romances regionalistas da segunda fase quando afirma que nesses romances as descrições da paisagem e dos costumes se pautam no “conceito que já fora confessadamente o d’*O Guarani*, um ideal que o escritor intenta poetizar e cuja prática o arrasta, como em todos eles, a frioleiras ou a monstrosidades de imaginação e de estética”¹¹³. Em artigo de 1922, Alceu Amoroso Lima vincula explicitamente o indianismo ao que ele chama de sertanismo¹¹⁴.

O que se pretende aqui é indicar aspectos de *Til* que podem ser identificados nos dois romances indianistas¹¹⁵ anteriores a sua escrita. Assim, vamos desenvolver relações entre personagens e temas de *O Guarani* e de *Iracema* e os de *Til*.

A principal relação entre os três livros é a intenção de representar a nação. De forma paralela ao enredo, o autor constrói uma alegoria da nação. A relação mais direta de *Til* é com *O Guarani*; ambos são forjados no estilo romanesco, que o Romantismo herdou das novelas de cavalaria por intermédio dos romances de capa e espada.¹¹⁶ Assim, o enredo tem o ritmo de aventura e é recheado de prodígios e façanhas inacreditáveis. *Iracema*, por sua vez, está presente na construção da personagem Berta. Além disso, tanto *Iracema* quanto *O Guarani* trazem, em paralelo à descrição ufanista da natureza americana, a marca da melancolia presente nos romances fazendeiros.

Ao analisar os romances históricos de José de Alencar, Valéria de Marco ressalta, em *O Guarani*, a descrição de uma comunidade utópica, fechada e autossuficiente, onde há uma

¹¹² Em seu prefácio a *Sonhos D’Ouro*, “Benção Paterna”, já citado, Alencar não se refere à cultura africana como uma das influências na formação da tradição brasileira. Nos romances fazendeiros, no entanto, da mesma época, faz questão de registrar muitos costumes africanos, é verdade que muitas vezes de forma bem separada do resto da cultura das personagens de elite do livro e com um travo preconceituoso, como é o caso da descrição do Samba em *Til*. No entanto, no mesmo livro, o narrador, em sua descrição do Congo, parece que aceita a cultura africana como participante da cultura popular quando afirma o seguinte: “Esse resquício dos folgares e danças dos índios caipós dava à festa africana uns ressaibos americanos, que faziam inteiro contraste com as galas e louçanias emprestadas pela moda europeia, ou pelos usos do Oriente”. *Til*, p. 845.

¹¹³ Veríssimo, José. *História da Literatura Brasileira*, op. cit. p. 273.

¹¹⁴ Lima, Alceu Amoroso. “Afonso Arinos” in *Estudos Literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, Vol I.

¹¹⁵ Como já foi dito, *O Guarani* é classificado, na edição da Aguilar, como romance histórico.

¹¹⁶ Cf. Meyer, Augusto. *Nota preliminar a O Guarani* in ALENCAR, José de. *Obra Completa*, op. cit. Volume II. pp 7 a 25.

hierarquização do espaço¹¹⁷. A casa de D. Antonio de Mariz funciona como um transplante da civilização europeia. Ao fundo, “senzalas ou armazéns”, num lugar mais sombrio, habitados por acostados ou aventureiros. A moradia de Peri, ao lado do precipício, é parte integrante da paisagem, da terra, numa adaptação do espaço natural apenas para abrigo. Ela é independente do solar, e seu morador está ali por vontade própria, para render-lhe homenagem, sem uma relação econômica, ao contrário dos aventureiros.¹¹⁸

Em *Til* temos algo muito semelhante. O livro se passa num cenário restrito ao entorno da Fazenda das Palmas. Dentro da fazenda, a casa-grande é rodeada por senzalas e pelas casas do administrador e dos feitores. Em volta, as plantações de café e um recanto pitoresco próximo à mata. Fora dos domínios da fazenda, a venda de Chico Tinguá, a casa de Nhá Tudinha, e a casa em ruínas, de Zana. Num terceiro círculo, mais afastado, e já misturado à floresta, a gruta de João Fera. A forma como os personagens são relacionados aos lugares onde vivem, e como esses lugares são hierarquizados, lembra muito a construção do espaço em *O Guarani*. Nos dois livros, a mesma descrição de uma comunidade fechada que não deixa de ter em seu horizonte a perspectiva de centros urbanos mais desenvolvidos, no Brasil e na Europa, como pontos de fuga. Nos dois livros a mesma sensação de um cenário bem delimitado e que pode ser lido como alegoria da nação maior, com a representação das classes e o funcionamento hierárquico entre elas.

Além da concentração espacial, existe a concentração temporal também. A ação propriamente dita (descontando-se os *flashbacks* elucidativos) resume-se a dez dias, em *O Guarani*, e a algumas semanas, em *Til*.

Outra coincidência entre as duas narrativas é o final ruinoso. O espaço central na narrativa sofre um atentado a fogo. No caso de *Til*, a casa-grande não é afetada, apenas as plantações, mas há uma desestruturação grande na comunidade e os fazendeiros vão morar em São Paulo. A citação abaixo, ainda do estudo de Valéria de Marco sobre *O Guarani*, resume bem o que estamos tentando descrever:

A narração não se dedica a acompanhar a lenta construção da utópica comunidade, mas evoca alguns dos fatos significativos que para ela contribuíram, intensificando a dimensão da destruição. Organizada deste modo, a narrativa expõe elementos da concepção teatral que também marcaram a narrativa épica: apresentar a harmonia quando está prestes a desfazer-se, condensar o tempo e explorar a concentração espacial.¹¹⁹

¹¹⁷ Marco, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*, op. cit.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 33.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p.82.

É claro que essa descrição refere-se a *O Guarani*, onde encontra-se em sua forma pura. No caso de *Til*, as coisas são um pouco mais complexas e misturadas. Se comparamos os dois romances em seu aspecto formal, por exemplo, há uma homogeneidade e uma harmonia muito maiores em *O Guarani*; *Til*, ao contrário, tem a heterogeneidade como característica essencial. No entanto, isso não inviabiliza a primeira afirmação, ao contrário; uma das causas para o aspecto formal misturado e fragmentado do romance de 1871 é a sua situação de herdeiro “problematizador” de uma tradição anterior.

Um exemplo muito claro da forma pela qual José de Alencar rearranja temas já presentes em sua literatura anterior é a abertura de *O Guarani*, que serve de modelo aos dois romances fazendeiros. Há uma triangulação interessante entre a famosa abertura de *O Guarani*, o capítulo “Cenário”; a abertura de *O Tronco do Ipê*, “O feiticeiro”; e o capítulo “Monjolo”, de *Til*.

O capítulo “Monjolo”, apesar de não ser o primeiro capítulo do livro, mantém características das duas outras aberturas. De forma coerente com as características do livro, como tentaremos demonstrar, o capítulo funciona como uma *abertura deslocada*.

O capítulo “Cenário” sempre chamou a atenção da crítica. Vários autores tentam entender sua estranha mistura entre História e Mito. A força desta abertura certamente tem a ver com o grande número de referências tanto a escritos históricos quanto a um importante tema da tradição ocidental; tema que vem sendo trabalhado e transformado por vários milênios. Desde a Antiguidade, o tema do paraíso na terra vinha sendo cultivado e já era uma formação mental arraigada nos homens. Esta tradição misturava as palavras do Gênesis, à idade de ouro das *Metamorfoses* de Ovídio e às inúmeras retomadas do tema do *Locus Amoenus*, com sua temperatura nem quente, nem fria, cheio de árvores, frutos e flores, pássaros cantando e formado por quatro rios.¹²⁰ Quatro rios que estão presentes na abertura de *Atala*, de Chateaubriand, uma das referências de Alencar para o capítulo “Cenário”. Os dois autores, por sua vez, baseiam-se no relato de um cronista: Chateaubriand, na descrição feita pelo jesuíta P. Charlevoix, Alencar nos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa. De qualquer forma, este capítulo, que já é resultado de uma longa tradição anterior – tradição que se redefiniu com a descoberta das terras americanas –, também gerou novos textos.

O capítulo “Monjolo”, de *Til*, é um desses herdeiros. Nele, o cenário é situado a partir de uma visão panorâmica; os limites geográficos e os rios são usados como pontos de

¹²⁰ Cf. Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo, EDUSP, 1969.

referência e o narrador chama a atenção para o fato de os homens terem transformado a antiga natureza virgem. Da paisagem geral, o narrador passa a descrever uma casa incrustada na paisagem e próxima ao rio já descrito. A casa é o centro de uma propriedade maior e rodeada por outras construções. No caso, a Fazenda das Palmas – que será descrita pelo narrador em detalhes – está no seio da maior mata virgem ainda presente no ano de 1846 e que provavelmente não existe mais no presente da narração. Somos situados na província de São Paulo, província dos “arrojados paulistas”, que conquistaram o interior em busca das “fezes” das entranhas da terra virgem. O tom de desprezo pelas transformações culturais e pelo dinheiro é logo substituído pelo elogio ao homem empreendedor na figura de Luís Galvão. O estilo sóbrio e racional do narrador é mantido e ele continua descrevendo as etapas do processo histórico.

A Fazenda das Palmas é descrita como uma fazenda modelo, como já foi dito, graças ao gênio empreendedor de seu proprietário e a sua providencial resolução de se casar com a filha de um “capitalista de Campinas”, que subsidiou a transformação – graças a seu dote e ao crédito que sua família granjeou ao jovem fazendeiro – do “velho casebre caipira, dois cafezais e alguma pouca roça” em uma “importante fazenda, que a muitos respeitos servia de norma e escola ao agricultor brasileiro”.

O narrador passa a descrever as construções da fazenda e as suas atividades produtivas. Somos informados que a fazenda produz café, cana, milho e feijão graças ao trabalho de escravos que moram em senzalas e são controlados por feitores que, por sua vez, possuem suas próprias casas, separadas da casa-grande, como também o é a do administrador.

O trecho acaba em um movimento de distanciamento e nova localização da fazenda no território maior, o que cria um movimento de simetria e harmonia condizente com o resto da descrição. Além disso, saímos da fazenda por um dos seus caminhos e vamos dar na estrada que “ia entroncar-se, a meia légua de Santa Bárbara, na estrada geral da Constituição a Campinas”¹²¹. Já estamos de volta aos caminhos e estradas que dão o tom de todo o livro e reforçam a impressão de que vivemos em um mundo em transição. Acompanhamos a transição que já está completa no universo do livro e que seria a que se deu entre 1826 e 1846, as duas datas pontuais do livro.

O tom de todo o trecho é muito equilibrado e dá várias referências ao leitor para que se situe na geografia, na história, na economia e na política que dão base à trama romanesca que está sendo contada pelo narrador. O narrador domina toda a situação e narra de um

¹²¹ Todas as citações acima referem-se ao capítulo “Monjolo”, *Til*, pp. 701-703.

futuro nunca determinado com objetividade mas que parece ser o tempo em que o livro está sendo escrito, 1871.

O fato de que a segunda cena do livro traga tantas marcas de uma abertura, em seu movimento do amplo para o restrito – tanto em relação à História quanto à Geografia – e em sua tentativa de situar o leitor, reforça a sensação de deslocamento que se tenta demonstrar. Ao mesmo tempo, a escolha por abrir o livro com uma longa cena passada nos arredores da fazenda – e o narrador faz questão de frisar isso – demonstra que o livro vai tratar de espaços e de pessoas marginais ao centro, a Fazenda das Palmas. Por isso a sensação de deslocamento, coerentemente reafirmada pela posição dos capítulos. Em outras palavras, a situação de arredor é bem marcada na cena de abertura do livro. Há em todo o livro, assim como na cena de apresentação da Fazenda das Palmas, por parte do narrador, uma posição ideológica vacilante em relação às vantagens trazidas pelas grandes transformações descritas. Se, por um lado, o narrador elogia a modernidade e a gestão eficaz da fazenda modelo, não deixa de dar um enfoque privilegiado a um mundo que foi relegado à ruína e ao abandono. É nesse sentido que é ambígua a posição da Fazenda das Palmas no livro, assim como a de seus proprietários. Eles são e não são o centro do livro. São marcados como centrais, apenas para serem preteridos pelo mundo que os circunda, e que, dessa forma, tendo a marca da descentralização e do deslocamento em relação ao que se esperaria como o foco principal do narrador e do enredo, são olhados e descritos com muito mais atenção.

De forma coerente com o tom fragmentado e multifacetado do livro, o capítulo “Monjolo” é dividido em três partes: a primeira é a apresentação da Fazenda das Palmas, de que já tratamos; a segunda é o diálogo entre o escravo, que dá título ao capítulo, e o cavaleiro sem nome que trama uma emboscada; a terceira é a descrição da Ave Maria, o local das emboscadas. Como já foi dito, este capítulo mantém paralelismos claros com o capítulo inicial de *O Tronco do Ipê* e com a famosa abertura de *O Guarani*. No entanto, a abertura de *O Tronco do Ipê*, “O Feiticeiro”, ao contrário de “Monjolo”, tem uma unidade e uma harmonia que fazem com que possa ser lido como um texto independente que funciona no livro como uma introdução autônoma e destoa de sua continuidade.

De forma esquemática, podemos definir algumas características comuns aos três capítulos:

- descrição panorâmica da paisagem majestosa, guiada por um rio que atravessa a mata virgem;
- a paisagem é apresentada como majestosa e exuberante, embora no presente da narração já tenha sido maculada pelos homens;

- descrição de uma grande casa perto do rio, casa que é o centro de um núcleo produtivo maior;
- descrição das construções que circundam a casa principal;

Algumas características, porém, são comuns apenas a dois dos três capítulos em questão. Por exemplo, *O Tronco do Ipê* e *O Guarani* partilham, em seu primeiro capítulo, a imagem de um recanto faceiro feito pelo homem, embora a ideia de miniatura seja bem mais desenvolvida em *O Guarani*; assim como são mais desenvolvidas as imagens que dão vida – animal ou humana – ao rio. A sequência de metáforas que faz com que o rio, em *O Guarani*, passe por diversas transformações – serpente, vassalo, escravo, tapir e tigre – em *O Tronco do Ipê* resume-se apenas à primeira, uma serpente, mas uma serpente mitológica e antediluviana. A economia na quantidade é compensada, de certa forma, pela força da imagem. Em *Til*, o tema da miniatura, da cópia reduzida da natureza, também é muito desenvolvido, mas de forma um pouco diferente e em outro capítulo.

Um aspecto compartilhado por *Til* e *O Guarani* é a precisão dos marcos históricos que são apresentados para balizar a narrativa. O narrador onisciente em terceira pessoa permite uma visão mais ampla e abrangente em sua apresentação: entre 1604, de *O Guarani*, e 1846, de *Til*, temos o narrador que domina todo o processo histórico anterior e posterior aos marcos da narrativa. No caso da abertura de *O Tronco do Ipê*, os marcos históricos são bem mais fluidos, o que ajuda a manter o tom subjetivo. O marco histórico pontual, porém, abre o segundo capítulo; capítulo que destoa claramente da abertura, coisa que já foi anotada por seu crítico mais próximo.¹²² Qualquer objetividade maior quebraria a delicada construção de um ambiente de mistério e a agilidade da narrativa. Em vez dos marcos históricos, o narrador nos informa, na abertura: “É natural que já não exista a cabana do pai Benedito. Há seis anos ainda eu a vi ...”.

Para concluir essas observações sobre as aberturas, o que constatamos é que os dois romances fazendeiros têm capítulos modelados na abertura de *O Guarani*, mas trazem elementos novos. Estes, por sua vez, encontram-se harmonizados em “O Feiticeiro” e polarizados em “Monjolo”; mantendo paralelismos com os respectivos livros.

¹²² Em comentário sobre *O Tronco do Ipê*, Araripe Júnior afirma: “A fachada mesma do edifício é lúgubre; o primeiro capítulo do livro um pesadelo, um verdadeiro vestibulo de casa mortuária. Aquele pai Benedito, decrépito e demente, a pronunciar palavras desconexas, ‘como um instrumento perdo a que houvessem dado corda, soltando a cantilena soturna e monótona, que é o eterno solilóquio do africano’, previne o leitor contra a indisposição em que tortura-se o espírito do romancista. / É certo que ao volver as primeiras páginas descortina-se a fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão com seus prados risonhos, seus bosques ensombrados, suas paisagens planturosas, que um grupo de crianças travessas e brincalhonas percorre de troça com uns pajens petulantes e mucamas afaiscadas.” Araripe Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar” in *Obra Crítica de Araripe Júnior*, op. cit., p. 345.

Um aspecto que, a meu ver, reforça ainda mais a sensação de que *Til* é um desdobramento dos romances indianistas anteriores é a proximidade entre as duas personagens principais, Berta e João Fera, e Iracema e Peri, respectivamente. É bom que se faça um parêntese aqui para destacar um aspecto interessante de *Til*: a existência de muitas características presentes nos romances urbanos de José de Alencar. Um dos núcleos do romance trata da sociedade vinculada à casa-grande. No entanto, o núcleo mais desenvolvido é o de dois personagens à margem deste círculo. Berta transita entre os dois polos, mas a opção de se filiar à elite é tratada no romance como uma mistura entre cooptação arrivista e falta de responsabilidade cristã com os desvalidos, e a heroína acaba permanecendo no campo entre seres fragilizados. A análise mais detida dos dois protagonistas será feita na próxima parte. Por enquanto, vamos ressaltar as características de cada um deles que os vinculam a personagens dos romances indianistas anteriores.

Iracema, Berta e Isabel: as brasileiras

Iracema traz em seu nome o anagrama de América. A construção da personagem se dá pelo uso de imagens que a vinculam, em símiles simples, à natureza¹²³. Berta, embora de forma bem menos desenvolvida que Iracema, também é apresentada com imagens curtas que a vinculam à natureza. Na apresentação da personagem, por exemplo, o narrador a compara a uma borboleta, a uma onda, a uma vespa.

As duas personagens têm em comum, também, a intimidade com a natureza, com a floresta. Ambas são muito ágeis e corajosas, além de preocupadas com o mundo que as rodeia. Berta, a seu modo, é uma filha de Iracema, porém, diferente da virgem de lábios de mel, não é índia, mas mestiça. Vários indícios apontam para seu lado caboclo, embora ele nunca seja explicitado. É morena, como sua mãe, e mora no interior há muitas gerações.

Há algo que une Berta, Iracema, e Isabel, de *O Guarani*: um final infeliz. O conceito de “complexo sacrificial”¹²⁴ na obra de Alencar, que tem em Iracema seu protótipo mais puro, parece desdobrar-se também em outro tema alencarino recorrente: a loura e a morena (título

¹²³ Conferir os estudos de Maria Cecília de Moraes Pinto: *A Vida Selvagem - paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo, Annablume, 1995; e *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo, Annablume, 1999. A autora aproxima, em seu estudo dos “perfis de mulher” alencarinos, *Lucíola* e *Iracema*. Na construção das duas personagens femininas há imagens delicadas, símiles curtos que as vinculam à natureza, e que Alencar teria buscado, mais do que em Chateaubriand, em Bernardin de Saint-Pierre.

¹²⁴ “Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se o desfecho dos seus romances coloniais e indianistas com os desfechos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo* (remida e punida em *A expiação*), de Lucíola, no romance homônimo, e de Joana, em *Mãe*. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas.” Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p.179.

do capítulo V da primeira parte de *O Guarani*) ou a brasileira e a europeia. A personagem Isabel resume bem o drama que Alencar vincula a estas personagens:

- Sabeis o que eu sou; uma pobre órfã que perdeu sua mãe muito cedo, e não conheceu seu pai. Tenho vivido da compaixão alheia; não me queixo, mas sofro. Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra.¹²⁵

Berta tem muitas das características de Isabel, da Joaquina de *As Minas de Prata*, da Catita de *O Gaúcho* e da Lúcia de *Lucíola*. Todas elas têm, além de uma situação social frágil, um acentuado poder sensual, bem mais atenuado nas personagens europeizadas de Alencar. É interessante que esse tema seja apresentado de forma conciliada¹²⁶ em *O Tronco do Ipê*, uma vez que Alice faz par com Adélia e nesse confronto representa o polo mais brasileiro, já que Adélia é apresentada como afetada por modos estrangeiros e alheios à simplicidade cativante e brasileira de Alice. No entanto, Alice é loura e rica, o que não acontece com suas companheiras, e merecedora de um “final feliz”. Volto mais uma vez a *O Guarani*; desta vez as palavras são do narrador referindo-se a Isabel:

Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.

Os lábios grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistíveis.¹²⁷

Berta é órfã, como Isabel, e digna representante de uma classe de homens livres e pobres que não tem seu lugar assegurado no mundo da produção¹²⁸. Sua condição de mulher ainda a torna mais desamparada e o triste destino de sua mãe parece ser, também, sua sina. O fato de que Berta tenha o mesmo nome de sua mãe e seja muito parecida com ela, indica uma repetição de um mecanismo social de base. A essas personagens femininas que não pertencem

¹²⁵ Alencar, José de. *O Guarani, Obra Completa, op. cit.*, volume II, p. 205.

¹²⁶ A conciliação é uma das características de *O Tronco do Ipê*. Um pouco acima, ao tratar das “aberturas” dos dois romances fazendeiros observávamos que os mesmos elementos que compunham de forma harmoniosa o capítulo “O Feiticeiro”, de *O Tronco do Ipê*, encontravam-se polarizados em *Til*. A conclusão do livro também apontará para a conciliação e o “final feliz”, enquanto os protagonistas de *Til* vivem um final de escolha radical.

¹²⁷ Alencar, José de. *O Guarani, Obra Completa, op. cit.*, volume II, pp. 54 e 55.

¹²⁸ Esta conexão entre o indianismo e o tema do mestiço que se sente órfão e sem lugar na sociedade é levantada por Bernardo Ricupero, que vincula a problemática do mestiço Gonçalves Dias a suas palavras em *Meditação*: “Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos?”. Chama a atenção, também, para o conceito de Octavio Paz sobre serem os americanos filhos da mãe índia violada pelo europeu. Essa marca violenta de origem estaria também cifrada no tema oculto dos romances indianistas de Alencar, a escravidão: “No entanto, a especificidade brasileira dos trabalhos de Alencar aparece não tanto no que está presente neles mas no que deliberadamente permanece ausente: a escravidão. Na verdade, como vimos, ela não deixa de ser o problema subterrâneo desses dois romances [*O Guarani* e *Iracema*], que praticamente fazem o elogio da servidão voluntária dos grupos sociais subalternos.” Ricupero, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 175.

ao mundo da elite, Alencar consegue dar um tratamento menos idealizado. Assim, Isabel é menos idealizada que Cecília. A Catita, de *O Gaúcho*, é ainda menos idealizada que Berta, mas, como ela, é quase morta por uma matilha de cães, assim como Berta por uma vara de porcos de mato. A cena simboliza, a meu ver, em ambos os livros, os perigos de sedução, entre outros, a que as moças pobres estão sujeitas.

A virgindade como tabu e causa de problemas para as personagens femininas apresentadas como muito sensuais e socialmente frágeis perpassa, de forma um pouco diferente, Isabel, de *O Guarani*, Iracema, e Berta, de *Til*. Apesar de não parecer ter problemas com a opção apaixonada que fez, Iracema foi maldita por seu pai. Nenhuma das três conta com a companhia materna, e são meninas abandonadas que têm um final infeliz.

Outro aspecto que une fortemente Berta e Iracema é a forte vinculação de ambas a cantos de pássaros na floresta. Além da famosa jandaia que acompanha Iracema, ela escuta o canto da gaivota, que é o grito de guerra de Caiubi. O romance *Til* é todo pontuado pelo canto do curiau, que serve de código entre os homens que vão atacar o fazendeiro. Berta, assim como Iracema, no caso do grito de guerra, ouve o canto e entende seu sentido oculto, coisa que passa despercebida para as outras personagens, demonstrando, mais uma vez, sua integração ao mundo que a cerca, tanto natural quanto social.

Peri e João Fera

Em seu ensaio sobre José de Alencar¹²⁹, Augusto Meyer estabelece um paralelo entre Peri, Arnaldo Loureiro, de *O Sertanejo*, e Manuel Canho, de *O Gaúcho*. Segundo o autor, os três representam, na obra de Alencar, “o herói agreste, o indômito filho da natureza, o padrão das virtudes americanas”. A rusticidade dos três faria deles “campeões da bondade natural”, que apuraria neles as virtudes do nobre cavaleiro.

João Fera, apesar de não ter sido incluído na lista – talvez por ser um assassino profissional –, encaixa-se na mesma linhagem¹³⁰. Apesar de sua violência, a personagem é portadora de um código de honra apurado. Para não trair seus princípios morais, o capanga prefere dar a própria vida ou a sua liberdade. Várias cenas são construídas para que isso fique claro para o leitor. Sua situação de assassino profissional é decorrente de sua busca de independência em circunstâncias socioeconômicas que inviabilizam sua vontade.

João não é índio como Peri, mas certamente descendente de índio, como demonstra sua tez avermelhada e seu apelido de bugre. Seu passado é incerto e traz uma aura mítica que o

¹²⁹ Meyer, Augusto. *Nota preliminar a O Guarani* in ALENCAR, José de. *Obra Completa, op. cit.*

¹³⁰ Raimundo de Magalhães Júnior classifica João Fera como “uma mistura grotesca de Peri com Quasímodo”. (*José de Alencar e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 302).

eleva. Com dois anos, mais ou menos, antes de saber falar, apareceu na fazenda do pai de Luís Galvão em cima de um cavalo, e ali foi criado como dependente. Sua origem mítica é reforçada por suas características sobre-humanas; assim como Peri, é capaz de façanhas extraordinárias. Além disso, existem muitos pontos de contato entre Peri e Jão Fera: os dois moram em furnas, dominam de forma mítica e sobre-humana as forças da natureza, possuem um conhecimento profundo da natureza da floresta brasileira, têm sangue índio e não pertencem ao mundo da “casa-grande”. O Mário de *O Tronco do Ipê* distancia-se deste padrão por ser uma criança branca que mantém com a casa-grande uma relação de dependência, mas seu sentimento de distância e oposição em relação a essa esfera, aliado à proximidade e ao controle das forças do mundo da natureza, o irmanam a Peri e a Jão Fera.

A moradia de Jão Fera aproxima-o muito de Peri. Ambos adaptam-se a lugares criados pela natureza para se protegerem. Peri usa duas “palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras” e Jão habita uma gruta formada pela lasca de uma pedra que se partiu pela força de uma semente de jataí que “caiu numa greta de pedra e brotou”. Ambos moram em uma habitação precária e cercada de perigos: Peri, à beira de um precipício, Jão embaixo de uma lasca que pode despencar a qualquer instante.

É interessante notar que ambos têm uma relação problemática com a comunidade central; no entanto, nesse aspecto, os dois parecem fazer caminhos inversos. Peri, filho das selvas, tenta se aproximar do solar dos Mariz; Jão, criado como um agregado, afasta-se da fazenda e vai morar na floresta. De qualquer forma, o que está em pauta é a relação de dependência do índio (ou do mestiço) aculturado, que se sente deslocado da sociedade central e mais à vontade no sertão. Como Peri, Jão certamente é o herói do livro e sua honra vai sendo ressaltada ao longo do enredo. O capanga violento da primeira parte do livro vai se transformando em um homem honrado aos olhos do leitor que acompanha seu drama pessoal e seu vínculo de devoção a Besita e a Berta; devoção inclusive que o aproxima de Peri, devotado a Ceci.

O ponto central é entender aquilo que há de comum e, ao mesmo tempo, as mudanças que fizeram com que o autor de *O Guarani*, no começo da década de 1870, sentisse necessidade de transformar o seu tema indianista em regionalista. A grande diferença, a meu ver, está na idealização bem menor dos romances regionalistas em relação aos indianistas. Nos primeiros, o tema da mestiçagem, da mistura de duas culturas, já está bem mais desenvolvido e problematizado. Peri e Iracema são índios; Jão Fera e Berta são mestiços.

Pode-se argumentar que, em *Ubirajara*, de 1874, Alencar tenha retomado o tema indianista. Mas, a meu ver, o fato de que tenha ido para uma época anterior ao contato entre

índios e colonizadores faz com que essa obra pareça pairar um pouco acima da problemática mais importante para o autor: o processo de colonização e todas as vicissitudes acarretadas por ele na formação do Brasil. O tema da mistura de culturas já é central em *O Guarani* e *Iracema* e continua a ser tratado em *Til*, que, como os outros dois, também é um romance que cria uma alegoria da nação e discute a situação dos dependentes e dos homens sem lugar.

Nos romances fazendeiros, ao trazer a ação para fazendas de café escravistas do Segundo Reinado, Alencar, ao mesmo tempo em que desloca o eixo espacial para a periferia rural – se pressupomos um contraponto com o cenário de seus romances urbanos, ambientados no centro político do Império –, aponta, também, para o *coração de todo o sistema*, o café e o trabalho escravo, no local onde a riqueza da nação é produzida. Esta *ambiguidade entre centro e periferia* – de que já tratamos em uma de suas configurações formais quando analisamos o deslocamento do capítulo de abertura de *Til* – é estrutura crucial que se reflete, inclusive, na formação do ponto de vista. Subjaz a esta ambiguidade o descompasso entre a importância dos escravos na produção das riquezas e a sua posição de não sujeitos. A força de trabalho dos escravos era tão vital para a manutenção de toda a nação que, nos romances fazendeiros, principalmente em *Til*, o desacordo entre a efetividade e a importância dos escravos e sua falta de autonomia, em paralelo ao poder e centralidade da elite cafeeicultora e sua total dependência em relação ao trabalho escravo, é nó não explicitado como assunto, mas que comparece na formalização literária, tanto na existência da dialética entre as esferas da casa-grande e de seus arredores, quanto na atmosfera sombria e melancólica do romance, aspectos que serão desenvolvidos em sua análise formal, assunto das partes 2 e 3 deste trabalho.

É interessante perceber que, mesmo em *O Guarani*, Alencar aponta para o cenário das grandes fazendas de café em sua primeira nota ao texto (há uma nota anterior que explica o título do livro), que se vincula ao segundo parágrafo do primeiro capítulo:

Paquequer – Para se conhecer a exatidão dessa descrição do Rio Paquequer naquela época, leia-se B. da Silva Lisboa, *Anais do Rio de Janeiro*, 1º Tomo, pág. 162. Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos.¹³¹

Se vamos para o outro polo de nosso argumento – dos romances indianistas para os romances fazenda – podemos encontrar resquícios históricos que apontam para o extermínio do índio na formação das fazendas de café, o que demonstra que o tema indianista não era

¹³¹ Alencar, José de. *O Guarani, Obra Completa, op. cit.*, volume II, p. 401. Na edição da Aguilar aqui citada, as notas vão ao final do romance e não são marcadas no texto. Na Coleção Bom Livro, da Ática, as notas aparecem como no original e nela me baseei para indicar o segundo parágrafo do texto como referência para a nota.

algo tão anacrônico no Brasil do Segundo Reinado. Stanley Stein, em seu estudo da formação do município de Vassouras, no Vale do Paraíba, constata que, à medida que as terras vão sendo valorizadas, os pequenos proprietários, que se dedicavam a uma economia de subsistência ou à produção de alimentos para a corte, e os índios vão sendo expulsos. A aldeia de Valença, encravada nas terras que serão transformadas nas prósperas fazendas de café, foi exterminada. O autor cita um documento editado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1854, que descreve o cativeiro desses índios e os rumores “ainda persistentes em Vassouras [de que] um dos ‘benfeitores’ da Missão de Valença, um grande latifundiário, eliminou os índios seus protegidos, distribuindo-lhes livremente cachaça envenenada”¹³².

O Guarani foi escrito em 1857, momento de grande riqueza das fazendas do Vale do Paraíba, que se desenvolveram a partir da década de 1830 e têm sua época áurea na década de 1850. *O Tronco do Ipê*, o romance alencarino de fazenda que tem como cenário o mesmo Vale do Paraíba de *O Guarani*, se passa entre 1839 e 1857, com uma projeção não especificada para o tempo da enunciação do narrador, que, assim como em *Til*, parece ser a data da escrita do livro, 1871. O narrador fala em um momento em que a fazenda está arruinada. Os marcos temporais do romance dão conta do ciclo de crescimento e declínio da cultura cafeeira do Vale do Paraíba, que na década de 1870 já estava em decadência, pela baixa fertilidade dos solos – arruinados em pouco tempo pelas queimadas e característica topográfica da região –, pela alta dos juros, pela idade avançada de seus escravos, por queimadas e formigueiros, e pela mudança no regime de chuvas provocada pela derrubada da floresta¹³³.

A prosperidade da cultura do café foi mantida e expandida no Oeste paulista, cenário de *Til*. A riqueza e o poder de seus fazendeiros sustentam as últimas duas décadas do Império e a Primeira República. Conhecida, posteriormente, como “Oeste velho”, a região compreendida “entre os povoados de Sorocaba, Piracicaba, Mogi-Guaçu, e Jundiaí, aí englobada a região de Campinas”¹³⁴, de Itu e de Santa Bárbara, se “expande como área de ‘grande lavoura’ (produzindo açúcar e mais tarde café) a partir da década de 1790”¹³⁵. A

¹³² Stein, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café – no Vale do Paraíba*, São Paulo, Brasiliense, 1961, p.11.

¹³³ O Jornal do Comércio de 06/07/1870 afirmava: “Os velhos municípios cafeeiros do Vale do Paraíba (...) têm suas fazendas esgotadas e os escravos envelhecidos, ou caminhando para lá.” *Apud* Stein, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café – no Vale do Paraíba*, *op. cit.*, p. 265, 266. As informações sobre as causas da decadência da riqueza do Vale do Paraíba foram retiradas do mesmo estudo.

¹³⁴ Slenes, Robert W. “Senhores e Subalternos no Oeste Paulista”, in Alencastro, Luiz Felipe de. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, Volume II – Império: a corte e a modernidade nacional, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 239.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p.456 (nota 2). O chamado “Oeste novo” (região de Rio Claro), se expande a partir de 1850 com a grande lavoura de café.

região de Campinas era a mais importante e populosa da Província de São Paulo, na época da escrita de *Til*:

Mais do que na capital, é no Oeste da província, em Campinas, com 34 mil habitantes em 1870 [a cidade de São Paulo, na mesma época tem 25 mil habitantes], que se revela a continuidade histórica engendrada pela sociedade paulista. Continuidade fundada na mescla de escravos e imigrantes, de patriarcalismo e coerção econômica¹³⁶.

A cultura do café no Oeste paulista trouxe inovações em relação à do Vale do Paraíba, sendo a principal delas a utilização do regime de parcerias com imigrantes europeus, que vinham com as despesas pagas pelos fazendeiros. A tentativa pioneira deste regime, em São Paulo, foi a do Senador Nicolau Vergueiro, na Fazenda Ibicaba, em Limeira, que em 1840 trouxe 80 portugueses e, em 1847 (a data de 1846, aparece em algumas fontes), 177 famílias de colonos suíços e alemães.

A proximidade de época e região – Limeira é município vizinho a Santa Bárbara – da experiência-piloto de colonização por imigrantes em São Paulo e os marcos temporal e espacial de *Til* é digna de nota. Não há qualquer referência ao tema da imigração no romance, no entanto, o tema da mudança de regime de trabalho, como já vimos, está em pauta na época da escrita de *Til* e o tema do trabalho do homem livre comparece explicitamente como assunto. A Fazenda de Ibicaba foi palco da revolta dos trabalhadores imigrantes, em 1857, revolta que deu origem a “medidas restritivas da imigração para o Brasil, adotadas a partir de 1859 pelos governos germânicos”¹³⁷, o que protelou por duas décadas a efetiva utilização do trabalho de homens livres nas lavouras cafeeiras paulistas.

Alencar era a favor da imigração, mas contra o regime de parcerias tal como o proposto por Vergueiro em Ibicaba:

Notai, Senhor, que eu falo da imigração e não da colonização: tão fecunda é aquela, quanto estéril esta. A colonização, se escapa de uma especulação escandalosa, degenera em servidão, opressiva como a escravidão, e mais turbulenta do que ela; já a chamaram, e com justiça, escravidão branca.¹³⁸

A discussão da substituição da mão de obra para as lavouras é uma das preocupações de José de Alencar na década de 1870. A preocupação com o tema do trabalho, no entanto,

¹³⁶ Alencastro, Luiz Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, Volume II – Império: a corte e a modernidade nacional, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁷ Sérgio Buarque de Holanda. “Prefácio do Tradutor” in Davatz, Thomas. *Memórias de um Colono no Brasil*, São Paulo, Livraria Martins Editora/ EDUSP, 1972, p. XLIV.

¹³⁸ Alencar, José de. *Ao Imperador – Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867). in Silva, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, *op. cit.*, Anexo II, pp. 292.

está presente em toda a sua literatura, que o discute tanto em seus desdobramentos mais leves e propositivos, por estarem de acordo com a ideologia liberal, como, por exemplo, no empenho do autor para a formação dos valores de uma pequena burguesia urbana assalariada, quanto em seus aspectos mais difíceis de serem formulados, relacionados à escravidão.

3. O tema do trabalho na obra de Alencar

O trabalho, a forma de ganhar a vida, de se sustentar, é uma preocupação central na obra de José de Alencar da década de 1850, em seus folhetins, em seus dois pequenos romances – *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* – e, principalmente, em seu teatro. No Rio de Janeiro, dos anos de 1850, começava-se a avistar novas possibilidades de modernizações que aproximavam nossas elites dos padrões europeus. Entre essas modernizações estava o trabalho remunerado. O próprio José de Alencar, bacharel em Direito, trabalhava em um escritório de advocacia quando se arrisca a “seguir uma carreira nova”¹³⁹ e aceita a vaga de folhetinista no *Correio Mercantil*. O jovem jornalista de vinte e cinco anos faz sucesso com as crônicas de *Ao Correr da Pena*, onde comenta, com ânimo progressista, os assuntos da Corte, com olhos atentos às muitas mudanças urbanas em curso.

Em crônica de 3 de junho de 1855, fala sobre o trabalho e as profissões quando defende a dignidade da profissão de artista: “Todo trabalho é nobre, desde que é livre, honesto e inteligente”¹⁴⁰. Um pouco à frente, continua: “Quem sabe também quanta menina pobre e quanto moço sem fortuna há por aí por essa grande cidade, e cujas esperanças não passam de um obscuro casamento ou de um emprego mesquinho, e que entretanto têm em si germe de um brilhante futuro, perdido talvez por uma falsa ideia de arte?”¹⁴¹.

Repare-se que o ideal de “carreira aberta ao talento” não era tão fácil de se realizar, e Alencar sabia disso e o mostrará em seus romances. O tema, porém, – também central no romance europeu da época – é uma de suas obsessões e virá acompanhado do agravante nacional, a presença do trabalho escravo.

O folhetinista é empenhado e civilizador¹⁴², sempre se pautando em ideais liberais de valorização do trabalho e da independência pessoal contra ranços aristocráticos: “Todas as profissões encerram um grande princípio de utilidade social; todas, portanto, são iguais, são nobres, são elevadas, conforme a perfeição em que chegam”¹⁴³.

Em *Cinco Minutos*, primeiro romance de Alencar, quase contemporâneo a esta crônica, o narrador-personagem é um jovem abastado, que não trabalha. O título e a abertura

¹³⁹ O termo é usado por Alencar em carta ao amigo Francisco Otaviano que o sondara para substituí-lo no *Correio Mercantil*. *Apud* Broca, Brito. “José de Alencar – Folhetinista” in Alencar, José de. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. IV, p. 632.

¹⁴⁰ Alencar, José de. *Ao Correr da Pena*. *Obra Completa*, op. cit., vol. IV, p. 796.

¹⁴¹ *Idem*, *ibidem*, p.796.

¹⁴² Sobre o papel “civilizador” e autoritário dos jovens bacharéis, filhos de nossas elites do XIX, conferir Alencastro, Luiz Felipe de. “O Fardo dos Bacharéis”, in *Novos Estudos*, CEBRAP, N.19, São Paulo, dezembro de 1987. pp. 68-72.

¹⁴³ Alencar, José de. *Ao Correr da Pena*. *Obra Completa*, op. cit., p.797.

do livro tratam da aversão do protagonista ao mundo do trabalho regido pelo relógio: “Entusiasta da liberdade, não posso admitir de modo algum que um homem se escravize ao seu relógio e regule suas ações pelo movimento de uma pequena agulha de aço ou pelas oscilações de uma pêndula”¹⁴⁴.

O livro todo parece uma alienação nebulosa, afetada e sem chão histórico. A personagem, que se apaixona perdidamente por uma desconhecida, passa a segui-la de maneira obsessiva sem que qualquer obstáculo financeiro, compromisso profissional, social ou familiar, o impeçam de ir a Petrópolis e depois à Europa, de um dia para o outro.

Estranhamente, neste livro tão fluido e despegado da realidade, onírico mesmo, o protagonista-narrador passa por dois momentos emblemáticos que falam da exploração perversa do próximo. A busca pela amada o leva a Petrópolis; na volta, perde o vapor, e, como tem pressa para voltar à corte, antes que a fugitiva embarque para a Europa, o narrador compra por um preço alto o primeiro cavalo que passou na sua frente. Força tanto o animal que ele morre ao chegar à beira-mar. O sacrifício foi inútil, pois o vapor já havia saído. Mais uma vez o narrador se vale de sua riqueza para convencer um velho pescador que acabara de chegar de sua pescaria noturna e que acaba vencido em sua relutância e cansaço pelo oferecimento do equivalente à renda de um mês inteiro de trabalho. No meio da travessia de canoa em direção ao Rio de Janeiro, o pescador adormece e perde os remos. Para resolver o impasse, o velho se joga ao mar e nada amarrado a uma corda que puxa a canoa.

Em *A Viuvinha*, o mesmo narrador – que também é o mesmo de *O Guarani* – conta a história de um amigo. Esta personagem parece dar um passo para redimir a posição parasitária do narrador de *Cinco Minutos*. De um passado de excessos e dilapidação da fortuna deixada pelo pai, o protagonista passa por um período de morte para a sociedade (inclusive para sua jovem esposa, a viuvinha do título), período em que “cumpria a penitência do trabalho”¹⁴⁵ para redimir o nome de seu pai da desonra da falência e das dívidas. Para conseguir juntar a quantia necessária, vai para os Estados Unidos, trabalha incansavelmente durante cinco anos e, ao voltar ao Rio de Janeiro, sobrevive com o mínimo possível, alugando um quarto miserável e se alimentando nas tascas populares, frequentadas pelos pretos de ganho. Decidiu gastar o dobro do que os escravos costumavam gastar: “Era o mais que lhe permitia a diferença do homem livre ao escravo”¹⁴⁶.

Ao mesmo tempo em que defende o trabalho como norma de conduta dignificante, postura que é reforçada na própria forma literária que, em comparação ao primeiro romance,

¹⁴⁴ Alencar, José de. *Cinco Minutos*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume I, p. 181.

¹⁴⁵ Alencar, José de. *A Viuvinha*, Obra Completa, *op. cit.*, Volume I, p. 266.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 267.

tem um realismo descritivo e arejado que valoriza a simplicidade de uma pequena burguesia urbana, o narrador também faz críticas bem-humoradas a uma situação específica da sociedade carioca da época:

Um observador ou um homem prático, o que vale a mesma coisa, reconheceria nele à primeira vista um desses *virtuosi* do comércio, como então havia muito nesta boa cidade do Rio de Janeiro.

A classificação é nova, e precisa de uma explicação.

A lei, a sociedade e a polícia estão no mau costume de exigir que cada homem tenha uma profissão; donde provém esta exigência absurda não sei eu, mas o fato é que ela existe, contra a opinião de muita gente.

Ora, não é uma coisa tão fácil, como supõe-se, o ter uma profissão. Apesar do novo progresso econômico da divisão de trabalho, que multiplicou infinitamente as indústrias, e por conseguinte as profissões, a questão ainda é bem difícil de resolver para aqueles que não querem trabalhar.

Ter uma profissão quando se trabalha, isto é simples e natural; mas ter uma profissão honesta e decente sem trabalhar, eis o *sonho dourado* de muita gente, eis o problema de Arquimedes para certos homens que seguem a religião do *dolce far niente*.

O problema se resolveu simplesmente.

Há uma profissão cujo nome é tão vago, tão genérico que pode abranger tudo. Falo da profissão de *negociante*.

Quando um moço não quer abraçar alguma profissão trabalhosa, diz-se negociante, isto é, ocupado a tratar dos seus negócios.

Um maço de papéis na algibeira, meia hora de estação na Praça do Comércio, ar atarefado, são as condições do ofício.

Mediante estas condições o nosso homem é tido e havido como negociante; pode passear pela Rua do Ouvidor, apresentar-se nos salões e nos teatros.

Quando perguntarem quem é esse moço bem vestido, elegante, de maneiras tão afáveis, responderão: - *É um negociante*.

Eis o que chamo *virtuosi* do comércio, isto é, homens que cultivam a indústria mercantil por curiosidade, por puro desfastio, para ter uma profissão.¹⁴⁷

É de se notar a semelhança entre o tom do narrador e o do folhetinista de *Ao Correr da Pena*. Embora não vá até o fundo do problema – a falta de mercado de trabalho em uma sociedade cuja produção é baseada no trabalho escravo –, o trecho dá mostras de uma necessidade nova de manter as aparências. Há um grupo de pessoas que não precisa trabalhar, mas precisa aparentar que trabalha. De qualquer forma, a crítica é colocada, no romance, como o negativo da atitude tomada pelo protagonista, que trabalha duro e precisa trabalhar, e é recompensado por sua atitude.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, pp. 260, 261.

O próprio Alencar foi um trabalhador compulsivo e, em seus romances urbanos, a partir da década de 1860, com exceção de *Lucíola*, o problema dos heróis, jovens bacharéis, está sempre vinculado ao seu modo de sobrevivência, que oscila entre a dignidade de uma profissão liberal e independente e o casamento com uma herdeira rica. No caso das mulheres, o problema, que também é abordado, é mais difícil, mas o autor defende o trabalho feminino, tanto na operosidade da dona-de-casa quanto em algumas profissões possíveis, como a de costureira. A prostituição também será discutida em *Lucíola*, tanto como degradação moral quanto como necessidade de sobrevivência que leva à venda do próprio corpo, tema que terá ressonâncias com a escravidão em outras obras alencarinas, como na peça *Mãe*, na problemática de João Fera de *Til*, ou na compra de um marido, em *Senhora*¹⁴⁸.

Em seu teatro, a que se dedica de 57 a 60 – em detrimento inclusive de seus romances, apesar do grande sucesso que foi *O Guarani* –, o tema entra com toda a força. Na peça *O Crédito*, encenada em 1857, Alencar dá continuidade às críticas aos novos hábitos de especulação; o grande vilão da peça é o agiota, que se aproveita da situação de uma pequena burguesia que quer viver acima de sua possibilidade financeira e se enreda em dívidas. O trabalho é defendido como a forma virtuosa de sobrevivência e o casamento por interesse condenado como meio imoral, assim como a especulação financeira, de se conseguir uma sobrevivência digna.

Em suas obras dramáticas, o autor se empenha, pela boca de seus protagonistas – jovens profissionais liberais ou estudantes –, em tentar igualar a sociedade fluminense à sociedade europeia. Rodrigo, o jovem engenheiro talentoso e pobre de *O Crédito*, defende a participação feminina na cruzada “civilizadora”:

- Pois digo-te seriamente que para elevar o Brasil à altura do progresso moral e material da Europa, bastava-me a mulher. (...) A nossa população precisa de instrução, eu instruiria a mulher. (...) Faria uma lei. (...) Decretaria o seguinte: “Nenhuma mulher poderá casar-se sem saber ler e escrever”.¹⁴⁹

Em *O Demônio Familiar*, do mesmo ano, Eduardo, um jovem médico, é quase o *alter ego* de Alencar em sua defesa dos valores liberais. No contexto desta nova burguesia urbana, a escravidão tem que ser mantida longe, o mais longe possível. No longo discurso final, a personagem afirma que a escravidão é incompatível com os valores nobres que professa:

¹⁴⁸ Regina Pontieri aponta em *Senhora*, na situação do marido comprado, o vínculo feito por Alencar entre a venda do corpo, a escravidão, a prostituição e a alienação da força de trabalho no mercado. Pontieri, Regina. *A Viagem do Olhar*, São Paulo, Perspectiva, 1988, pp.160, 161.

¹⁴⁹ Alencar, José de. *O Crédito*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume IV, p.168.

Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (a Pedro) Toma, é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão).¹⁵⁰

A complicação ideológica é grande e mostra bem as dificuldades de conciliação da realidade da escravidão em um universo permeado pelos ideais iluministas. Os escravos eram a base da produção do Brasil imperial, que teve que conviver com o acentuado crescimento da utilização da mão de obra escrava, por causa da ascensão da cultura do café, num período em que a ideologia dominante não via mais com bons olhos a escravidão. Pela lei, todos os escravos que vinham para o Brasil, a partir de 1830, eram ilegais. No entanto, mesmo na cidade as atividades eram majoritariamente exercidas por escravos¹⁵¹. Acima, citamos o projeto de emancipação proposto pelo deputado José de Alencar, em 7 de julho de 1870; projeto que beneficiava escravos que soubessem ler e escrever. Outro aspecto do projeto proibia o trabalho escravo urbano, numa atitude parecida com a do protagonista de *O Demônio Familiar*. O texto do projeto era o seguinte:

Dois anos depois da promulgação desta lei fica proibido o trabalho escravo na corte, capitais e cidades marítimas, quanto às seguintes indústrias: 1) condução de veículos públicos de qualquer natureza; 2) tripulação de navios e embarcações grandes ou pequenas; 3) venda em quitanda fixa ou volante 4) serviço de ganho para carreto ou outro fim; 5) serviços em lojas de alfaiate, sapateiro, costureiras; carpinteiro, marceneiro, ferreiro, ourives, caldeireiro, tanoeiro, açougueiro, padeiro e pintor.¹⁵²

A cidade e a escravidão não deviam conviver. Que se internassem os escravos nas lavouras, longe da vista. Note-se que, apesar das reflexões da personagem de *O Demônio Familiar*, a escravidão doméstica não está listada na proposta de Alencar. Algumas das “indústrias” citadas no projeto comparecem em *Asas de um Anjo*, de 1858; peça polêmica,

¹⁵⁰ Alencar, José de. *O Demônio Familiar*. Obra Completa, op. cit., Volume IV, pp. 135 e 136.

¹⁵¹ Para uma boa descrição do ambiente ideológico e cultural da década de 1850, na cidade do Rio de Janeiro (que se pretendia o polo civilizador da nação), e a contradição entre o desejo de consumo e modernidade de uma nova população urbana e a convivência com o imenso número de escravos (o centro político do Império, em 1849, contava com “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes”), o que o autor define, na introdução do volume, como o “paradoxo fundador” da história nacional brasileira, ver Alencastro, Luiz Felipe. “Vida Privada e Ordem Privada no Império” in Alencastro, Luiz Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, Volume II – Império: a corte e a modernidade nacional, op. cit., pp. 11-93, a citação é da p. 24.

¹⁵² Anais da Câmara dos deputados. Sessão de 7 de julho de 1870, apud SILVA, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, op. cit., p. 309.

que foi tirada de cartaz pela censura. Carolina e sua mãe são costureiras, seu pai marceneiro e seu pretendente tipógrafo. A “santidade de um trabalho honesto” não será suficiente para evitar que Carolina seja seduzida pela vida de luxo e se torne uma cortesã. O mundo das cortesãs é descrito por uma das personagens:

- (...) Aqui não se conhece nem um desses objetos como a honra, o amor, a religião, que fazem tanto barulho lá fora. Neste mundo à parte, só há um poder, uma lei, um sentimento, uma religião: é o dinheiro. Tudo se compra e tudo se vende; tudo tem um preço.¹⁵³

Num ambiente moral oposto, a abnegação do amor materno, a compra e a venda do corpo estão no eixo da peça *Mãe*, de 1860. Elisa e Jorge são vizinhos e namorados. O pai da moça é funcionário público e está com problemas para pagar uma dívida com um agiota que o está chantageando. Para impedir o suicídio do pai, Elisa recorre ao namorado. Jorge, estudante de medicina que foi criado pela escrava Joana, que ele não sabe ser sua mãe, e sustentado por seu trabalho como costureira, não tem como conseguir a soma necessária. Na peça, a única pessoa que consegue levantar o dinheiro rapidamente (até as quatro horas do mesmo dia) é a escrava Joana, que se penhora para conseguir a soma necessária para salvar o pai da moça. Na cena que segue, Joana, Jorge e um negociante discutem sobre o valor de alguns “objetos”:

Peixoto - Pode ser, não dou mais.
Jorge - E pela minha cama?...É de mogno maciço.
Peixoto - Vejamos. (Entra na alcova)
Joana – Mas nhonhô há de ficar sem a sua cama? Isso não tem jeito nenhum.
Jorge – Comprarei outra depois.
Joana – Melhor é fazer o que lhe disse, nhonhô.
Jorge – Deixa ver... Talvez não seja preciso.
Peixoto – A cama e a mobília da sala... Fica tudo por cento e vinte mil-réis. Tem mais alguma coisa?
Joana – Tem, sim, meu senhor! Tem esta escrava! Quanto acha Vm. que ela vale?
Peixoto – Ah! Isto é outro caso!... (A Jorge) Quer renovar a hipoteca sobre ela?
Joana – Quer... Ele quer... Pois já não disse?...
Peixoto - Não ouvi! Então fica sem efeito o negócio dos trastes?
Joana – Fica, meu senhor!... Não é nhonhô?
Jorge – Não sei.
Peixoto – Em que ficamos?
Joana - Devem ser quatro horas!
Jorge – Quatro horas!?... Que decide, senhor?
Peixoto – Sobre a mulata?
Jorge – Sim!
Peixoto – Dou-lhe sobre ela trezentos mil-réis.

¹⁵³ Alencar, José de. *Asas de um anjo*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume IV, p. 245.

Jorge – Como, senhor?... Não lhe estava hipotecada por seiscentos mil-réis que acabei de pagar hoje?

Peixoto – Foi em outro tempo! Hoje está velha.

Joana – Eu velha, meu senhor!... Mal tenho trinta e sete anos... Depois não sou qualquer mulatinha como essas preguiçosas que não entendem de outra coisa senão de estar na janela!... Eu sei pentear e vestir uma moça que faz gosto. Melhor do que muita mucama de fama.

Peixoto – Não tenho filhas.

Joana – Mas eu também sei coser, lavar, engomar. Que pensa meu senhor?... Onde me vê, não é por me gabar... Dou conta do arranjo de uma casa... Varro, arrumo tudo, cozinho, ponho a mesa; e ainda me fica tempo para fazer as minhas costuras, remendar os panos de prato, arear as panelas... Pergunte a nhonhô!¹⁵⁴

No Brasil do Segundo Reinado, o trabalho era basicamente feito por escravos que tinham o estatuto de mercadorias comercializadas. O que chama a atenção, tornando o diálogo um disparate, é o fato de a escrava ter voz ativa e consciente sobre sua situação e, de certa forma, tirar partido desta condição, de seu valor econômico e produtivo¹⁵⁵. As duas peças alencarinas que tratam da escravidão versam sobre os escravos domésticos, o que faz com que, nelas, as relações entre escravos e senhores, se por um lado pareçam mais próximas e afetuosas – o fato de Joana ser mãe de seu senhor é uma forma de ressaltar este afeto –, por outro, exponham as contradições e o horror do sistema escravista, o que tingem o desfecho com tintas trágicas. Outro aspecto que chama a atenção no excerto acima é a proximidade entre as funções de Joana e as das empregadas domésticas, trabalhadoras que, até os dias de hoje, apesar de representarem um dos maiores contingentes de trabalhadores do país, não têm acesso a muitos direitos trabalhistas conquistados por outras classes de trabalhadores. A instituição do trabalho doméstico, tão arraigada em nosso país e que atravessou incólume o século XX, demonstra que “a escravidão deixou marcas muito profundas no imaginário e nas práticas sociais posteriores, operando como uma espécie de lastro do qual as gerações sucessivas tiveram grande dificuldade de se livrar¹⁵⁶”.

Falando em um momento em que a escravidão ainda não fora abolida, mas tratando, também, das mazelas provocadas pelo regime escravocrata, Joaquim Nabuco, em *O Abolicionismo*, afirma que os homens de talento não conseguem trabalhar e, por isso, têm

¹⁵⁴ Alencar, José de. *Mãe*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume IV, p. 328.

¹⁵⁵ Ricardo Rizzo aponta para a importância de Alencar ter dado a escravos – tanto em *O Demônio Familiar* quanto em *Mãe* – papéis de sujeitos que são constituídos, através da intersubjetividade, pelo diálogo. Explicando melhor, o simples fato de escravos participarem de uma peça como personagens, independente do papel que exerçam ou do conteúdo do que digam, já os emancipa e deixa claro os mecanismos perversos da escravidão. Rizzo, Ricardo Martins. *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar*, *opus cit.*, p. 169.

¹⁵⁶ Cardoso, Adalberto. “Escravidão e Sociabilidade Capitalista: um ensaio sobre inércia social”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 60, São Paulo, março de 2008, pp. 71-88, p. 71.

que fazer um casamento rico (tornando-se humildes clientes da escravidão) ou se tornar empregados públicos¹⁵⁷. Alencar parece ter como uma de suas principais preocupações a discussão desse problema, o do homem de talento e suas possibilidades de ascensão. Nos romances fazendeiros, este problema continua presente – as personagens Miguel, de *Til*, e Mário, de *O Tronco do Ipê*, casam-se ambos com herdeiras ricas –, mas a ele se junta a problemática dos homens pobres e livres. Sobre isso, Joaquim Nabuco afirma:

Não se trata de operários, que, expulsos de uma fábrica, achem lugar em outra; nem de famílias que possam emigrar; nem de jornaleiros que vão ao mercado de trabalho oferecer seus serviços; trata-se de uma população sem meios, nem recurso algum, ensinada a considerar o trabalho como uma ocupação servil, sem ter onde vender os seus produtos, longe da região do salário – se existe esse Eldorado, em nosso país – e que por isso tem que resignar-se a viver e criar os filhos nas condições de dependência e miséria em que se lhe consente vegetar.¹⁵⁸

Essa situação será discutida em *Til*, na problemática de Jão Fera – a ojeriza pela enxada, a criminalidade como ofício, a opção final pelo trabalho braçal –, de que trataremos na próxima parte. Além da discussão sobre a possibilidade de trabalho para os “homens de talento” e para os homens pobres livres há em *Til* a discussão da escravidão e de suas consequências na sociedade.

Entre os papéis de Alencar foi encontrado, após a sua morte, o plano para uma futura obra que se chamaria *A Gente de Ganho*, cujas personagens seriam: “o preto de ganho, a mulher de ganho, o escritor de ganho, o jornal de ganho, o político de ganho”.¹⁵⁹ O que demonstra, a meu ver, que, para o autor, o trabalho era, no Brasil, uma esfera conspurcada, onde as noções de escravidão, prostituição e corrupção se misturavam. As palavras de Adalberto Cardoso, em artigo já citado que discute a escravidão como uma etapa da história do trabalho no país, resumem bem o problema e apontam para o que chamamos de nó que estrutura o *Til*, a ambiguidade entre a centralidade dos escravos como produtores e sua posição social periférica: “A ética do trabalho oriunda da escravidão foi uma ética da *desvalorização do trabalho*, e seu resgate do ressaibo da impureza e da degradação levaria ainda muitas décadas.”¹⁶⁰

¹⁵⁷ “(...) as profissões chamadas independentes, mas que dependem em grande escala do favor da escravidão, como a advocacia, a medicina, a engenharia, têm pontos importantes de contato com o funcionalismo.” Nabuco, Joaquim. “Influências Sociais e Políticas da Escravidão” in *O Abolicionismo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, capítulo XV, p. 181.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, pp. 175, 176.

¹⁵⁹ Magalhães Júnior, Raimundo de. *José de Alencar e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p.371.

¹⁶⁰ Cardoso, Adalberto. “Escravidão e Sociabilidade Capitalista: um ensaio sobre inércia social”, *op. cit.*, p. 81.

4. Os dois Alencares ou a forma fraturada

José do Patrocínio, em homenagem póstuma a José de Alencar, logo após a sua morte, afirmou: “Foi uma contradição. Tinha a valentia dos gênios e as fraquezas de um ânimo apreensivo”¹⁶¹.

Na introdução ao *Sistema Representativo* (artigos apresentados no *Jornal do Comércio*, em 1859, e publicados em um único volume em 1868), Alencar reconhece que pode parecer contraditório, por reconhecer que há distância entre “o político e o filósofo, entre o homem prático e o homem da ciência”, “não obstante estejam reunidos em uma só individualidade essas duas faces da razão”. Conclui a introdução afirmando: “há reformas que o espírito prevê em futuro remoto, ao passo que no presente combate como prejudiciais. Tudo tem seu tempo”.¹⁶²

Esta duplicidade também é muito frequente nas personagens de Alencar. Em seu último romance, o narrador descreve assim a dualidade da personagem principal:

Havia nele, como em todos nós, dois homens, o íntimo e o social; a diferença é que nele as duas faces revezam-se, enquanto que nos outros elas de ordinário são fixas e formam o direito e o avesso do indivíduo.¹⁶³

Em um texto intitulado “A Justiça”, escrito para o jornal *O Protesto*¹⁶⁴, Alencar aponta uma estranha dualidade em nossa elite. Afirma, a princípio, que não há justiça no país, apesar da existência de uma organização judiciária aparatosa e de magistrados honestos.

Donde vem essa anomalia, e como explicá-la?

Nada mais simples, nem mais claro para quem acompanha o desenvolvimento das instituições e conhece nossos costumes públicos.

Consagrou-se em nossa política o princípio de que o homem de estado em negócios relativos ao governo não obedece aos mesmos princípios de moral e justiça que o homem privado em suas relações civis.

São dois entes à parte: um que respeita e segue os ditames da honra; outro que não conhece lei mais sagrada do que a conveniência.

Para este monstro de duas faces e duas consciências, aquilo que feito pela mão do particular seria um ato desonesto e até um crime; praticado pela mão do político é simples transação e meio de governo.

Assim é que todos os nossos estadistas, ainda os mais honestos, têm usado dos dinheiros públicos em proveito de seu partido e de seu domínio; ainda mesmo aqueles que tratando-se de si exageraram o

¹⁶¹ Magalhães Júnior, Raimundo de. *José de Alencar e sua época*, op. cit., p. 403.

¹⁶² Alencar, José de. *O Sistema Representativo* in Santos, Wanderley Guilherme dos. *Dois Escritos Democráticos de José de Alencar*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1991, pp. 8 e 9.

¹⁶³ Alencar, José. *Encarnação*, Obra Completa, op. cit., p.1227.

¹⁶⁴ Em janeiro de 1877, Alencar publica o primeiro número de *O Protesto*, jornal com forte tom de crítica e sátira que não passará do quinto número, de março de 1877.

escrúpulo, como Euzébio de Queiroz, para não falar senão dos que já pertencem à história.

Ora, a política em nosso país avassalou tudo; e a influência nociva de seus preceitos desabusados penetra por todos os ramos da autoridade, e ainda mais pelos tribunais. (...)

Esses homens, assim eivados de uma moral fácil e ambígua, não podem compenetrar-se de toda a responsabilidade do sagrado ministério que a lei confiou-lhes.

Acessíveis às paixões, aos caprichos, quantas vezes a sentença que proferem não é outra coisa mais do que um acinte ou uma cortesia, se não revela a negligência e a irreflexão?¹⁶⁵

Note-se que Alencar faz uma dura crítica a nossas classes dominantes, “monstro de duas faces e duas consciências” de moral ambígua e caprichosa, e parece apontar para a mistura de público e privado feita pelo homem cordial, como foi conceituado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*; embora, diferente do historiador, afirme que haveria “princípios de moral e justiça (...) [no] homem privado em suas relações civis”. Ao mesmo tempo, aponta para “a influência nociva de seus preceitos desabusados [que] penetra por todos os ramos da autoridade”.

Não se trata aqui de um levantamento do tema da duplicidade em Alencar; o que, aliás, seria bem interessante. O tema do duplo é recorrente em *Til* e trataremos dele na terceira parte deste trabalho. Por ora, trata-se de vincular esse sentimento de dualidade presente em muitos níveis da obra de Alencar aos aspectos contraditórios presentes na experiência histórica brasileira.

Até aqui, constatamos na obra de Alencar muitos aspectos do que Roberto Schwarz chamou de “as ideias fora do lugar”. A discussão sobre o tema do trabalho pôs à mostra os desencontros entre a defesa da ideologia liberal e a realidade da escravidão no país. O tema da peça *Mãe* é um bom exemplo desse desencontro, mas talvez seja na *formalização literária* de obras como *Cinco Minutos*, *O Guarani*, *Encarnação* e os dois romances fazendeiros – em suas misturas de história e mito, de realismo e fantasmagorias, em sua “metafísica esquisita”¹⁶⁶ – que esse desencontro seja mais patente. Esse aspecto de *Til* será desenvolvido na terceira parte deste trabalho.

A dificuldade de definição da posição política de Alencar também deu mostras das ambiguidades brasileiras. Além disso, existem na obra muitos aspectos que remetem ao conceito de dualidade. A um deles já nos referimos, com a ajuda de Augusto Meyer (“quero

¹⁶⁵ Alencar, José. “A Justiça”, texto publicado em *O Protesto* de 28 de fevereiro de 1877, *apud* Rizzo, Ricardo Martins. *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar, op cit.*, Anexos.

¹⁶⁶ A expressão e o tema de estudo são de José Antonio Pasta Júnior, que já os desenvolve há vários anos e a quem recorreremos várias vezes para embasar esta leitura de *Til*.

referir-me à impressão de brilhante vazio, de empolgante gratuidade, de tenuidade e vigor a um só tempo, que de vez em quando experimentamos, nos momentos de mais aguçada crítica, à leitura de seus livros”). Esta dificuldade de apreensão foi atribuída por Audemaro Goulart, em sua leitura de *O Guarani*, à existência de duas camadas no texto: uma coisa seria dita, outra construída e, para isso, segundo o autor, o modo de construção das imagens é um ponto a ser levado em conta. De certa forma, o texto de *O Guarani* teria que ser lido a contrapelo, para que suas virtualidades escondidas possam ser desentranhadas e trazidas à superfície do texto¹⁶⁷.

No *Til*, a sensação de dualidade formal é patente: a descrição realista, colada às peculiaridades da região, ao pitoresco, convive com a dimensão de alegoria da nação e com fantasmagorias. Alencar, em “Como e porque sou romancista” sugere que sua concepção de romance tem raízes em dois modelos diferentes:

Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.

Um merencório, cheio de mistérios e 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 campa.

O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina marchetada de flores, e bordada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos.¹⁶⁸

Tantas dualidades – que serão descritas em suas formalizações literárias, em *Til*, caso a caso, nas partes 2 e 3 deste trabalho – têm origem, como já dissemos, na experiência histórica brasileira. As ciências humanas têm se dedicado ao tema, que foi conceituado por Paulo Arantes como “sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira”¹⁶⁹. Pares dicotômicos como civilização-barbárie, universalismo-localismo, ordem privada-ordem pública, escravismo-capitalismo estão sempre presentes nas tentativas de entendimento do país. Esse sentimento, de que já tratamos quando nos referimos ao trabalho de Augusto Meyer, foi muito bem sintetizado nesta fórmula que, juntamente com as conceituações famosas de Joaquim Nabuco e de Sérgio Buarque de Holanda, tenta explicar o sentimento de desterro cultural e a identidade tênue:

¹⁶⁷ Goulart, Audemaro Taranto. *Do heróico ao Erótico: uma leitura de O Guarani*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH, USP, 1993.

¹⁶⁸ Alencar, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume I, p. 136.

¹⁶⁹ Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*, *op. cit.*

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.¹⁷⁰

Nos últimos cinquenta anos, tem sido apontada a importância das “originais circunstâncias que envolveram a independência do Brasil”¹⁷¹ como motivo da reposição dessas dualidades:

A razão de nosso modo de ser dual está nos avanços do capital e não numa compartimentação local idiossincrática. O Brasil é dois em virtude do passo conservador da Colônia à nova periferia organizada pelo imperialismo.¹⁷²

Essa “modernização conservadora”, pela qual o progresso “se realiza pelo viés do atraso ou por meio de sua contínua reposição”¹⁷³, foi bem descrita por Taunay, em um trecho de suas *Reminiscências*:

(...) D. Pedro, (que) atuava no ânimo dos chefes militares e da tropa portuguesa, disciplinada e disposta a enérgicas repressões, já como revolucionário, já como herdeiro da coroa de Portugal e nesse duplo e contraditório caráter os desorientava e punha em cruel perplexidade.¹⁷⁴

Esse “duplo e contraditório caráter” faz parte da essência do país colonial que tinha como base da produção a articulação de escravismo e capitalismo, situação reposta na sua formação como nação independente.

Os estudos de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis balizaram esse caráter nacional pela caracterização da volubilidade de parâmetros que pautam o comportamento das elites brasileiras, que tiram proveito desta ambiguidade de valores. Nas relações sociais, os dependentes ficam à mercê ora da impunidade patriarcal, ora do “pouco-se-me-dá” das relações capitalistas. Esse padrão dá origem a uma reversibilidade caprichosa de norma e infração nessa sociedade regida por duas ideologias diferentes e conflitantes, a ideologia liberal e a ideologia do favor.

Na introdução do estudo em questão, o crítico Roberto Schwarz dedica um capítulo à obra de José de Alencar¹⁷⁵. Neste capítulo, trata dos problemas enfrentados por Alencar para

¹⁷⁰ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p.77.

¹⁷¹ Alencastro, Luiz Felipe de. “O Fardo dos Bacharéis”, op. cit., p. 68.

¹⁷² Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*, op. cit., p. 89.

¹⁷³ Pasta Jr., José Antonio; Penjon, Jacqueline. “Le rythme singulier d'une formation historique” in *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 10. (citamos o trecho traduzido).

¹⁷⁴ Taunay, Alfredo D'Escragno. *Reminiscências*, op. cit., p.144.

¹⁷⁵ “A importação do romance e suas contradições em Alencar” in Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., pp. 29-60.

formalizar a matéria local brasileira nos moldes do romance europeu de sua época. Constatamos, baseado principalmente em sua análise de *Senhora*, que o ponto de vista na obra de Alencar é regido por duas ideologias diferentes. Uma delas, vinculada aos jovens protagonistas do enredo, pagaria tributo aos temas do romance realista europeu – a ascensão social pela carreira ou pelo casamento, o dinheiro como mediador universal das relações sociais, o amor em conflito com os interesses etc. A outra pagaria tributo à realidade social brasileira que Alencar queria retratar e estaria vinculada aos personagens secundários que povoam o romance e dão sua cor local. Alencar, fiel a seu senso de realidade, viu-se às voltas com a dificuldade de retratar, sob a forma contemporânea e europeia do romance (que exige a contemplação dos temas da ideologia liberal e também dos temas do cotidiano), uma sociedade regida por duas ideologias diferentes e conflitantes, a ideologia liberal e a ideologia do favor. O resultado, segundo o crítico, seria uma obra descalibrada, que contrasta a seriedade afetada das cenas vinculadas às personagens principais ao tom desafogado das cenas que tratam das personagens secundárias.

O crítico constata que existe, em *Senhora*, um efeito interessante nas cenas de *flashback*. Nestas cenas o narrador conseguiria uma dicção mais desafogada e menos pretensiosa; nelas, o narrador – interessado na explicação de um aspecto do presente da narrativa – concatena os fatos “com olho seguro, interessante e econômico, e também poético”.¹⁷⁶ A concisão e a precisão, próprias de quem está interessado em informar, fariam sumir por alguns momentos a reflexão ideológica do narrador – e, conseqüentemente, todos os desencontros decorrentes de nossa vida ideológica – e poriam em evidência “o talento mimético, a cultura brasileira, e a visão de conjunto de Alencar”.¹⁷⁷ Nesses momentos, o narrador alencarino estaria mais próximo do narrador ligado à oralidade e pareceria mais à vontade neste mundo menos rígido e regido por motivações ligadas ao senso comum e à experiência compartilhada. Paradoxalmente, esta forma de figuração permitiria “um realismo que entre nós o Realismo de tradição literária não só não alcançava, como dificultava”.¹⁷⁸ Segundo o crítico, este andamento, que é eventual em *Senhora*, estaria no centro dos dois romances fazendeiros¹⁷⁹, por se tratar, nesse caso, de enredos calcados na noção de “força do

¹⁷⁶ Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p. 57. A citação faz parte de uma longa nota que discute o “causo” e suas características vinculadas à oralidade e a uma sociedade pré-capitalista e, portanto, não regida “pela ideologia abstrata e contra-intuitiva da sociedade burguesa”.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 57.

¹⁷⁹ “São livros de intriga abstrusa, ligada a uma noção sublitéria do destino e da expiação das culpas, noção que no entanto vem aligeirar-lhes a prosa, à maneira do que vimos para o *flashback*. Em lugar da complexidade analítica dos problemas, a força do destino. Nos dois casos trata-se de ricos fazendeiros, que deverão pagar em detalhe os malfeitos da juventude. No entanto, quando sobe à cena e se abate sobre os mortais, o peso de sua culpa coincide em larga medida – e vantajosamente – com o peso do passado, com o encadeamento e a purgação

destino” e de “expição das culpas do passado”, noções que manteriam a certa distância a ideologia liberal.

O que está em pauta aqui, na esteira das observações de Roberto Schwarz, é a posição ideológica de José de Alencar, ele próprio pertencente a essa elite, adepta de um “paternalismo esclarecido”¹⁸⁰, e, conseqüentemente, interessada na manutenção de privilégios de classe que aliavam o modo colonial de exploração, baseado na escravidão e nas relações paternalistas, e a ideologia liberal do século XIX. O passo seguinte seria saber o quanto o narrador de Alencar está colado ao escritor e à ideologia de sua classe. O próprio Alencar me parece, muitas vezes, mais complexo do que supõe sua fama de reacionário encruado. Segundo Roberto Schwarz, Alencar teria aberto caminho para o narrador machadiano da segunda fase, na medida em que ele próprio seria um representante desta elite que, segundo o capricho – leia-se conveniência –, era adepta de uma ou de outra ideologia. Como representante desta elite e pela voz de seu narrador, Alencar teria configurado a dualidade que subjaz à volubilidade. Machado de Assis, por sua vez, teria transformado a seriedade grandiloquente de Alencar em algo ridículo e o descompasso do ponto de vista em um narrador não confiável.

É preciso que se faça uma observação quanto à existência de uma formalização literária mais coerente em *Til*. É verdade que a maior parte do livro mantém um tom descritivo e desafogado que, a meu ver, sustenta a afirmativa do crítico sobre a proximidade entre o tom do narrador do livro e o do narrador dos *flashbacks* de *Senhora*. No entanto, esta afirmativa não se mantém se pensarmos na primeira parte de *Til*, na qual o contraste entre dois tons diferentes do narrador é tão caricatural, que parece que houve aí, por parte do romancista, *um passinho a mais* em direção ao narrador não confiável de Machado de Assis e a uma literatura que tem como tema uma crítica à desfaçatez da elite brasileira. Aliado a isso, o fato de os protagonistas, Berta e João Fera, pertencerem à esfera dos pobres e, mais do que isso, expressarem suas críticas à injustiça social em que estão inseridos, aponta para uma tentativa de valorização do mundo dos homens pobres e livres. Isso não quer dizer que não haja preconceito nas descrições desse mundo dos arredores, mas também não se pode negar ao

dos antagonismos objetivos do mundo da fazenda: filhos ilegítimos, escravos enlouquecidos de pavor, propriedades subtraídas, capangas e assassinatos, incêndios, superstição, levantes na senzala etc. Leiam-se, em *Til*, os capítulos em volta do incêndio (cap. I-IX, parte IV), para se ter uma ideia da força e amplitude deste movimento. É aliás na unidade de fôlego de sequências longas e variadas, como esta a que nos referimos, que se atesta a força romântica, ‘subjéctiva’, do narrador. É aí também, na presteza com que lhe acodem as palavras e as imagens – presteza de que nem sempre o bestialógico está ausente – que a dicção de Alencar converge com a fala comum, pré-literária. O andamento novelesco, por sua vez, decompõe-se em episódios breves, compatíveis com a narrativa de tradição popular. A mim, em matéria do que poderia ter sido, parece que são estes dois os seus melhores livros.” Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁰ Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p. 49.

escritor uma valorização dos dois personagens em detrimento dos poderosos, o que faz com que a adesão do leitor vá, ao longo do livro, para João Fera, assassino sanguinário, e para Berta, defensora dos desvalidos. Nessa linha funciona também a superficialidade e a necessidade de encobrimento da realidade que o autor ressalta na classe dominante e o fato de que a opção final da protagonista a mantém à margem, sem uma conciliação final com a elite, como é o caso de *O Tronco do Ipê*.

Um ponto que não pode ser esquecido nos dois romances fazendeiros, e que os caracteriza – como foi ressaltado pelo próprio autor e levado em conta por Antonio Candido quando os classificou assim – é que neles o mundo rural já é caracterizado em seu vínculo estreito com o mundo da cidade, horizonte almejado pelos fazendeiros dos dois livros. Os romances fazendeiros tratam desse trânsito da elite rural para as cidades, mas ainda tratam do momento anterior a essa mudança, momento de crise aguda e insustentável, principalmente em *Til*.

Outro objetivo deste trabalho é ressaltar que, ao voltar os olhos para os dependentes e tentar figurá-los literariamente, Alencar constrói algumas soluções formais importantes que contribuíram para o passo machadiano. Quanto ao aspecto geral da questão, não há novidade, e, desde a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, a nossa crítica concorda com a maturação da nossa tradição literária do século XIX numa linha que passa por Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Alencar e, finalmente, Machado, que soube aproveitar o material que o precedeu e alçá-lo a um novo patamar estético. O que pretendemos aqui é dar particularidade a essa constatação, com exemplos retirados da análise de *Til*.

Parte II - O *Til*

Não é um quadro gratificador o que acaba de ser reconstruído. Tem por base a grande propriedade fundiária e todos os personagens estão presos num mundo autoritário e contraditório.

Maria Sylvia de Carvalho Franco
Homens Livres na Ordem Escravocrata

1. Confronto e dissimulação

Na primeira parte deste trabalho, afirmamos que o hibridismo e o contraste são características que sobressaem no romance. Constatamos, também, que uma das causas para o aspecto formal híbrido do livro é a sua situação de herdeiro “problematizador” da tradição indianista anterior, mantendo, ao mesmo tempo, características dos romances urbanos de Alencar. Um outro aspecto ressaltado em *Til* foi a figuração de uma população rural menos privilegiada e, também, de uma elite proprietária, ambas com importância no romance, uma vez que é a relação entre estas duas esferas o tema principal do enredo.

Araripe Júnior percebeu este aspecto do romance, mas não o valorizou. Os dois polos em confronto pareciam para ele um defeito e não uma característica de base da obra. Ao renegar o tema, a sua aguda percepção da forma – “laivos de tinta escura e diferentemente manipulada”; “descrições que aparecem de permeio com as pastorais antigas” – leva-o a classificar o romance como um pesadelo incongruente.

No entanto, se aceitamos o tema do confronto como núcleo temático do romance, seus aspectos formais contrastantes e duais passam a ter funcionalidade e coerência. No desenvolvimento deste núcleo está a ambiguidade entre centro e periferia, isto é, a reversibilidade entre a importância de cada um destes polos – aspecto que já apontamos como crucial na estrutura formal do romance. Esta dialética, se por um lado marca bem o contraste entre os dois polos, por outro traz uma indefinição e uma fluidez de parâmetros que projeta sobre a obra uma instabilidade em suas estruturas básicas, tais como personagens e narrador. Em paralelo ao aspecto de conflito aberto, o romance mostra, também, por parte da elite, a alienação e, por parte da esfera sem poder, a dissimulação como base das relações sociais.

O ponto de vista do romance tem características intrigantes. O narrador em terceira pessoa não é imparcial. Tem tons distintos quando trata das duas esferas em confronto. No entanto, acima dele, percebe-se a “mão” do escritor na organização do livro. Isto faz com que o narrador, apesar de manter características de um narrador em terceira pessoa, que domina passado e presente, tenha também um estatuto de personagem, na medida em que sua parcialidade o aproxima dos fazendeiros do livro.

Chama a atenção o fato de que seus personagens principais, Berta e João Fera, não façam parte da esfera social mais valorizada pelo narrador. Ambos têm plena consciência das injustiças existentes no meio social em que vivem e explicitam isso de muitas maneiras. Por seu lado, o narrador tem sempre um tom condescendente e delicado quando trata da família de proprietários da Fazenda das Palmas. Além disso, há um descompasso esquisito entre as

afirmativas do narrador e a realidade esboçada em muitas partes do livro. É como se o autor tivesse perdido o controle sobre sua matéria, ou, ao contrário, tivesse composto o livro propositalmente de forma dissimulada, chamando, de forma sutil, a atenção do leitor para o abismo existente entre uma realidade brasileira vivida pela maior parte da população e uma realidade falsificada e rósea, sustentada por uma burguesia rural enriquecida pelo mercado exportador do café e pela exploração do trabalho escravo. Ao se ler o romance, a impressão é de que o narrador é equilibrado e almeja uma harmonia ideal, mas o mundo a sua volta foge a seu controle. As coisas teimam em acontecer à revelia, por mais que ele se esforce em manter as rédeas dos acontecimentos.

A atmosfera de perigo paira sobre todo o livro. Apesar de existir um lugar lúgubre nomeado no livro como o lugar do perigo, a Ave Maria, lugar das emboscadas, trata-se aqui de um mal sem lugar e que toma aspectos diferentes ao longo do romance. Essa atmosfera de mal descontrolado é muito intensa e se transmuta a cada cena do romance, materializando-se de uma forma diferente. Isso provoca um estranhamento no leitor, porque não se trata, apenas, do ritmo acelerado comum aos romances românticos, cujo enredo é baseado nas peripécias das personagens (o que também existe no enredo de *Til*), mas de afloramentos de um poder fora de controle, ligado à natureza ou ao mundo sobrenatural, e também, em muitos casos, à maldade de alguns personagens, maldade escorada nas difíceis relações sociais. No entanto, este poder funciona no livro como um dado sempre presente, quase uma personagem – uma vez que dá origem a ações que interferem no enredo –, mas uma personagem que não é descrita e está fora do controle do narrador. Este, em alguns momentos, parece mais à vontade e mantém um tom seguro e conciliado de quem fala com seus pares. No entanto, esse tom não se mantém homogêneo durante toda a narrativa e, mais do que isso, a forma como o romance vai sendo montado pelo escritor vai dando pistas contraditórias ao leitor atento.

Para exemplificar essa mensagem dúbia e contrastante entre o narrador e o escritor, podemos pensar nos títulos dos dois capítulos que abrem, respectivamente, as duas primeiras cenas do romance: “O Capanga” e “Monjolo”. Nos dois casos há um contraste marcante entre o título do capítulo e o tom de sua abertura. Na primeira cena o leitor é levado pelas mãos de um narrador que usa uma linguagem cheia de metáforas e adjetivos para falar de uma manhã radiosa e de uma natureza a um só tempo luxuriante e apaziguada que serve de cenário para dois lindos e saudáveis jovens, “nossos amiguinhos”. O capanga, aludido pelo título, aparece para quebrar o encanto desta cena que recende a Infância e Paraíso, marcando, pela primeira vez, o tom de contraste presente em todo o livro. No caso da segunda cena, trata-se do contraste também presente entre a apresentação ampla e equilibrada que o narrador faz da

Fazenda das Palmas e a continuação do capítulo, que traz um diálogo entre um jovem escravo descrito como rude e boçal, Monjolo, e um cavaleiro “embuçado” que trama uma emboscada para o fazendeiro. Nota-se que, nos dois casos, a personagem que dá título ao capítulo representa uma realidade que destoa completamente do tom e do tema da abertura de ambos. A sensação provocada no leitor pela escolha do escritor é a de um ruído que quebra uma harmonia esperada. Isso porque o título do capítulo indica importância e centralidade, e o que vemos, nos dois casos, são personagens marginais à cena narrada e que trazem para dentro dela uma violência que quebra uma harmonia almejada pelo narrador. Esse descompasso pode passar despercebido ao leitor, que também é posto em situação ambígua e segue acompanhando o enredo, apenas pressentindo ruídos que não se encaixam na linha principal do romance. O interessante é que isto é um dos temas do livro, e o fato de que este tema – a dissimulação de uma realidade violenta – concretize-se também na recepção do livro, demonstra, a meu ver, um engenho literário do escritor.

Um bom exemplo da diferença de tratamento dado, por parte do narrador, à família de fazendeiros e aos homens pobres é o capítulo “Pousada”, no qual o narrador descreve a venda de Chico Tinguá, amigo de João Fera. A venda é um estabelecimento muito importante na sociedade brasileira do século XIX, principalmente antes da construção das estradas de ferro, pois proporcionava pouso e alimentação aos tropeiros, responsáveis pela rede de troca de mercadorias, inclusive pelo escoamento do café para os portos. Além disso, é o lugar de encontro que está fora dos domínios do poder senhorial, e por isso considerado pelos fazendeiros como lugar perigoso, onde, por exemplo, os escravos podiam negociar objetos roubados de seus senhores¹⁸¹. O vendeiro tem papel especial na sociedade rural por ser o “único agente ocupado em atividades comerciais e ao mesmo tempo inserido na vida comunitária”¹⁸².

No capítulo em questão, o narrador descreve com minúcia o ambiente da venda de forma muito distanciada e preconceituosa, chamando a atenção para a modorra de seus proprietários. O descompasso entre trabalho efetivo e desprestígio deste trabalho aos olhos do narrador faz com essa cena demonstre bem a *ética da desvalorização do trabalho* que alicerça o romance.

O vendeiro é apresentado cochilando sobre o balcão: “ainda moço e robusto, derramava-se, não obstante, no físico desse homem certo ar de indolência, que nesse momento mais se carregava com a sonolenta expressão do rosto seco, pálido, baço, e

¹⁸¹ Stein, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café – no Vale do Paraíba*, op. cit., pp. 103, 104.

¹⁸² Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, UNESP, 1997, p. 80.

levemente sombreado por alguns raros fios de barba”.¹⁸³ Sua companheira, Nhanica, prostrada, observa a água fervente enquanto “a louça ainda suja do serviço da véspera” se acumula à sua frente:

(...) alongava depois a vista pela porta afora até lá embaixo no brejal, onde passava o rego da água, e media a distância a percorrer. Abria então um bocejo, espreguiçava o lombo estirando os braços; e, quando parecia levantar-se para cuidar na lavagem dos pratos, achatava-se ainda mais no chão, murmurando:
- Tem tempo!¹⁸⁴

No desenrolar da cena, a pousada vai se enchendo com moradores locais e forasteiros e o casal de vendeiros serve café e refeições para todos. Mesmo quando vai narrar um movimento produtivo de Nhanica, o narrador não deixa que o leitor se esqueça de sua presumida indolência: “Ergueu-se então a rapariga e *sem espreguiçar-se*; tirou do trempe a panela de feijão para deitar o boião d’água; e arranjando o saco, onde ainda estava o polme da véspera, que servia para dous dias, correu a buscar água para lavar a louça”.¹⁸⁵

Em *Til*, como em muitos romances regionalistas posteriores, a fala das personagens traz a marca de exotismo e peculiaridade regional, principalmente nas cenas que tratam dos homens que não são da elite – livres ou escravos –, nem fazem parte do núcleo de personagens protagonistas: Berta, Miguel e João Fera. Quando trata das personagens menos importantes que povoam o romance, o narrador usa uma linguagem direta e os diálogos trazem termos regionais, como nos diálogos entre os frequentadores da venda, ou em algumas cenas no terreiro da fazenda, onde se relacionam camaradas, mucamas, pajens, escravos do eito, escravos crioulos (nascidos no Brasil), escravos africanos e mulatos. O relacionamento entre estas personagens do romance, entrevisto, principalmente, pelo diálogo que mantêm entre si, esboça um “espírito rixoso”¹⁸⁶ e violento, que se desdobra em uma necessidade de encobrimento das motivações das ações, o que torna as relações interpessoais, além de violentas, dissimuladas. A família de Berta, Miguel e Nhá Tudinha não é tratada da mesma maneira preconceituosa pelo narrador, nem as relações interpessoais destas personagens são mostradas como violentas.

¹⁸³ *Til*, p.

¹⁸⁴ *Til*, p.

¹⁸⁵ *Til*, p., o grifo é meu.

¹⁸⁶ O termo é usado por Edu Teruki Otsuka, em sua tese de doutorado que trata das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. As linhas gerais do estudo estão no texto “Espírito Rixoso: para uma interpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, (São Paulo, *Revista do IEB*, nº 44, fevereiro de 2007, pp. 105-124). O espírito rixoso seria uma caráter estrutural do romance, vinculado aos relacionamentos interpessoais das personagens e à perspectiva do narrador. Em *Til*, nas personagens secundárias do romance, também existe esta trava violenta nas relações interpessoais. A matéria histórica que enforma os dois romances, apesar da diferença entre o espaço rural e urbano, é a mesma, a impossibilidade de autonomia pessoal em um regime escravocrata.

Nestas cenas que tratam das personagens secundárias, o tom do narrador é direto e homogêneo, pois o contraste e o hibridismo que embasam o romance são mantidos à parte quando não há o confronto, na cena, das duas esferas polarizadas. O mesmo efeito existe, também, na esfera da elite, quando o casal de fazendeiros é apresentado. No entanto, há cenas em que as contradições são postas em presença, e nestas o contraste fica patente. Estas cenas vinculam-se, frequentemente, às quatro personagens jovens, ou aos dois pares: Berta e Miguel, moradores dos arredores, e Linda e Afonso, habitantes da casa-grande. O relacionamento entre os dois casais representantes dos espaços polarizados é marcado por grande tensão, causada, em grande parte, pela afinidade existente entre esta esfera do livro e o enredo amoroso dos romances urbanos alencarinos. A impossibilidade da materialização de um enredo sentimental – flertes, paixões, complicações amorosas, casamento –, que é esboçado, mas esvaziado, faz com que, nessas cenas, o tom do narrador fique instável e a sua parcialidade apareça de forma mais clara.

Um aspecto que temos que sublinhar em *Til* é a importância da dimensão espacial¹⁸⁷ no romance. Já nos referimos anteriormente à hierarquização do espaço que o livro compartilha com *O Guarani*, hierarquização que é paralela à hierarquia social. Em outras palavras, cada espaço do romance vincula-se a determinadas personagens. Deste modo, os dois polos em confronto de que temos tratado, tão essencial na obra, são, também, dois espaços em confronto. Um deles é a casa-grande, espaço central, lugar da riqueza e do poder. O outro polo, periférico – que na verdade é tudo que não é a casa-grande –, espalha-se do terreiro da casa-grande até a floresta virgem, mas é muito mais marcado na região dos arredores, locais fora dos domínios da fazenda.

Há um capítulo, no primeiro volume, que exemplifica bem o que estamos tentando apontar – a tensão que se forma quando aspectos diferentes são postos lado a lado. No caso, não se trata de uma cena violenta, ao contrário. É justamente a sua vocação para o idílio que faz com que, na impossibilidade de sua configuração, sobressaia a tensão. Na cena em

¹⁸⁷ Franco Moretti, em seu *Atlas do Romance Europeu* (São Paulo, Boitempo, 2003), observa a importância do espaço no romance. Vincula cada tipo de espaço a um tipo de romance: “Cada gênero possui o seu próprio espaço, portanto – e cada espaço, seu próprio gênero: definido por uma distribuição espacial – por um mapa – que é única e que, no caso dos romances históricos, sugere: longe do centro.” pp. 45,46. O ensaio de Moretti nos ajuda a esclarecer muitos dos aspectos de *Til*, inclusive corrobora nossa afirmativa da vocação problemática da forma do romance, herdeira de dois tipos diferentes: o romance histórico e o romance sentimental. Cada um desses tipos de romance se vincula, segundo Moretti, a um espaço: o romance histórico à periferia e às fronteiras; o romance sentimental aos espaços centrais.

questão, as quatro personagens jovens estão em um lugar que – segundo a lógica simbólica dos lugares que funciona no livro – simboliza, por um lado, a intersecção dos dois mundos, o da fazenda e o dos arredores – uma vez que é um pedaço periférico da fazenda que se limita com a floresta e local habitual de encontro dos quatro amigos –, e por outro, a ilusão bucólica e idílica que une, em alguns momentos do enredo, o narrador e os quatro jovens, e que, como veremos, não se sustenta, no ambiente social da fazenda.

Um capítulo importante

O capítulo “No Tanquinho” condensa muitos dos temas do livro. A partir do trajeto que os irmãos Linda e Afonso percorrem, da casa-grande ao Tanquinho, o narrador vai descrevendo a fazenda em suas características produtivas e pitorescas.

A Fazenda das Palmas representa um tipo de estabelecimento nos moldes do moderno capitalismo agrário de exportação e tem características que nos permitem algumas aproximações com propriedades agrícolas produtivas europeias. Em seu estudo sobre as representações literárias do campo e da cidade¹⁸⁸, Raymond Williams discute o processo de implantação do capitalismo agrário na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. Apesar das diferenças óbvias, é impressionante como muitas das características observadas pelo autor encaixam-se perfeitamente em muitos dos aspectos formalizados nesta cena de *Til*.

O autor observa que as “mentiras das convenções do bucólico”¹⁸⁹ eram necessárias para legitimar a exploração, que fazia com que alguns proprietários, respaldados pelo capital, fossem crescendo e ganhando poder, enquanto outros iam ficando obsoletos. Este é um dos temas de *Til*. A personagem de Luís Galvão representa, como já foi visto, o proprietário bem-sucedido e Nhá Tudinha, aquele que não deu certo. A evolução do capitalismo trazia novos métodos de exploração mais eficazes que criavam um excedente para os proprietários capitalizados e penúria para os outros. Esse excedente permitia a criação de recantos pitorescos em suas propriedades. A citação, a seguir, apesar de longa, me parece pertinente, uma vez que descreve com clareza esta interdependência entre os recantos pitorescos e o lugar do trabalho, dentro de uma propriedade agrária capitalista inglesa. É digno de nota, o fato de que, no capítulo em questão, “No Tanquinho”, José de Alencar – apesar das inúmeras diferenças, a começar pelo tipo de mão de obra – faça a mesma constatação, observando a importância da nova divisão dos espaços e mostrando as terras produtivas e o recanto pitoresco como constituintes do mesmo ambiente:

¹⁸⁸ Williams, Raymond. *O Campo e a Cidade - na história e na literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 134.

Era nesse tipo de confiança, que fazia a Natureza mover-se segundo um padrão desejado, que se encontrava a verdadeira inventividade dos proprietários. E não podemos separar suas artes decorativas das produtivas; esse novo observador consciente era também, especificamente, o proprietário consciente de sê-lo. Para que pudessem criar parques com paisagens “arcádicas”, era preciso completar o sistema de exploração das terras usadas para a agricultura e para o pastoreio de verdade, que se estendiam além dos limites do parque. Lá, também, uma ordem estava sendo imposta, uma ordem socioeconômica, mas também física. O traçado geométrico dos cercamentos, com suas sebes e estradas retilíneas, é contemporâneo das curvas e irregularidades das paisagens dos parques. E, no entanto, são partes inter-relacionadas de um mesmo processo, que se opõem superficialmente em termos de gosto, mas apenas porque, num dos casos, a terra está sendo organizada para a produção, para ser trabalhada por arrendatários e trabalhadores; enquanto no outro está sendo organizada para o consumo: a vista, o descanso organizado do proprietário, a paisagem. (...) Uma paisagem rural esvaziada do trabalho e dos trabalhadores rurais; uma vista de bosques e águas, contendo centenas de analogias com a pintura e a poesia neobucólicas, da qual os fatos referentes à produção foram excluídos – as estradas e caminhos habilmente ocultados atrás de árvores, de modo que até os fatos referentes à comunicação eram visualmente suprimidos; os celeiros e moinhos inconvenientes afastados para longe (...); alamedas que iam até serras distantes, onde nenhum detalhe perturbava a vista geral; e via-se essa paisagem de cima, dos novos sítios elevados; as amplas janelas, os terraços, os gramados; as perspectivas abertas; a manifestação de controle e domínio.¹⁹⁰

A descrição do caminho percorrido pelos dois irmãos em direção ao “sítio aprazível”¹⁹¹ põe em pauta as contradições apontadas no texto de Raymond Williams e confirma – pelo comportamento alienado dos dois irmãos, pelo tom meloso do narrador e pela formalização literária – a vocação da elite para uma consciência encobridora da realidade. No momento flagrado pelo enredo de *Til*, um curto período de algumas semanas, todas as tensões acumuladas vêm à tona e têm que ser resolvidas com atitudes drásticas. Uma das tensões está em jogo de forma exemplar nesse capítulo: o choque entre a realidade e o mundo ilusório em que a elite vive e que o narrador acompanha em algumas cenas. Assim como Berta, que tem um tom afetado quando fala de ou está com Linda e Afonso, o narrador se transforma em algumas cenas e toma, também, um ar afetado. É o caso do capítulo em questão. Remeto para um trecho que demonstra a mudança de tom do narrador e a proximidade com o problema discutido no texto de Raymond Williams:

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 173.

¹⁹¹ *Til*, p. 720.

Assim atravessaram os canaviais, divididos em alqueires por largas alamedas e carreadores mais estreitos.

Nessa ocasião, não repararam como de costume no verde-gaio e risonho daquelas ondas de folhas que flutuam graciosamente ao sopro da brisa; nem ouviram os brandos cicios, tão doces ao ouvido, como é ao paladar a polpa deliciosa dos gomos.

Entraram em seguida na roça, onde o feijão estava em flor e o milho espigava, agitando os seus louros pendões. Logo adiante ficavam os vastos cafezais, recentemente carpados e já frondosos para mais tarde se cobrirem de bagas escarlates, como fios de corais, entrelaçados pela folhagem de brilhante esmeralda.

Aí à sombra dos renques de cafezeiros, descansavam os pretos recebendo a ração do almoço, que as rancheiras de cada turma dividiam pelas gamelas e palanganas que lhes apresentavam.

Passaram os dois irmãos apressadamente e sem dar-lhes mostra de atenção, para não perturbar-lhes o descanso e a refeição.

Além, na assomada de uma colina frondava um vistoso ramallete de palmeiras de diversas espécies, entre as quais avultava o jeribá com seus lindos penachos. Chamavam a este lugar o *Palmar* e dela proviera o nome à fazenda.

Pela encosta da colina estendia-se o pasto; e na base estava uma capuava onde já se começara o trabalho da derrubada, e se afolhavam as terras destinadas à lavoura de mantimentos, dividindo-se em quartéis, como os partidos de canas.

Fronteiro ao Palmar, ficava um grande feital que prolongava-se até a orla da mata. Essa terra descansada desde muitos anos já estava convertida em capoeira, que invadindo os carreadores deixava a descoberto apenas o trilho batido pela constante passagem.

Por essa vereda meteram-se os dois irmãos, Afonso adiante, malhando com o bastão os tufo de capim e relva para espantar as cobras; Linda no encalço, rocegando a fimbria da saia de musselina para guardá-la dos orvalhos. Foram sair em um pequeno gramado, de um pitoresco encantador.

Parecia esmero d'arte o sítio aprazível; não que possa o gênio do homem jamais atingir os primores da criação; ordena, porém, muitas vezes e resume em breve quadro cenas que a natureza só desdobra em larga tela; e colige em uma só paisagem cópia de belezas que andam esparsas por vários sítios.

Desenhava-se o pequeno e mimoso prado em oval alcatifado com a alfombra de relva e cingido quase em volta pela floresta emaranhada, que a fechava como panos de muralha, cobertos de verdes tapeçarias e vistosas colgaduras, apanhadas em sanefas e bambolins de flores. À face oposta assomava a soberba colunata do palmar que estendia-se até ali, formando arcarias góticas, fustes elegantes em estilo dórico, e arabescos rendados de maravilhoso efeito.

À margem do Tanquinho, bonito lago formado pela represa de um ribeirão, que saía gorgotando do mais emprenhado da floresta, e traçava meandros entre as palmeiras para perder-se no pasto, uma figueira brava esfraldava os ramos, em esparavel, ensombrando a pelúcia da relva.

Aí próximo contornava-se um oiteirinho coroadado de uma grinalda de juncos floridos, d'onde borbulhava também um fio d'água que alimentava o lago. De seu tope descortinava-se a casa das Palmas e toda a várzea até a margem do Piracicaba.¹⁹²

É visível a diferença de tom entre os parágrafos que tratam da “fazenda produtiva” e os que tratam da “fazenda pitoresca”. A descrição do recanto pitoresco é, ela também, pitoresca. A profusão de adjetivos e de palavras especiosas e “elevadas”, somada à preocupação em criar um cenário, uma natureza aculturada, um quadro fechado e cercado por todos os lados, criam uma atmosfera diferente daquela que existe no resto do livro. Esse tom já havia aparecido – de uma forma um pouco menos radical no que se refere ao aspecto pictórico –, na primeira cena do livro e está presente sempre que se trata da relação entre os quatro jovens, principalmente no primeiro volume.

É preciso que se faça uma ressalva sobre as diferenças entre a sociedade rural inglesa, de que trata o texto de Raymond Williams, e a sociedade patriarcal e escravista da fazenda de café paulista. Há uma dificuldade muito maior de encobrimento do mundo violento da exploração e da produção no modo de organização social brasileiro. O interessante é que a comparação proposta se sustenta, na medida em que existe um desejo de encobrimento desta realidade violenta do mundo da produção, por parte do narrador e da família de fazendeiros. Isto é, o ideal de separação entre os dois mundos, o da fruição e o da produção, como é descrito no texto, é o que norteia os proprietários da Fazenda das Palmas e o narrador, mas seus esforços encobridores não são recompensados de forma satisfatória e, a todo momento, alguma coisa foge do controle. Por exemplo, existe efetivamente um “local aprazível”, mas, para chegar até ele, os dois jovens têm que passar, na ida e na volta, pelos escravos que estão sendo explorados e vigiados na lavoura. Além disso, mesmo quando estão no “recanto pitoresco”, são incomodados por um grito estranho. A promiscuidade da realidade descrita fica patente, também, na descrição das construções da fazenda, em que a casa-grande era uma “face da vasta quadra, onde se foram levantando 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”¹⁹³. As cenas de terreiro que pontuam o livro dão mostra da forma de convivência peculiar entre os vários estratos sociais.

¹⁹² *Til*, pp. 719 e 720. Os grifos são meus. O parágrafo sublinhado não se encontra no manuscrito original; em seu lugar a palavra “volte”. Por sua vez, os dois parágrafos em itálico trazem muitas palavras riscadas e substituídas, demonstrando que passaram por correção. As marcas do manuscrito, a meu ver, corroboram a impressão que tive em leitura anterior ao conhecimento do mesmo e que está desenvolvida neste capítulo. As passagens marcadas são momentos em que as tendências contrárias se acirram: para falar dos escravos, um texto direto e seco, sem nenhum adjetivo; para falar do recanto pitoresco, os dois parágrafos trazem 19 adjetivos ou locuções adjetivas.

¹⁹³ *Til*, p. 702.

No entanto, esse é o problema principal de D. Ermelinda, a esposa de Luís Galvão, e, ao longo do livro, essa contradição vai ficando cada vez mais aguda, até que a única solução é a ida da família para a cidade. A cena do Tanquinho é emblemática na apresentação desse problema e representa bem o primeiro volume que, a meu ver, apresenta o mundo da fazenda e suas contradições. Já existe no horizonte dos fazendeiros um tipo de vida diferente do tipo de convívio mais promíscuo e sem a intimidade burguesa. Por isso, no livro, não há descrição dos interiores, dos móveis, das louças, das roupas, como nos romances urbanos de Alencar.

Depois da descrição do lugar do encontro, há um longo diálogo entre os quatro amigos. Quebrando a harmonia da cena, o capítulo acaba com uma ruptura que traz, ainda de forma enigmática e pela primeira vez, a palavra que dá título ao livro:

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

- Til! ... Til! ... Til! ... Ó Til! ...¹⁹⁴

O capítulo seguinte ao “No Tanquinho” tem o nome sugestivo de “Idílios” e nele o narrador faz uma longa interpolação esclarecedora sobre os encontros habituais dos quatro jovens, apresenta o flerte de Berta e Afonso e a paixão de Linda por Miguel, e nos informa que os encontros são secretos, escondidos dos proprietários da fazenda, que não aprovariam a ligação tão próxima entre seus filhos e os filhos de uma família menos abastada. No capítulo em questão, a posição do narrador modifica-se sensivelmente. Além do tom afetado e da interpolação de imagens, que funcionam como uma reflexão elevada do narrador¹⁹⁵, há uma aproximação, por um lado, entre este e o leitor, a quem se dirige, e por outro, entre ele e as personagens que participam da cena, como demonstram estas duas citações:

Nem isto é mais segredo; e, pois, não se comete uma indiscrição em contar o que só não sabiam D. Ermelinda e seu marido.¹⁹⁶

De Berta, que direi? Com todos brincava: a todos queria bem, e sabia repartir-se de modo que dava a cada um seu quinhão de agrado.¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Til*, p. 722.

¹⁹⁵ Como já foi dito, esta cena passada no Tanquinho mantém semelhanças com a cena inicial do livro. Para exemplificar, seguem alguns exemplos destes ditos sentenciosos do narrador nas duas cenas, coisa que não acontece no resto do livro. Na primeira cena: “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 a 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”. (p. 693). Na cena do Tanquinho: “O amor, tão bonina dos prados, quanto rosa dos salões, quando o orvalham risos da mocidade; o amor puro e suave, como a cecém daquele prado, tinha já florido os corações que lhe respiravam pela manhã os agrestes perfumes.” (p. 722).

¹⁹⁶ *Til*, p. 722.

¹⁹⁷ *Til*, p. 723.

O tom do narrador, nestes dois casos, é bem diferente de seu tom no resto do livro. Como que para marcar ainda mais esta diferença de lugares – entre o mundo da produção e o mundo da fruição –, o narrador “capricha” no tom e no cenário, marcando bem o contraste que, como já foi visto, é uma das características do livro. Há a quebra de harmonia da cena pela interrupção, que acontece duas vezes, do idílio pelo “grito bravio” e enigmático. Além disso, o assunto leve tratado pelos jovens é contaminado – tanto para as personagens, como para os leitores – pela preocupação com a vida do fazendeiro. Nesse ponto, Berta desaparece sem ser percebida pelos outros três jovens. Numa tentativa de “manter as aparências” e desviar a atenção do grito indiscreto, o narrador começa do seguinte modo o terceiro capítulo – “Sustos” – que trata desta cena:

Na primeira surpresa do grito inesperado, tiveram os companheiros de passeio um ligeiro sobressalto; mas rápido se desvaneceu.

Tornaram pois à conversa, indiferentes ao que passava daí distante; apenas Berta, separando-se do grupo, subiu a correr a assomada da colina, curiosa que estava de saber donde partira o clamor.¹⁹⁸

Para reforçar ainda mais a vocação afetada da cena, o lugar do idílio transforma-se em uma ninfa, numa alegoria que destoa completamente do modo de figuração literária do resto do livro:

Quem estivesse nesse lugar a sós cuidaria que aproximava-se uma virgem mimosa, de fronte serena, olhar inspirado, e fagueiro sorriso, perfumado de suaves fragrância. Quem ali fosse com uma gentil companheira, acreditaria por certo que ela se transfundira nesse sítio nemoroso, como em um grêmio de 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.¹⁹⁹

O idílio é quebrado uma segunda vez pelo grito, quando os irmãos já retornam à casa-grande, e passam de volta ao lado dos escravos que trabalham. A montagem dos parágrafos também mostra uma quebra total no idílio – mesmo de forma gráfica e acolhendo,

¹⁹⁸ *Til*, p.725.

¹⁹⁹ *Til*, p.724.

pela primeira vez, uma quadra de expressão popular –, mostrando uma realidade em tudo contrastante com o que vinha sendo construído na cena passada no Tanquinho. O narrador – já num tom condizente com a fazenda produtiva – faz alusão à necessidade que têm os escravos de se comunicarem entre si por alusões e epigramas. A maneira como os irmãos passam, alheios a tudo a sua volta, alienados do significado do grito, da armadilha que está sendo armada para seu pai, da atitude que será tomada por Berta, da comunicação entre os escravos, reforça ainda mais essa sensação de alienação que parece estar sendo construída pelo escritor e não pelo narrador:

Os dois irmãos atravessaram a capoeira, espreitando por entre as folhas, mas não viram sombra de Berta.

Nesse momento, soou de novo o mesmo estranho clamor que antes se ouvira; mas desta vez ganhava a voz com tal ímpeto e frenesi que estrangulava-se.

- Til! Til! Til! ...

Na roça estavam os pretos no eito, estendidos em duas filas, e no manejo da enxada batiam a cadência de um canto monótono, com que amenizavam o trabalho.

Do pique daquele morro
Vem descendo um cavaleiro
Oh! Gentes, pois não verão
Este sapo no sendeiro?

Adubavam o mote com uma descomposta risada e logo após soltavam um grito gutural:

- Pxu! Pxu!

Têm os pretos o costume de entressacharem nas toadas habituais, seus improvisos, que muitas vezes encerram epigramas e alusões. Bem desconfiava, pois, o feitor de que a tal cantiga bulia com ele, e o sapo não era outro senão um certo sujeito bojudo e roliço, de seu íntimo conhecimento; mas fingia-se desapercebido da cousa.

Quando passaram os dois irmãos, a um sinal do cabeça de eito, os pretos fizeram um floreio de enxadas, suspendendo-as ao ar com a mão esquerda, e com a direita pediram a bênção.²⁰⁰

As características formais de que estamos tratando, são muito mais explícitas na primeira parte de *Til*, como já foi dito. Isto porque esta parte trata do mundo da fazenda. A segunda parte descreve seus arredores ruinosos e modorrentos e tem Berta como centro. A terceira parte se abre com o *flashback* e, a partir dele, os acontecimentos vão se precipitando, para, na quarta parte, chegarem a um clímax e se resolverem. É como se as duas primeiras partes fossem apresentações dos dois mundos em confronto.

A importância da cena relacionada ao encontro dos quatro jovens no Tanquinho provém, a meu ver, de sua vocação para expor a intersecção dos dois mundos, tanto social

²⁰⁰ *Til*, p.727.

quanto espacial. Como já ressaltado, Berta e Miguel representam os homens pobres e Linda e Afonso, a elite. No entanto, o trânsito de classe ainda é possível no âmbito dos jovens amigos – e ele vai ocorrer para Miguel, que ao se casar com Linda passa para o outro polo de classe e espaço. Este vínculo entre mundo social e espaço, na literatura brasileira, foi ressaltado por Cláudio Duarte em um estudo do conto *O Espelho*, de Machado de Assis: “O segundo tempo do ‘empenho ilustrado’ das letras nacionais foi, então, a transfiguração ideológica do social, no pensamento das elites, em *fato natural*. O povo-nação, estruturalmente cindido pelo escravismo, torna-se um determinado *espaço ou território*”²⁰¹. O autor cita o trabalho do geógrafo Antônio Carlos Moraes que trata de nossa formação socioterritorial, que teria a peculiaridade de fazer com que o Brasil não fosse “concebido como um povo e sim como uma porção do espaço terrestre, não uma comunidade de indivíduos mas como um âmbito espacial”²⁰². Na citação a seguir o geógrafo desenvolve esta ideia que, a meu ver, ajuda a compreender a importância do espaço em *Til* e seu vínculo com a dimensão social:

(...) o país colonial, fruto de uma expansão que lhe é externa, nasce no bojo de uma concepção de *território a conquistar*, isto é, sob o signo da violência. Tal pecado de origem perpetua-se ao longo de nossa formação histórica. A imagem da terra a ocupar é bastante cara às classes dominantes, a população sendo vista como um *instrumento* desse processo. A visão do “espaço a se ganhar” é recorrente, do colonizador lusitano ao fazendeiro paulista que “conquista” as terras do Oeste. Para o primeiro, as populações nativas eram parte dessa natureza, dádivas do solo a serem exploradas (...), para o segundo, o homem é apenas um instrumento a serviço da realização do produto local, o boi, ou a planta, ou o minério. (...) Assim vai sedimentando-se uma ótica, ao nível das classes dominantes, de claro conteúdo anti-humano, onde *o país é identificado com o seu espaço, sendo a população um atributo dos lugares*.²⁰³

A mistura entre homens e lugares se desdobra na naturalização dos aspectos sociais, o que determina, em *Til*, um tratamento específico da natureza, que pode ser produtiva, pitoresca, perigosa ou sombria.

²⁰¹ Duarte, Cláudio R. “O Brasil n’*O Espelho* de Machado de Assis – fisionomia da dominação social e territorial brasileira” in [-] WWW.sinaldemenos Ano 2, nº4, 2010, p.32.

²⁰² Moraes, Antônio Carlos R. *Território e história no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2005, pp. 93-94, *apud* Duarte, Cláudio R. “O Brasil n’*O Espelho* de Machado de Assis – fisionomia da dominação social e territorial brasileira”, *op. cit*, p.32.

²⁰³ Idem, *Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1988, pp. 97-98 *apud* Duarte, Cláudio R. “O Brasil n’*O Espelho* de Machado de Assis – fisionomia da dominação social e territorial brasileira”, *op. cit*, p.32.

A representação da natureza

Se pensamos na forma de representação da natureza em *Til*, constata-se uma diferença em relação às obras alencarinas anteriores. É sabida a importância da representação da natureza no Romantismo, lugar do sublime e da espiritualidade transcendente que se contrapõe à artificialidade da sociedade dos homens. No caso do nosso Romantismo, a importância da natureza nacional luxuriante é um dos pilares do movimento. José de Alencar, como se sabe, é um ferrenho cultor de nossa natureza majestosa. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de 1856, sob o pseudônimo de Ig, elege a natureza nacional como a base de sua poética²⁰⁴.

Em *Til*, no entanto, menos do que sublime, a natureza é perigosa e se transmuta em seus aspectos produtivos, de terras cultivadas, e pitorescos, de recantos feitos pelo homem, como se disse acima. Na continuação da cena passada no Tanquinho, há uma terceira transmutação; uma natureza ardilosa, que se converte em “dédalo inextrincável”, vai se materializar para Berta, que foge de seus amigos em direção ao local das emboscadas:

A perturbação em que a deixara o choque, aumentada com a convicção de estar João na tocaia, lhe roubara a calma necessária para orientar-se no meio daquele dédalo inextrincável, tecido pelas gaitas dos cipós e vergôntes das árvores. (...)

Infelizmente, quando ela supunha ter ganho vantagem, caiu em uma sebe emaranhada; e aí ficou enleada pelas meadas de enredanças que faziam entre os galhos das árvores um tecido de folhagem. Debalde tentou a menina desvencilhar-se; cada vez mais se prendia.²⁰⁵

Nesta cena, Berta é engolfada pela terra, ou pela natureza, como se ela não pudesse se libertar desta dimensão. É interessante que a dimensão social é aqui bem presente, isto é, a dimensão inextrincável, emaranhada e enredada da natureza vincula-se aos problemas da violência social abordada no enredo.

²⁰⁴ “Parece-me que o gênio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo. / Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento minhas ideias de homem civilizado. / Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. / E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse a meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país. / Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe dás as cores de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te? Alencar, José. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, Obra Completa, op. cit.*, vol. IV, p. 864, 865.

²⁰⁵ *Til*, pp. 728, 729.

Tanto na cena de abertura, quanto na cena de apresentação da Fazenda das Palmas, a natureza virgem exuberante é, menos do que descrita, citada e em seguida abafada em sua vivacidade por aspectos que vão contra ela. O aspecto de confronto, tão característico do romance, também funciona nesta dimensão. É como se houvesse uma luta entre os homens e a natureza, nesta fronteira agrícola. Na primeira cena, o narrador diz que Berta se sentia “flor no regaço daquela natureza luxuriante”²⁰⁶. Dois parágrafos abaixo, no entanto, a mesma natureza traz uma nota sombria: “como um tom opaco desse arpejo da solidão, ouvia-se o murmure soturno do Piracicaba”²⁰⁷. Na apresentação da fazenda, o narrador informa:

Ficava no seio de uma bela floresta virgem, porventura a mais vasta e frondosa, das que então contava a Província de São Paulo, e foram convertidas a ferro e fogo em campos de cultura.²⁰⁸

Essa luta entre os “campos de cultura” e a “floresta virgem” fica bem clara na cena em que Pai Quicé – um velho escravo da fazenda que guia Berta até o esconderijo de Jão Fera – e Berta são atacados por uma vara de porcos do mato. Antes do ataque, os dois passam por uma campina, “regaço da floresta virgem que lhe corria em volta, e cuja espessura já o machado havia desbravado”²⁰⁹. A meio caminho, começam a ouvir um ruído assombroso:

o surdo trovão crescia e vinha rolando das profundezas da floresta, mas contínuo, incessante, sem as intermitências do ronco da procela. A terra, como percutida por violento abalo, tremia, reboando os ecos do estranho fragor.²¹⁰

Nas agonias deste confronto, até a terra tem espasmos, como Brás. No olho do furacão estão Berta, Pai Quicé e Jão, que chega para salvá-los. A situação de perigo é levada ao extremo nesta cena, mas não deixa de rondar todas as personagens do livro, o tempo todo.

Dissemos, anteriormente, que esta cena simbolizava, no livro, os perigos que rondam a moça pobre e desprotegida. Há, realmente, esta dimensão, uma vez que, nesta parte do enredo, Berta passa por três momentos de extremo perigo, dois deles com clara conotação sexual. No entanto, além dessa dimensão, existe também, na cena do ataque dos catetos, a dimensão de perigo coletivo, e a presença do escravo e de Jão Fera tingem este momento – mais do que o encontro de Berta com a cascavel ou o momento em que Jão Fera luta contra o impulso de a violentar – com elementos que apontam para a solidariedade entre os mais fracos

²⁰⁶ *Til*, p. 693.

²⁰⁷ *Til*, p. 693.

²⁰⁸ *Til*, p. 701.

²⁰⁹ *Til*, p. 796.

²¹⁰ *Til*, p. 796.

e para a fragilidade desta fatia da população naquele ambiente perigoso e sem saída, e, também, para o perigo em que os despossuídos podem se transformar para os fazendeiros.

O confronto entre os dois polos – sociais e espaciais – estrutura o romance e embasa o enredo. A ambiguidade provocada pela dialética entre centro e periferia se materializa na contradição entre a afinidade que o narrador demonstra ter com as personagens da casa-grande e o fato de que as personagens mais desenvolvidas e “observadas” por ele estejam na esfera dos homens pobres e livres, esfera que mantém com os proprietários uma relação de dependência.

2. O estudo dos dependentes

2.1 João Fera

Se não é a primeira, João Fera é uma das primeiras personagens da literatura nacional que dá voz a uma classe de homens abandonados à própria sorte, sem posse de terra, sem respaldo de família, sem resguardo de reservas econômicas, sem leis que o protejam como cidadão ou um Estado que garanta suas necessidades básicas.

Embora seja apresentado de forma pitoresca num primeiro momento, como o “capanga” – título do primeiro capítulo do livro –, conquista uma posição central e problematizada que faz com que os leitores vão aos poucos aderindo a sua causa e até perdendo seus atos de crueldade atroz (bárbaros assassinatos), pois também é mostrado seu lado pungente: seu amor incondicional por Besita e por Berta, sua fidelidade aos seres que ama, sua palavra e princípios de honra, sua capacidade sobre-humana de livrar-se a si e a outros do perigo. João Fera oscila durante a narrativa entre a posição de bandido sanguinário e herói mitificado.

Outra coisa que trabalha a favor da adesão do leitor à personagem é a forma como seu desamparo é explicitado. Desde seu aparecimento misterioso, João nos aparece abandonado, sem pai nem mãe, literalmente, e sabemos que cresce na fazenda do pai de Luís Galvão, seu padrinho, em posição de agregado. Sua relação de dependência em relação à família que o criou não poderia ser maior. O narrador vai nos contando como João, de idade próxima à de Luís, transforma-se em seu protetor inseparável.

Luís Galvão é descrito como um jovem acafajestado e João como fiel. O narrador vai, sem muito alarde, deixando clara a posição muito mais íntegra de João Fera e a sordidez de Luís Galvão, um jovem mimado e violento que “gostava de bulir com as raparigas e pregar peças aos caipiras”²¹¹, com o respaldo de seu poder pessoal e da proteção de João Fera, que mata um tropeiro que reage ao “sarcasmo” de Luís. “Com algum dinheiro tapou-se a boca aos parentes do morto e acomodou-se tudo; de modo que o Bugre continuou a acompanhar ao patrão em suas correrias”²¹².

A violência é mostrada como comportamento normal e João Fera, que na época era chamado de João Bugre, mantém uma relação de dependência com a família de Luís; é protegido em troca de sua atitude violenta, fiel e protetora.

²¹¹ *Til*, p. 777.

²¹² *Til*, p. 778.

A entrada de Besita na vida dos dois ressalta ainda mais, na narrativa, o lado negativo de Luís e o lado virtuoso de João Fera, que, ao achar injusta a atitude de Luís em relação à moça, abandona seu vínculo de dependência com a família de fazendeiros.

Ao abandonar a fazenda, é comovente a sua falta de recursos, numa situação que lembra muito uma famosa personagem de nossa literatura em seu desamparo após a morte da mãe:

Adiante? Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a Bigri, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade de um saco.²¹³

Não quis ouvir mais o bugre; arrecadou em um lenço o que tinha de seu, tão pouco era, e despediu-se do patrão com estas palavras:
- Pode procurar outro camarada: eu não conto mais com o senhor.²¹⁴

Note-se que Riobaldo faz o caminho inverso ao de João, pois está indo morar na fazenda de seu padrinho, enquanto João está abandonando a do seu. No entanto, o problema de base dos dois personagens é o mesmo: uma situação precária, com poucas possibilidades de sobrevivência a não ser por adesão ao mundo da dependência direta a um proprietário poderoso e, no caso das duas personagens, ao mundo da violência²¹⁵.

Ao romper o vínculo de agregado que o unia a Luís Galvão (“eu não conto mais com o senhor”), João não se liberta de todo e vai trabalhar como capanga para um “ricaço” a quem “não faltavam inimigos” e “fez-se instrumento da perversidade do mandão”²¹⁶. Durante os

²¹³ Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958. pp.106, 107.

²¹⁴ *Til*, p. 780.

²¹⁵ “Alguma coisa de *Grande-Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera.” Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit, 1992, p.31.

²¹⁶ *Til*, p. 786. O termo usado por Alencar, “mandão”, é o mesmo usado por Manuel Antônio de Almeida, em artigo publicado na *Revista Bibliográfica* do Correio Mercantil, em 20/07/1856, com o título de “O Comendador, romance por Francisco Pinheiro Guimarães”. O autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* comemora o tema do romance que, segundo ele, seria o primeiro a fazer uma crítica a um tipo muito comum no interior do país: “o tipo hediondamente original dos nossos mandões de aldeia, essa torpe idealização da perversidade, perversidade estúpida, grosseira, esquelética que traz sob a pressão de suas numerosas torpezas todo o interior de nosso país, amparada e sustentada pela outra perversidade inteligente, polida, dourada, que de longe a açula em seus maus instintos para fazê-la servir a seus fins mais indiretos porém não menos criminosos, de há muito que devia ter sido trazida às páginas imparciais e eloqüentes do romance” (Almeida, Manuel Antônio de. “Os Mandões de Aldeia e a Idealização da Perversidade” in Almeida, Manuel Antônio de. *Obra Dispersa* (introdução, seleção e notas de Bernardo de Mendonça), Rio de Janeiro, Graphia, 1991). Manuel Antônio de

vinte anos que separam o rompimento com a família que o criou e o presente da narrativa, “serviu como capanga a diversos patrões”²¹⁷, até que

havia um ano deixara João o ofício de camarada; e vivia oculto nos arredores de Santa Bárbara, onde facilmente via Berta e lhe falava. Cessando a proteção que os potentados costumam dispensar a seus asseclas, e a imunidade de que os revestem, começou logo o Bugre a ser perseguido como um flagelo.

Mas até então zombara de todos os esforços, apesar de prosseguir em suas façanhas. Raro era o mês no qual não se consumava pelos arredores alguma vingança; e o instrumento era quase sempre ele, João Fera, a quem buscavam de preferência para essa tarefa, pela fama terrível que tinha adquirido.²¹⁸

O narrador aponta aqui para um fato importante: a existência concomitante de dois regimes opostos: o Estado existe e não existe; as leis existem e não existem. Se João Fera estiver sob a proteção dos “potentados”, as leis não valem para ele; se, ao contrário, não exercer o “ofício de camarada”, será “perseguido como um flagelo”, em nome da lei. Aponta, também, para um outro desdobramento desta contradição, a existência simultânea da lei, que proíbe o assassinato, e do costume de fazer justiça com as próprias mãos, ou melhor, com as mãos dos capangas. A existência de um poder violento alheio ao Estado, que se desdobra em costume corrente na sociedade, é apontada em várias passagens do romance, como, por exemplo:

Nos três dias que decorreram desde então, debalde engendrou João Fera meios de obter a soma precisa. Frustraram-se todas as esperanças, uma após a outra.

Jogou e perdeu os poucos cobs que tinha. Alguns ajustes entabulados falharam: porque o genro que desejava aliviar-se do sogro, e o cafelista a quem azoïnava um vizinho rezinguento, tinham resolvido esperar pela mudança da política, para com mais segurança aviarem esse negócio.²¹⁹

Almeida era amigo do autor do livro criticado, Francisco Pinheiro Guimarães, que não deu continuidade a sua carreira de romancista e que fora seu colega na Faculdade de Medicina e no *Correio Mercantil*, onde fazia crítica de teatro. Ambos eram colegas de José de Alencar no jornal e os três, entre outros, fundaram o “Congresso das Sumidades Carnavalescas”, que promoveu o primeiro desfile de rua do carnaval carioca, em 18 de fevereiro de 1856. Este grupo, formado pelos jovens jornalistas, tem como objetivo “civilizar o carnaval”. Para uma discussão deste aspecto de Alencar e de sua geração, geração que se incumbiu de uma missão “civilizatória”, ver o artigo de Silvia Cristina Martins de Souza, “Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar” (In Chalhoub, Sidney e Pereira, Leonardo A. M. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998) e o artigo de Luiz Felipe de Alencastro, já citado, “O Fardo dos Bacharéis”.

²¹⁷ *Til*, p. 786.

²¹⁸ *Til*, p. 787.

²¹⁹ *Til*, p. 768.

O narrador trai muitas vezes sua posição de classe, mesmo quando faz a crítica à elite e ao sistema social vigente, ao classificar os poderosos como “educadores” e os dependentes como cachorros adestrados:

Esta é com pouca diferença a história de todos os assassinos incorrigíveis, que infestam o interior do país. Eles foram educados pelos poderosos como os *dogues* que se adestravam antigamente para a caça humana, dando-lhes a comer, desde pequenos, carne de índio.²²⁰

De qualquer forma não deixa de haver na afirmativa a referência a uma grande violência presente desde os primórdios da colonização da América; violência perpetrada pelos “poderosos”, os verdadeiros responsáveis pela ação dos capangas. O narrador, como já afirmamos anteriormente, vai construindo, paralelamente às afirmações das barbaridades praticadas por João Fera, uma aura de honestidade em torno do capanga, como, por exemplo: “Podia o capanga arranjar uma desculpa; mas repugnava-lhe a mentira”²²¹. A desculpa em questão seria a explicação para o não cumprimento de um acordo pelo qual o capanga já havia sido pago; pagamento que fazia questão de devolver, pois, como homem de honra, deveria cumprir o trato ou devolver o dinheiro. Como não podia cumprir o trato inicial sem quebrar o juramento que fizera a Berta, tem que arranjar o dinheiro. Apesar de ser para ele questão de vida ou morte, João Fera acha a bolsa deixada pelo homem a quem devia, Ribeiro, e não a pega, devolvendo-a ao vendeiro. Pela mesma razão, fidelidade a seus princípios de honra, não matara pouco antes o mesmo Ribeiro, que o afrontara, pois não mataria uma pessoa a quem devia. Em seguida, além de não roubar uma grande soma de dinheiro, tem a delicadeza de se afastar sem fazer barulho para que o mascate, que contava grande quantia de dinheiro à beira da estrada, não se assustasse com sua presença e o tomasse por um ladrão de estrada. No desenrolar dos acontecimentos, o capanga vai se entregar a um fazendeiro – que, por sua vez, o entregará à polícia –, em troca da quantia necessária para romper o trato.

Assim, o autor faz questão de ressaltar – por meio de vários episódios curtos – a honestidade de João Fera e o valor que dá à palavra empenhada. Seu código de honra é mostrado como seu valor mais alto, pelo qual ele dá sua vida, única coisa que possui. Mais do que de sua vida, ele só dispõe de seu corpo, o que vincula, como já foi dito na discussão sobre o trabalho na obra de José de Alencar, os dependentes e os escravos. O próprio João Fera explicita isso quando discute com Berta sua profissão de assassino profissional:

- Estavas aqui para matar alguém?
- Estava.
- Que mal te fez essa pessoa.

²²⁰ *Til*, p. 786.

²²¹ *Til*, p. 766.

- Nenhum.
- E ias assassiná-la?
- Pagaram-me.
- Então matas por dinheiro?
- É meu ofício!
- E não te envergonhas?
- Envergonhar-me de quê? Não feri, nunca feri homem algum de emboscada, às ocultas, a meu salvo. Ataco de frente, a peito descoberto. Se mato é porque sou mais valente e mais forte; mas arrisco minha vida, e umas quantas vezes, bem mais do que esses a quem despacho, pois sou um só contra muitos.
- Que importa isso? A miséria é em venderes a vida de teu semelhante, se acaso és tu homem e não fera como te chamam.
- E a vida é coisa que não se venda? Aí estão comprando-a todos os dias e até roubando. A minha, não a queriam, quando me recrutaram? Foi preciso barganhar por outra, senão lá ia acabar em alguma enxovia.
- Assim não te causa a menor repugnância derramar o sangue de teus semelhantes em troca de alguns vinténs?
- Sangue de gente ou sangue de onça, todo é um; tem a mesma cor, e a mesma maldade. Já estou acostumado com ele. Sente-se a fumaça do churrasco. Eu gosto!
- Tu és um monstro! (...) Agora creio em tudo o que me disseram, e no que se pode imaginar de mais horrível. Que assassines por paga a quem não te fez mal, que por vingança pratiques crueldades que espantam, eu concebo. (...) Mas que te vendas para assassinar o filho do teu benfeitor, daquele em cuja casa foste criado, o homem de quem recebeste o sustento; eis o que não se compreende; porque até as feras lembram-se do benefício que se lhes fez, e têm um faro para conhecer o amigo que as salvou.
- Também eu tenho, pois aprendi com elas e sei me sacrificar por aqueles que me querem. Não me torno, porém, escravo de um homem, que nasceu rico, por causa das sobras que me atirava, como atiraria a qualquer outro, ou a seu negro. Não foi por mim que ele fez isso; mas para se mostrar ou por vergonha de enxotar de sua casa a um pobre-diabo. A terra nos dá de comer a todos e ninguém se morre por ela.
- Para ti, portanto, não há gratidão?
- Não sei o que é; demais, Galvão já pôs-me quites dessa dívida da farinha que lhe comi. Estamos de contas justas! (...)²²²

No diálogo, Jão Fera aproxima a situação do dependente da do escravo e faz questão de se afastar das duas. De certa maneira, tem orgulho de ter um “ofício”. Berta, por sua vez, mostra-se muito mais vinculada ao mundo da “gratidão”. É curioso como, apesar de a princípio condenar a morte de um semelhante, acaba por aceitar a morte de um desconhecido, mas nunca a de alguém a que se é vinculado pelo favor. Ao longo do livro, Berta vai se transformar, aproximando-se de Jão Fera e de seu desencanto pelos poderosos. Na verdade, o

²²² *Til*, pp. 731, 732. Do longo diálogo, central no último capítulo da primeira parte, “O Relicário”, não transcrevi as marcas do narrador.

que parece estar em jogo no enredo do livro é uma transformação na sociedade. De certa forma, Luís Galvão, ao se casar “com a filha de um capitalista”, traiu os valores da pequena comunidade de Santa Bárbara, composta de pequenos proprietários que conviviam entre si. Note-se que na narrativa passada em 1826 há três núcleos familiares proprietários – a família de Afonso Galvão, com o filho Luís e o agregado João; a família do pai de Besita, que morava com a filha e com a escrava Zana; e a família de Nhá Tudinha, que morava com o marido, a escrava Fausta e, mais tarde, com o filho Miguel. As três famílias convivem e não seria um absurdo Luís se casar com Besita. Pelo menos é isso que dele esperava João Fera, apesar de seu amor pela moça. A mudança que ocorreu entre 1826 e 1846 polarizou a pequena comunidade paulista, criando uma grande fazenda de café baseada no trabalho escravo maciço e pequenas propriedades improdutivas e arruinadas. Nesse mundo polarizado, os da nova geração têm que se encontrar às escondidas. Já não é considerado de bom-tom o encontro de Linda e Afonso, os ricos filhos do fazendeiro, e Berta e Miguel, a geração que herdou as propriedades arruinadas. Note-se que a situação de João Fera sempre foi mais vulnerável, pois não possuía a propriedade da terra.

No clássico estudo *Homens livres na ordem escravocrata*²²³, Maria Sylvia de Carvalho Franco analisa a situação de uma grande fatia da sociedade brasileira posta em situação de desamparo no mundo do latifúndio escravista. O estudo baseia-se na “velha civilização do café que, no século XIX, floresceu nas áreas do Rio de Janeiro e de São Paulo pertencentes à região do Vale do Paraíba”.²²⁴ Há uma coincidência no tempo e no espaço em relação à localização dos romances fazendeiros de Alencar (com um deslocamento espacial no *Til*, que está fora do Vale do Paraíba) e não menos coincidência na sociedade descrita. Apesar do deslocamento espacial, o mundo descrito em *Til* está ali, presente em todas as suas contradições e violência. O foco dado aos homens pobres e não escravos, em *Til*, é o que faz com que muitas das constatações presentes no estudo apareçam também no romance.

A situação de homens pobres e livres, como João Fera, é vinculada às possibilidades reais que lhe são oferecidas naquele contexto socioeconômico. As vicissitudes de seu destino são consequências diretas da nossa forma de organização e estão entranhadas em nossa história:

Entrosada nesse quadro, a tendência da escravidão no Brasil foi de avolumar-se cada vez mais. Definiu-se, pois, nos latifúndios aqui estabelecidos, uma situação contraditória: formou-se um agregado de homens engajados precipuamente numa produção mercantil e

²²³ Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, UNESP, 1997.

²²⁴ *Idem, ibidem*, p.16.

especializada, que estavam, ao mesmo tempo, isolados e obrigados a suprirem-se por seus próprios recursos. Assim, com a organização do trabalho que foi possível para a obtenção de mercadorias, limitava-se, *ipso facto*, a escala de sua produção. Portanto, como decorrência das próprias condições em que se desenvolveu a grande propriedade fundiária no Brasil, houve que conciliar, dentro dela, dois princípios reguladores da atividade econômica que são essencialmente opostos: produção direta de meios de vida e produção de mercadorias.²²⁵
(...)

Dessa perspectiva, os princípios opostos de ordenação das relações econômicas aparecem sintetizados e, ao observá-los, não seremos levados a representar a economia colonial como *dualidade integrada*, mas como *unidade contraditória*. Essa síntese, determinada na gênese do sistema colonial, sustentou, com suas ambiguidades e tensões, a maior parte da história brasileira.²²⁶

É essa “unidade contraditória” que é descrita em *Til*, com todos os seus desdobramentos também contraditórios nas relações entre os poderosos e os seus dependentes, que, não dispondo de outra alternativa profissional, nem sendo proprietários, têm que se sujeitar para sobreviver, como demonstram estas duas passagens do romance:

Onde e como obter a soma necessária para resgatar sua palavra, ele que só conhecia um meio de ganhar dinheiro, e nunca tivera outra profissão a não ser a de matador?²²⁷

Afora estes, não imaginava Jão Fera outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria a nível do escravo. Prejuízo este, que desde tempos remotos dominava a caipiragem de São Paulo, e se apurava nesse homem, cujo espírito de sobranceira independência havia robustecido a luta que travara contra a sociedade.

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.²²⁸

Alencar, apesar de contar uma história particular e violenta, não deixa de vincular a história de Besita, Jão e Luís a um funcionamento social mais amplo. Os perigos que passam a rondar Berta, depois que o leitor já foi informado do passado de sua mãe, referem-se justamente a sua sina: a repetição do destino violento.

Em seu estudo sobre os homens livres e pobres, Maria Sylvia de Carvalho Franco ressalta que não havia lugar para essa fatia da população no mundo da produção, mas que

²²⁵ *Idem, ibidem*, pp.10 e 11.

²²⁶ *Idem, ibidem*, p.11.

²²⁷ *Til*, p.767.

²²⁸ *Til*, p.768.

esses homens também não estavam desvinculados do mundo do latifúndio, pelo contrário, mantinham com os donos do poder uma relação que oscilava entre o reconhecimento de sua não escravidão e sua dependência efetiva, devido a sua posição econômica fraca e à falta de um Estado forte que defendesse, através de leis universais, os interesses dessa parcela da população. Esta oscilação entre a falta de respaldo do Estado e a existência das leis é um dos eixos de *Til*. Esse eixo é explorado em uma passagem de *Til* que destoa do resto do livro e parece apontar para a dimensão coletiva de forma diferente da leitura alegórica que aponta para a nação nas figuras de Brás e de Til, de que trataremos mais à frente. No caso, a despeito de haver uma dimensão alegórica, ela é explicitada de forma um pouco diferente e mais direta. Refiro-me à cena que se desenrola em volta da festa do Congo na cidade de Piracicaba. Os capítulos em questão são “O Congo” e “Confissão”, respectivamente capítulos XIII e XIV da quarta parte do livro e que já fazem parte do desfecho da trama. A cena em questão é a única que se passa em uma cidade. O resto do livro é passado em um ambiente rural que se propaga da Fazenda das Palmas em direção à floresta, que oculta o esconderijo de João Fera, passando pelos arredores pobres que abrigam a casa de Nhá Tudinha, Berta e Miguel, a venda do Chico Tinguá e uma propriedade em ruína onde mora Zana. Há também uma segunda fazenda onde João Fera vai se entregar em troca do pagamento do fazendeiro. De qualquer forma o espaço é sempre rural, apesar da cidade estar sempre como horizonte das personagens. Na cena de apresentação dos fazendeiros, por exemplo, Luís Galvão está indo resolver coisas em Campinas. No episódio que conta a época do nascimento de Berta, João Fera a leva a Campinas para batizar e encomenda em Itu figurinhas de prata para protegê-la do quebranto. Na cena do Tanquinho, sabemos que Afonso vai estudar em São Paulo, assim como sua mãe estudara no Rio de Janeiro. Mas esse horizonte nunca é “presentificado”, a não ser na cena em questão. Ao espaço urbano, acresce-se a dimensão do povo; termos como “povo”, “ranchos de gente a pé”, “grupos de cavaleiros”, carros de bois com “moças, crias e mucamas”, “massa do povo”, “cavalgada do congo”, “multidão”, “magotes de povo”, “turba”, “voz pública”, “turbamulta” pontuam toda a cena.

Além disso, o narrador apresenta a cidade como cidade da Constituição, embora durante a cena refira-se a ela como “Piracicaba”²²⁹. Salvo engano, o escritor aponta aí para uma dimensão do Estado e da Constituição. Na rápida descrição inicial da cidade o narrador chama a atenção para duas construções: “a vasta casa que foi de Costa Carvalho, o ilustre

²²⁹ Piracicaba foi elevada à categoria de vila em 1821, quando mudou de nome em homenagem à constituição portuguesa, promulgada no mesmo ano, passando a se chamar Vila Nova da Constituição. Em 1856, é elevada à categoria de cidade, voltando a ter, em 1877, o antigo nome de Piracicaba, pelo qual nunca deixou de ser conhecida. É interessante notar que o narrador fala de um futuro nunca precisado mas ressaltado. No trecho em questão, chama o lugar de Cidade da Constituição, mostrando que fala a partir de uma época posterior a 1856.

marquês de Monte Alegre”²³⁰ e a casa da câmara, que abriga também a prisão, no térreo. As duas referências remetem para a dimensão da política pública, das instituições e das leis.

Alencar constrói, nessa cena, e em um primeiro momento, uma alegoria festiva da nação. Ao mesmo tempo em que há uma descrição realista da festa do Congo, da qual os personagens principais participam, há uma dimensão que remete à alegoria de um pacto social. A nação brasileira aparece aí como uma confraternização das três culturas formadoras, num amálgama harmonioso e festivo. Em uma inversão de papéis, os escravos é que são reis e rainhas. Além das fantasias de reis e rainhas africanos, havia outras, “erriçadas da cabeça aos pés com os molhos de um capim duro e hispido”²³¹. É aí que o narrador aponta para a mistura das três raças, em uma constatação para a qual já chamamos a atenção em nota da parte anterior: “Esse resquício dos folgares e danças dos índios caiapós dava à festa africana uns ressaibos americanos, que faziam inteiro contraste com as galas e louçanias emprestadas pela moda européia, ou pelos usos do Oriente”²³².

No entanto, nessa harmoniosa representação da nação, constituída de forma civilizada em um mundo urbano calcado na Constituição, nas instituições e na mestiçagem harmônica de culturas, as coisas começam a fazer água. Em um movimento que sempre se repete no livro, as coisas não são como parecem ser em um primeiro momento. Para entender a cena em questão, o primeiro ponto a se levantar é a prisão de Jão Fera. O narrador nos informa que Berta, que chegara de canoa com Nhá Tudinha e Miguel, vê Jão Fera pelas grades da cadeia, que dá para a rua. O capanga se entregara à polícia depois que Berta assiste à cena violenta do assassinato de Ribeiro; cena de grande importância na economia do livro e de que trataremos em seguida.

Ao ver Berta, Jão Fera foge da cadeia; assim como já fugira uma vez, depois de sua entrega espontânea ao fazendeiro em troca do dinheiro que, por sua vez, resgatara sua dívida com Ribeiro, livrando-o da obrigação de matar Luís Galvão. A dupla fuga, ao contrário do que parecia indicar o narrador no começo do capítulo, desabona a ideia do valor e do peso das instituições naquela sociedade; pois Jão Fera entra ou sai da cadeia por conta própria, sem que o Estado ou a polícia participem das ações. Na primeira vez, Jão Fera se entregou para poder honrar sua palavra e fugiu por se sentir desobrigado de cumpri-la, uma vez que os capangas do fazendeiro o amarraram “como um negro fugido”²³³. Na segunda vez, se entrega por estar desiludido com o desprezo de Berta, e foge ao vê-la e lembrar-se de que precisa protegê-la.

²³⁰ *Til*, p. 843

²³¹ *Til*, p. 845.

²³² *Til*, p. 845.

²³³ *Til*, p. 837.

Poderíamos argumentar que as cenas demonstrariam a incapacidade de João Fera para viver em um mundo regido pelo Estado. No entanto – e chegamos aqui a um ponto crucial para o bom entendimento do romance e de difícil exposição –, as duas fugas funcionam no livro como ações providenciais para a boa resolução dos problemas urdidos no enredo: as ações de João Fera, por mais incivilizadas e violentas que sejam, têm como consequência a quebra de um mecanismo violento repetitivo; mecanismo que trabalha contra a civilidade daquela sociedade. É a isso que nos referíamos acima quando apontávamos na personagem uma ambigüidade radical, a de ser a um só tempo bandido sanguinário e herói mitificado.

Esse mecanismo violento repetitivo, a que nos referimos, está no núcleo do enredo do romance. É, ao mesmo tempo, ação já transcorrida que funciona como enigma a ser desvendado, e ação futura a ser evitada. Sua importância e autonomia no enredo é representada pela pantomima de Zana, que será abordada na terceira parte deste trabalho. Por ora, o que nos interessa é a sua característica de destino violento reservado à heroína, Berta, e que, através das ações de João Fera, será abolido, num movimento de libertação importante no enredo.

O problema é que, nos dois momentos em que este mecanismo é afrontado, ele o é por meio de uma ação incivilizada – em um dos casos, de profunda barbárie; o que traz ao núcleo do livro uma ambigüidade radical que causa estranheza. Para exemplificar, voltemos à cena do assassinato do Ribeiro – o grande vilão do livro – que precede e prepara a cena do Congo. Na cena, João Fera mata o assassino de Besita, a mãe de Berta, que está prestes a assassinar a filha também, numa “reencenação” da mesma cena, uma vez que Berta é fisicamente igual à mãe e tem o mesmo nome²³⁴. Ao romper com a fatalidade de um destino violento e injusto que ronda a heroína desde o começo do livro, João Fera assume a posição de herói. O problema é que na base de um ato libertador e civilizador está uma regressão ao estado de natureza e selva:

Ao cabo de um instante de hesitação arremessou de si a arma, arquejante aos arroubos daquela sanha. Agachando-se então como um tigre que prepara o salto, com os dentes rangidos e os lábios espumantes, se arremessou em cima do Ribeiro e tripudiou sobre o corpo em um frenesi de selvagem ferocidade.

Quem o visse dilacerando a vítima com as mãos transformadas em garras, pensaria que a fera de vulto humano ia devorar a presa, e já palpitava com o prazer de trincar as carnes vivas do inimigo.²³⁵

²³⁴ Várias vezes é ressaltada a semelhança, na verdade, mais do que a semelhança entre a situação de 1826 e a de 1846. É como se o mesmo se repetisse. Na cena em questão o narrador descreve os pensamentos de Ribeiro: “Parecia-lhe que Besita revivia na pessoa da filha”; ou “via surgir na menina a sombra viva de Besita”. (*Til*, p. 834).

²³⁵ *Til*, pp. 839, 840.

Note-se que há aí uma transformação do homem em animal, em um movimento de transe e de mistura que se repete muitas vezes no livro e de que ainda trataremos. Mas voltando à ambiguidade do ato a um só tempo civilizado e incivilizado perpetrado por João Fera, vamos analisar a ação que tem como cenário a cidade da Constituição.

Berta e Afonso se encontram em frente à janela onde a família dos fazendeiros assiste ao desfile do Congo. Luís observa os dois e

para mais viver as cores a essa tela da mocidade, que os anos tinham desbotado, ressurgiam aí diante de seus olhos as próprias figuras do gracioso painel; ele retratado na pessoa de Afonso; ela revivendo na gentileza de Berta.²³⁶

Note-se que, mais uma vez, a noção de repetição é ressaltada. Como se ainda não estivesse clara o bastante, o escritor a explicita pelo vaticínio de uma entidade ancestral – que depois o leitor descobre ser João Fera fantasiado de índio caiapó:

Nesse instante um caiapó de alto porte e compleição robusta, separado do bando que já ia longe de envolta com a cavalgada, atravessando a rua, parou defronte dos dois moços e afincou-se a observá-los.

De repente saltou em frente de Afonso e ouviram-se estas palavras, que rompiam da croça espessa, como da brenha escapa o rugido da fera:

- Teu pai matou a mãe dela; tu queres matar a filha; e duas vezes!²³⁷

(...)

Mal lançara a Afonso o dito misterioso que lhe prorrompeu dos lábios, o caiapó travando com irresistível impulso do braço do moço, arrancou-o do lugar onde estava e trouxe-o até junto da janela de D. Ermelinda.

Aí, afrontando-se com Luís Galvão, apontou para o filho, e proferiu estas palavras, obscuras como as outras:

-Teu sangue mau quer matar teu sangue bom! Toma cautela!...²³⁸

Há, no vaticínio, a mistura entre a morte e a sedução. Luís Galvão não matou Besita, ele a seduziu. Afonso não quer matar Berta, como sugere João; ele pode seduzi-la. O “dito misterioso” também aponta para a situação de irmãos dos dois quando chama Afonso de “sangue mau” e Berta de “sangue bom”. As expressões também podem estar se referindo a dois lados do próprio fazendeiro: um lado mau que pode sobrepujar um lado bom. De qualquer forma, a cena – que parece meio ridícula aos nossos olhos de leitores tão distanciados no tempo (ou talvez já parecesse aos contemporâneos, por seu esquematismo e didatismo) – funciona no livro como um vaticínio que vem das profundezas de um Brasil

²³⁶ Til, p. 846.

²³⁷ Til, p. 846. Há uma divergência aí quanto à fala de João Fera. Na edição que utilizamos, das *Obra Completa* da Aguilar, na da José Olympio, *Romances Ilustrados de José de Alencar*, e na da Melhoramentos, a fala é como transcrevemos acima. Na edição da Editora Ática, no entanto, há uma pequena mudança que parece que dá mais lógica ao diálogo: a última frase seria “é duas vezes” e não “e duas vezes”.

²³⁸ Til, pp. 846, 847.

arcaico e rústico e aponta para uma violência dos mais fortes contra os mais fracos; violência que se perpetua. A cena desencadeia a revelação do segredo do passado de Berta e prepara para o fecho da história. É nesse sentido que, como já dissemos, *Jão Fera* funciona no livro, também, como civilizador das elites, que precisariam ter uma atitude menos arbitrária e violenta.

O que nos interessa aqui é entender o papel ambíguo de *Jão Fera* no livro. E para isso, talvez possa ajudar um pouco a comparação, já feita, entre *Jão Fera* e *Riobaldo*. Isso porque o jagunço *Riobaldo* já foi objeto de muita atenção de nossa crítica literária e alguns aspectos levantados por ela remetem ao universo do capanga *Jão Fera*. No ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”²³⁹, Antonio Candido historia, na literatura brasileira, um tipo de regionalismo que pressupõe “o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, [e] é 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”²⁴⁰. O crítico aventa a possibilidade de ter sido um romance deste tipo o primeiro a ser escrito no Brasil²⁴¹. Além disso, como o título do ensaio indica, o tema é mais antigo ainda, já estando presente no século XVIII, no poema *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa. Sobre esse poema, Antonio Candido faz algumas observações, em outro ensaio do mesmo livro, que parecem dar uma pista sobre a raiz da ambiguidade que reveste esses personagens rústicos em nossa literatura.

O resultado foi que os mineiros deram à sua obra um cunho acentuado de cosmopolitismo, o que era eminentemente um ato de civilização, porque equiparava a produção local ao que se fazia nas metrópoles culturais.

A convenção pastoral facilitou esse processo, porque pressupunha a dignificação do pastor, isto é, o homem rústico, o homem apartado da civilização urbana. Ora, sendo Minas Gerais em particular, o Brasil em geral, lugares rústicos e atrasados, a convenção pastoral permitia transformar a falha em mérito, valorizando esteticamente a rusticidade. Ao deixar implícito que o poeta brasileiro podia se equiparar ao europeu por meio da rusticidade (mesmo teórica), pois eram ambos árcades, isto é, pastores, a convenção arcádica foi fator de consciência e afirmação social. Por outro lado, graças a uma transferência sutil, permitiu que eles efetuassem o aproveitamento *ilustrado* do mito da idade de ouro, usando estrategicamente o conceito de rusticidade como correspondendo a um estado que devia ser redimido pela civilização, no plano real da vida econômica e política.²⁴²

²³⁹ Candido, Antonio. *Vários Escritos*, São Paulo e Rio de Janeiro, Duas Cidades e Ouro sobre Azul, 2004, pp. 99 a 124..

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 99.

²⁴¹ “Se for verdade que *O Forasteiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1855, estava pronto desde 1838, como alega o autor, seria cronologicamente o primeiro romance brasileiro; e como é um tecido de assaltos e tropelias, o gênero teria começado entre nós pela exploração literária da violência na zona rural.” *Idem, ibidem*, p. 99.

Essa “transferência sutil” me parece ser uma das raízes da ambiguidade de João Fera e de Riobaldo. Ela também está presente em Peri, de *O Guarani*, e, nesse caso, os poetas árcades, aparentemente tão distantes, podem novamente ajudar a entender esses deslocamentos tão característicos de nossa literatura; deslocamentos a que a nossa crítica esteve sempre atenta e que foram atribuídos, por Araripe Jr., ao fenômeno da obnubilação²⁴³ e por Augusto Meyer à “tenuidade brasileira”, de que já tratamos. De qualquer forma, no modo específico que perseguimos aqui, o mesmo deslocamento fez com que Basílio da Gama transformasse o pastor em índio²⁴⁴, em *O Uruguai*, o que nos levaria a pensar que talvez a transformação inversa de que tratamos na primeira parte – a passagem de Peri a João Fera, isto é, de índio a homem rústico – apenas reperia uma característica virtualmente dada desde sua origem; característica essencialmente ambígua e que estaria exposta no papel a um só tempo civilizador e incivilizado de nossa personagem.

Em outro ensaio, o mesmo crítico chama a atenção para a ambiguidade estrutural do *Caramuru* de Santa Rita Durão, de 1781, e para a importância da obra para os nossos românticos. A certa altura do texto levanta três hipóteses:

- 1) a importância da obra de Durão, no Romantismo, vem, sob certos aspectos, da ambiguidade da situação narrativa, em geral, e do herói, em particular;
- 2) da ambiguidade deste provém a sua força como personagem;
- 3) desta força provém o seu caráter de paradigma, graças ao qual pôde identificar-se, em plano profundo, à própria essência da civilização brasileira.²⁴⁵

Teríamos então, na ambiguidade estrutural do livro e de seu herói – que se desdobra no estatuto “ao mesmo tempo real e alegórico”²⁴⁶ do casal protagonista (Caramuru/Diogo e Paraguaçu/Catarina) e na simultaneidade do histórico e do lendário – um paradigma que se repôs na literatura brasileira e em muitos dos seus heróis. Note-se que o crítico, de modo indireto, afirma que a ambiguidade identifica-se, em plano profundo, à própria essência da civilização brasileira.

²⁴² Candido, Antonio. “Os Ultramarinos” in *Vários Escritos*, São Paulo e Rio de Janeiro, Duas Cidades e Ouro sobre Azul, 2004, p. 162.

²⁴³ Araripe Jr., Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária* (seleção e apresentação de Alfredo Bosi), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP, 1978, p. 299. Para Araripe o fenômeno é “a chave para a compreensão da originalidade da literatura brasileira” (p. 299) e consiste nas mudanças sofridas pelo colono depois de atravessar o oceano e se deparar com o novo ambiente natural e social. Conferir, também, as observações de José Antonio Pasta Júnior sobre Araripe Júnior, na primeira parte de *Pompéia (A metafísica ruínosa d’O Ateneu)*, Tese de Doutorado, F.F.L.C.H, USP, 1991, pp. 79 e 321.

²⁴⁴ Candido, Antonio. “Os Ultramarinos” in *Vários Escritos*, op. cit., p.161.

²⁴⁵ Candido, Antonio. “Estrutura literária e função histórica” in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p.162.

²⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 165.

Ao caracterizar o herói do *Caramuru*, o crítico afirma: “é, portanto, um ser misto e fluido, oscilando entre duas civilizações”²⁴⁷. Ao tratar do jagunço Riobaldo, em outro ensaio, já citado, o crítico aponta característica semelhante à que apontara em Diogo Caramuru e que constatamos em Jão Fera: “jagunço fluido e ambíguo” que “oscila entre o cavaleiro e o bandido”.²⁴⁸ Isso porque, assim como no *Caramuru*, a ambiguidade também é o eixo de *Grande Sertão: Veredas*; nesse caso o crítico nomeou-a, em famoso ensaio dedicado ao romance, de “princípio geral de reversibilidade”²⁴⁹.

A ambiguidade, que no *Caramuru* vincula-se à oscilação entre duas civilizações e à valorização, por parte da convenção literária, do homem rústico em oposição à artificialidade do mundo da civilidade (ao mesmo tempo em que o poeta lutava para que este mundo fosse instaurado por aqui), em Jão Fera e em Riobaldo aponta, também, para a falta de justiça do mundo social em que os protagonistas estão mergulhados, ou, dizendo de outro modo, a falta de civilidade de suas elites. Falando de *Grande Sertão: Veredas*, Antonio Candido sugere que

jagunço é, portanto, aquele que, no sertão, adota uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto; mas não é necessariamente pior do que os outros que adotam condutas de paz, atuam teoricamente por meios legais como o voto, e se opõem à barbárie enquanto civilizados. Ao contrário, parece frequentemente que o risco e a disciplina dão ao jagunço uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros ‘estadonhos’, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica.

É interessante notar, a propósito, que quando ambos entram em contato, o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem de ordem. Este constitui uma ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça de engrenagem, destruindo sua condição de aventura e liberdade.²⁵⁰

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 164.

²⁴⁸ Candido, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” in *Vários Escritos*, op. cit., p.111.

²⁴⁹ Candido, Antonio. “O homem dos avessos” in *Tese e Antítese*, São Paulo, T.A. Queiroz, 2000, p.134. “(...) há em *Grande Sertão: Veredas* uma espécie de princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambiguidades que revistamos, e as que revistaremos daqui por diante. Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora ‘militriz’ Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos surpreende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todas se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo.” pp. 134 e 135.

²⁵⁰ Candido, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” in *Vários Escritos*, op. cit., p.p. 112, 113.

Essa “dignidade não encontrada em fazendeiros” que “atuam teoricamente por meios legais” é o problema de nossos dois personagens. E o “teoricamente” é palavra chave para entender essa relação entre os homens sem posse e sem poder e os mandões, para retomarmos o termo usado pelo narrador de *Til*; é aí que a ambiguidade se repõe mais uma vez, e a retomamos na forma estudada por Roberto Schwarz: a relação entre os dependentes e os donos do poder é pautada pela mediação universal do favor²⁵¹ e em seus desdobramentos perversos para a parte mais fraca, que fica à mercê dos caprichos de quem dá as cartas.

Quanto ao perigo, aludido pelo crítico ao tratar dos jagunços de *Grande Sertão: Veredas*, de ser reduzido à peça de engrenagem, pode-se dizer que João Fera também vive as vicissitudes do homem explorado. Há uma cena, a única que se passa na fumaça de João Fera – é assim que o narrador se refere ao lugar – em que o capanga entra em um transe no qual se confunde com a grande pedra que paira sobre sua cama. Essa pedra simboliza no livro a situação de extrema vulnerabilidade de João. É como se sua vida estivesse sempre por um fio, como se a morte pairasse sobre sua cabeça. A cena em questão não é a única que trata do transe em *Til*; o livro é quase uma “fisiologia do transe”. O tema será abordado na próxima parte, mas não poderíamos tratar de João Fera sem mencioná-lo. Durante todo o livro, o capanga passa por diversos transes: algumas vezes, trata-se da luta com a falta de controle sobre seus instintos sexuais ou violentos; outras vezes, o que é descrito é um transe quase epilético – que o aproxima do estado patológico de outras duas personagens, Brás e Zana; outras vezes, ainda, é a falta de autonomia que sente em relação ao olhar de Berta, como se fosse hipnotizado. Na cena em questão, o que há é uma quarta modalidade de perda de controle, a mistura com um outro objeto, a perda total de autonomia e de diferenciação em relação ao outro. Esta forma de transe acontece duas vezes com João Fera. A primeira vez, de que já tratamos, é a sua transfiguração em fera, no assassinato de Ribeiro. A segunda é a sua mistura com a pedra:

Através do delírio que o esvairava parecia-lhe que o seixo bruto animava-se, vivia, agitava-se; e ele, João, tornava-se uma coisa inerte, uma alma sem movimento.

Pouco antes o compelia um ímpeto poderoso de precipitar-se para a pedra, agarrá-la com ambas as mãos, para atirá-la ao despenhadeiro, derrotando de um jacto a caverna.

Agora, porém, era a pedra que arrojava-se para ele, travava de suas mãos, com elas arrancava-se dali, de onde estava, para aluir a gruta e sepultá-lo vivo sob a pesada abóbada.

E ele, que reagia contra o impulso que o arrastava, agora pasmo e sucumbido abandonava-se àquela obsessão. Involuntariamente, como um

²⁵¹ Schwarz, Roberto. “As idéias fora do lugar” in *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p.16.

autômato, se aproximava do seixo, acreditando, em sua insânia, que era o seixo e não ele que se movia.²⁵²

A cena expõe uma identidade frágil e uma reificação. Não sei se seria forçado apontar o vínculo com a reificação da escravidão e a da exploração capitalista. Se pesarmos bem as coisas, um dos problemas básicos de Jão é a luta pela sua autonomia. É como se ele lutasse contra o perigo de dois tipos de reificação, a da escravidão e a da proletarização. Ao mesmo tempo, durante todo o livro – e as cenas de transe que mencionamos comprovam isso – sua autonomia é constantemente posta à prova, na sua vulnerabilidade e na sua suscetibilidade ao outro.

Em seu ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*, José Antonio Pasta Júnior aponta em Riobaldo a “infinita suscetibilidade ao outro”²⁵³ e a “possessão que o retira de si mesmo e o substitui por um outro”²⁵⁴. Mais uma vez Riobaldo e Jão Fera compartilham semelhanças flagrantes, o que indica a origem extraliterária do fenômeno. Quase um século separa o livro de Alencar e o de Guimarães Rosa – e o fenômeno lança raízes no século dezoito, como já vimos – e o problema continua lá, sem superação, testemunhando o fato de que grande parte da população brasileira é composta por sujeitos que não são reconhecidos como sujeitos (e não se reconhecem), que não são cidadãos efetivamente, estão sempre à margem.

Em outro ensaio, o crítico estende esta característica de suscetibilidade ao outro, de identidade pouco estável, de instabilidade ontológica, a todos os brasileiros:

Salvo engano, eu creio que é preciso postular uma verticalidade realmente radical da conjunção de capitalismo e escravidão no Brasil, no sentido em que esta conjunção modela, afinal, a constituição de toda subjetividade e, portanto, todos os níveis sociais. Creio que, assim, chegaremos talvez a compreender melhor as transformações do conjunto de nossas personagens, assim como algumas outras questões que permanecem inexplicadas e mesmo um pouco misteriosas em nossa cultura.

Para dizer de modo menos brusco, podemos colocar a questão deste modo:

Em vista da conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos ainda se fazem sentir, cada indivíduo se vê em face de *dois regimes* de concepção do sujeito e de sua relação com o outro, *dois regimes* contraditórios, que pela lógica deveriam se excluir, mas que permanecem ambos bem presentes, e bem atestados pela realidade da experiência. De um lado, a) um regime moderno que corresponde *grosso modo* às relações capitalistas de produção, que prescreve a *separação* ou a

²⁵² *Til*, p. 806.

²⁵³ Pasta Júnior, José Antonio. “O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, São Paulo, novembro de 1999, p. 68.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 68.

diferença entre o mesmo e o outro; e, de outro lado, b) um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo inconcebível, isto é, um regime que corresponde aos laços do patriarcalismo escravagista, no qual o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou, dito de outra maneira, como alguma coisa realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã.²⁵⁵

Nessa sua leitura de *Grande Sertão: Veredas*, as ambiguidades e “o princípio geral de reversibilidade” apontados por Antonio Candido, e de que já tratamos, são confirmados; no entanto, no lugar da superação positiva e universalizante, esta característica é relacionada a má infinidade, a um movimento sem síntese. A “vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto”²⁵⁶ vincula-se à violência e ao conceito de “luta de morte”, muito presentes em *Til*:

É, pois, uma dinâmica de luta de morte que aciona o pêndulo da má infinidade, em sua oscilação interminável entre polos opostos. No fundo da regra que diz – o mesmo é o outro – é um olhar medusante que nos encara, anunciando-nos, na supressão de limites que lhe é própria, a nossa absorção em um mundo híbrido.²⁵⁷

Estamos de volta ao nosso modo de ser dual, às nossas ambiguidades e à “dialética rarefeita entre o não ser e ser outro”, temas tratados na primeira parte e que comparecem em *Til*, tanto no conteúdo – a existência concomitante do poder privado e público; a dialética entre norma e infração; a discussão sobre a civilidade e a barbárie –, quanto na forma literária – a dialética entre centro e periferia; o *status* civilizador e incivilizado dos atos de João Fera e do fazendeiro no enredo do livro; o papel de herói e de bandido de João Fera, a sua identidade tênue, sempre à beira de um ataque de falta de controle; a violência como antídoto à própria violência e como mecanismo repetitivo. A violência, aliás, é o tema de base do livro, e talvez não se tenha dado a ela, até aqui, a atenção merecida.

O ofício de João Fera é matar os outros. Desde a primeira cena, o núcleo em volta do qual se desenvolve o enredo é a encomenda da morte de Luís Galvão, por Ribeiro, a João Fera. Na primeira cena o capanga está se dirigindo à tocaia. Acompanhamos, também, a vítima se dirigindo ao local das emboscadas. O ato é impedido por Berta e, a partir daí, João Fera vai se desdobrar para conseguir desempenhar sua palavra. João Fera, por sua vez, também está sendo perseguido por um bando de homens armados a mando do filho de um fazendeiro que quer

²⁵⁵ Idem, “Changement et idée fixe (L’autre dans le roman brésilien)”. In: Quint, Anne-Marie (dir.) *Au fil de la plume*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 164 e 165. (a citação foi traduzida).

²⁵⁶ Idem, “O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil”, op. cit., p. 62.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 65.

vingar a morte do pai. Jão, que no começo do livro quase assassinara Luís, vai protegê-lo da morte, na noite de São João, e para isso mata Faustino, Monjolo e Gonçalo. Alguns dias depois, para proteger Berta, assassina Ribeiro, que, por sua vez já assassinara Besita. A sucessão de atos violentos também se desdobra na violência sexual. Na cena passada na fuma de Jão, a que nos referimos acima, Jão Fera está sofrendo um cerco armado e, por sua vez, está tendo que se controlar para não violentar Berta. Acabara de salvá-la de ser estripada por uma vara de porcos selvagens.

Como se vê, o livro é uma sucessão de violências e de iniquidades – e, acima, só nos referimos aos atos violentos relacionados ao capanga – e Jão Fera representa no livro o homem violento e, ao mesmo tempo, o homem que luta contra ela; o homem pobre que não é escravo nem proprietário, em uma sociedade cuja produção se baseia no trabalho escravo, não tendo, portanto, lugar no mundo do trabalho. A cena em que se confunde com a pedra indica o duplo perigo – e na cena o perigo o cercava por todos os lados: por fora, o cerco de homens armados que querem matá-lo; por dentro, um desejo sexual incontável; por cima, a pedra que sempre pairou sobre sua cabeça –, o de se desumanizar, virando coisa, e o de morte, já que “a pedra que arrojava-se para ele, travava de suas mãos, com elas arrancava-se dali, de onde estava, para aluir a gruta e sepultá-lo vivo sob a pesada abóbada”²⁵⁸.

Para Jão Fera, e para muitas das personagens que não são proprietárias, o trabalho é uma questão a ser resolvida. Entre a reificação da escravidão, a da dependência e a da exploração pelo grande proprietário os perigos são grandes. O final de *Til* mostra um Jão Fera redimido pelo trabalho, trabalhando com a enxada para a pequena e estranha comunidade formada por Berta, Nhá Tudinha, Brás e Zana. No *Til*, em seu melancólico final, radicaliza-se a polarização já presente entre os grandes proprietários e os desvalidos durante toda a narrativa e a não menos melancólica constatação de que a felicidade é o não trabalho e mora bem longe dos que trabalham a terra.

2.2 Berta

A figura de Berta é central no romance: o título refere-se a ela e o enredo acompanha seus passos. Além disso, muitas vezes, o narrador “enxerga” por seus olhos. Como mediadora das contradições dos dois mundos em confronto, a personagem sintetiza todas as tensões que estão em jogo no livro. Moça pobre e dependente, moradora de um casebre fora dos domínios da fazenda, Berta se relaciona, também, com a esfera da casa-grande, e, mais do que isso, descobre, no desenrolar do enredo, que é filha do fazendeiro.

²⁵⁸ *Til*, p. 806. Na apresentação da fuma de Jão Fera, o narrador chama a atenção para essa dimensão de perigo que ronda Jão Fera: “Para ele, Jão, a vida fora sempre um contínuo perigo” (p. 801).

No livro, Berta é a única personagem que participa ativamente dos dois mundos, *simultaneamente*. Na cena do Tanquinho, por exemplo, é a única que, mesmo participando do enredo sentimental com os outros três jovens, percebe o clamor da outra esfera e para ela transita.

Seu estatuto de paradigma do mundo conturbado e dual do romance revela-se na longa descrição que o narrador faz da personagem, na primeira cena do livro. Não se trata da descrição do tipo físico, como ocorre na apresentação de todas as personagens, ou de características de personalidade ou de trajetória de vida, mas de uma longa apresentação solene e abstrata, que aponta para uma dimensão metafísica:

Contradição viva, seu gênio é o ser e o não-ser. Busquem nela a graça da moça e encontrarão o estouvamento do menino; porém mal se apercebiam da ilusão, que já a imagem da mulher despontará em toda sua esplêndida fascinação. A antítese banal do *anjo-demônio* torna-se realidade nela, em quem se cambiam no sorriso ou no olhar a serenidade celeste com os fulvos lampejos da paixão, à semelhança do firmamento onde ao radiante matiz da aurora sucedem os fulgores da procela.
(...)

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.²⁵⁹

O narrador afirma que Berta é uma “contradição viva”, pois o seu espírito vacila entre o ser e o não-ser. Por isso, por mudar o tempo todo, a cada instante encarnando aspectos a rigor opostos e excludentes, ela “tem a constância da volubilidade”. Na conclusão de seu argumento, afirma que a personagem, mais do que ela mesma, representa o “mundo que a cerca”. Mundo que, como já visto, se constitui como uma “unidade contraditória”, formada por polos em confronto – centro e periferia –, que se alternam como esfera mais importante do romance, em uma relação que não admite nem a coexistência pacífica, nem a transformação em alguma coisa nova que sintetizasse e resolvesse o confronto inicial. Em suma, esta dialética sem síntese rege o romance e Berta a encarna no nível da estrutura formal do romance, mais do que como temperamento ou personalidade. Neste âmbito, ao contrário, a

²⁵⁹. *Til*, p. 699.

personagem é descrita como de “fina tmpera”²⁶⁰, agindo de forma solidria e bondosa²⁶¹ a partir de reflexo racional e observao atenta de seu meio, o que demonstra sua superioridade tica. No entanto, por refletir um mundo construdo sobre bases contraditrias, ela precisa mudar a cada instante para se adaptar a todas as situaes com que se depara. Ela “o ser e o no-ser”: maternal (sendo mesmo comparada a Nossa Senhora, em muitas cenas) e viril; doce e autoritria; fascinante, com poder sobre os que a cercam, e “a enjeitadinha”; honesta e sonsa; viva e gil, mas tem uma ideia fixa²⁶² – embora apenas pressentida –, desvendar um segredo em seu passado. Apesar de seu carter firme e tico, a personagem obrigada a se desdobrar em muitas se quiser sobreviver em seu meio social, cheio de tenses e contradies. Por ter profundo conhecimento de seu mundo, e de sua posio vulnervel, ela no poderia dar resposta mais adequada do que a volubilidade. Se a comparamos a Linda, personagem com quem tem muitos pontos de aproximao – pela idade, por serem amigas e meias-irms, por disputarem o amor de Miguel –, Berta muito menos iludida. Linda apresentada como uma doce jovem alienada e presa a seu pequeno mundo de privilgios²⁶³. Berta volvel para poder sobreviver.

A primeira instncia desta volubilidade a do nome da personagem. De forma coerente com a *instabilidade estrutural* que caracteriza o romance, a personagem principal no tem um nome, mas trs. Cada esfera de seu mundo a trata de forma diferente. O apelido “Inh” vincula-se ao mundo familiar da personagem, fazendo parte, inclusive, do nome de sua me de criao, Nh Tudinha. Seria o seu lado de “caipirinha”, como tratada na cena inicial em que ela, assim como em todas as cenas em que est com Miguel, s chamada pelo apelido de “Inh”, inclusive pelo narrador. O nome “Berta” aparece pela primeira vez no captulo XI da primeira parte, denominado “No Tanquinho”, e de que j tratamos. A partir da o narrador passa a cham-la, na maior parte das vezes, de Berta. No captulo em questo aparece pela primeira vez, tambm, o apelido de “Til”, dado a Berta por Brs, nica personagem que a trata desta forma. A importncia deste captulo se desvela uma vez mais,

²⁶⁰ O narrador reitera ao longo do livro esta imagem, na caracterizao da personagem: “alma da mais fina tmpera, que, semelhante lmina de ao, dobra-se com a flexibilidade de uma fita de seda, mas tambm, quando brandida, cravaria o bronze, sendo preciso” (p.756); “a fina tmpera de seu carter altivo e inflexvel” (p. 794); “chamando a si toda a energia de seu carter, e todas as foras de sua fina tmpera, Berta de novo arremessou-se, e rompeu o mato com o desespero de escapar perseguio”(p. 729).

²⁶¹ “Til uma exibio de malvados, a partir de uma vilnia inicial, formando roda em torno da bondade e da inocncia.” Antonio Candido, “Os trs Alencares” in *Formao da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 208.

²⁶² Berta encaixa-se perfeitamente no amplo rol das personagens da literatura brasileira apontadas por Jos Antonio Pasta como tendo, todas, a marca da volubilidade e sua contrapartida, uma ideia fixa. Cf. Pasta Jr., Jos Antonio. “Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)” in [-] www.sinaldemenos.org Ano 2, n4, 2010 e “O romance de Rosa – Temas do Grande Serto e do Brasil” in Novos Estudos CEBRAP, n. 55, novembro de 1999.

²⁶³ Um curtssimo pargrafo, no captulo XV do Segundo Volume, sintetiza bem essa caracterstica da personagem: “A filha de Galvo, distrada, de nada se apercebera.” (*Til*, p. 772).

por ser nele que se apresentam ao leitor os três nomes da personagem central e a explicação para o título do romance.

Voltando à questão dos nomes, convém ressaltar ser esta uma questão crucial, uma vez que a nomeação das personagens é um dado que acompanhou a evolução da forma-romance e é um dos artifícios do “realismo formal”, segundo Ian Watt, em *A Ascensão do Romance*²⁶⁴. O autor afirma que a escolha adequada do nome da personagem faz com que o leitor a perceba como uma pessoa particular e não como um tipo, o que dá suporte à verossimilhança.

No caso de Berta, os três nomes contribuem para a sensação de *falta de limites claros e estáveis na formação das subjetividades e dos papéis sociais na sociedade tratada pelo romance*. Além de três nomes, Berta tem três pais – Luís, seu pai biológico e que a assume no final; Ribeiro, o marido de sua mãe; João, que cuida dela e a batiza – e não tem nenhum. Tem três mães – Besita, que não conheceu; Nhá Tudinha, que a amamentou e criou; e D. Ermelinda, mulher de seu pai – e se sente órfã. Tem três irmãos, sem ter uma relação fraternal em sua plena aceitação. Seu irmão de criação, Miguel, o mais próximo do que seria um irmão – pois cresceram juntos e foram amamentados e criados pela mesma mãe – não funciona no livro como seu irmão, pois o romance entre os dois é considerado como uma das possibilidades de desfecho do enredo, sem que esta relação seja vista como interdita.

As características da família brasileira figuradas no romance respaldam os estudos historiográficos e sociológicos que descrevem nossa sociedade. A família patriarcal portuguesa se desenvolveu, no Brasil, de modo peculiar, mantendo em seu núcleo a tipicidade de uma família patriarcal e em suas franjas uma nova categoria social bem numerosa composta por agregados, boa parte deles indivíduos vinculados às famílias não oficiais do patriarca. Esses filhos ilegítimos – mestiços, na maioria das vezes – mantêm com o núcleo central uma relação instável e sem garantias, uma vez que, apesar de essas famílias existirem efetivamente, elas continuavam a ser chamadas de ilegítimas. Como Berta, elas são e não são²⁶⁵.

Alencar, em seus romances, descreve esta família patriarcal tradicional e suas franjas. Desde *O Guarani*, o estudo desta família brasileira, em todos os seus meandros e vicissitudes, é uma das preocupações do autor. Se pensamos na posição de Isabel no Solar dos Mariz, por

²⁶⁴ Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*, op. cit., p. 19. Conferir a Nota 10 da primeira parte deste trabalho.

²⁶⁵ Candido, Antonio. “The brazilian family”, in: Smith, T. Lynn, Marchant, Alexander (orgs.). *Brazil, portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951, pp. 291-311. No desenvolvimento de seu argumento, Antonio Candido aponta, na base de nossa formação social, a união entre o colonizador e as índias. A poligamia era aceita na cultura indígena e os portugueses seriam mais condescendentes em relação a ela devido à convivência secular com os mouros. No entanto, segundo o autor, a posição social do filho ilegítimo variava muito e dependia da benevolência do patriarca.

exemplo, constatamos que, ao lado da família patriarcal católica e monogâmica, Alencar não deixa de lado as peculiaridades das franjas. É nesse sentido que a mestiçagem – tanto em seu aspecto de formação da nação, tema típico dos romances indianistas, como na descrição mais particularizada – é abordada nos romances alencarinos. *A dimensão racial desta mestiçagem, no entanto, aos poucos passa para segundo plano. O que interessa ao autor é o estudo dos dependentes.*

Na primeira parte deste trabalho, tratamos deste ponto, na apresentação das “brasileiras” dos romances de Alencar. Ressaltamos a condição de órfã e mestiça de Isabel, a primeira representante deste tipo de personagem na obra alencarina. Essas personagens femininas não pertencem ao mundo da elite, são socialmente frágeis e apresentadas como muito sensuais. A distância que mantêm dos proprietários, se por um lado as deixa mais vulneráveis, por outro lhes concede uma relativa autonomia. Berta possui esta característica de circular por todos os espaços e funciona como ponto de intersecção entre as várias esferas sociais apresentadas. A personagem tem consciência das tensões a sua volta e transita muito bem entre elas. Tem domínio sobre as pessoas, os bichos, os lugares e caminhos e está sempre atenta a todos os sinais que passam despercebidos para as outras personagens; faz parte do mundo dos arredores da fazenda, mas também age com naturalidade no mundo da casa-grande.²⁶⁶

Esta é mais uma das contradições da personagem: a de ser, *a um só tempo*, uma mulher dependente e socialmente frágil e uma mulher independente e autônoma.

Maria Cecília de Moraes Pinto, em seu ensaio sobre os perfis alencarinos – *Lucíola, Diva e Senhora* –, constata que as heroínas de José de Alencar são, em sua grande maioria, mulheres fortes e vincula Lúcia a Iracema:

O sacrifício dos fracos, no enfoque conservador de Alencar, tem uma contrapartida na firmeza como traçam suas vidas. Iracema, não tão longe

²⁶⁶ A importância e a função mediadora das heroínas de Alencar é uma observação interessante e original de David Treece, em seu estudo sobre o movimento indianista, assim como sua percepção do vínculo entre os romances indianistas e regionalistas: “Duas dimensões integram o processo de miscigenação e reconciliação culturais assim como aparece na ficção indianista de Alencar. Uma delas, examinada principalmente em *O Guarani*, mas também representada em uma série de romances regionalistas, é a luta pelo poder entre o patriarca branco, representante da classe dominante colonial e imperial, e uma figura marginal, socialmente inferior, tal como o índio. As forças extremas de autoritarismo e rebelião que essas figuras encarnam são eventualmente reconciliadas por meio da intervenção de várias fórmulas cristãs, entre elas os mitos de sacrifício e salvação e, particularmente, através da influência mitigante de um personagem feminino, a filha do patriarca. Ela, mobilizadora do contato sexual e localizada no centro do conflito, adquire uma maturidade psicológica e uma consciência de sua identidade como brasileira, símbolo de uma nova geração que aprendeu a exercer o poder sem sufocar o espírito indígena de liberdade e rebelião”. Treece, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o movimento Indianista, a política indianista e o estado-nação imperial*, São Paulo, Nankin, Edusp, 2008, p.224. No caso de *Til*, a posição de Berta é ambígua, pois se por um lado ela exerce claramente esta função mediadora no romance, ela é a filha ilegítima do patriarca. Numa comparação com *O Guarani*, que é o paradigma desta constelação, Berta estaria entre Cecília e Isabel.

assim da protagonista de *Lucíola*, também cede ao poder, poder do amor e da História. Em ambos os casos, sobra às heroínas o consolo de terem agido com suas convicções.²⁶⁷

Já tratamos anteriormente do parentesco entre Berta e *Iracema*. A seu modo, Berta é, também, irmã de Lúcia, Emília e Aurélia. Como já constatou Antonio Candido, Alencar “nada mais fez, nos vinte e um [romances] publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética”²⁶⁸. Um desses temas é o da mulher cindida entre duas tendências internas contraditórias. Ao estudar os perfis em seus vínculos com a literatura francesa, Maria Cecília Pinto percebe “a intersecção entre o romance indianista de Alencar e seus *perfis*”²⁶⁹. Uma das fontes trabalhadas pelo autor, nos dois casos, é a mestiça Atala, de Chateaubriand, que morre dilacerada pelo dilema insolúvel entre a renúncia cristã ao sexo e os chamados do amor. Outra fonte importante seria a heroína de *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre²⁷⁰. Na mesma direção, Vagner Camilo afirma, na abertura de seu estudo sobre *Iracema*, que a virgem dos lábios de mel seria mais um perfil alencarino, “superior em inventividade na apropriação tupi do modelo balzaquiano”²⁷¹.

O diálogo com o romance europeu é muito forte e explícito em Alencar, desde seus paratextos e polêmicas até referências do narrador e das próprias personagens a outros romances e personagens. Além disso, há um diálogo interno à própria obra do escritor²⁷². Nesse sentido, Berta estaria no centro de mais um perfil de mulher e seria herdeira de Lúcia e Emília e precursora de Aurélia. Um dos argumentos a favor desta hipótese é o título do livro, formado, assim como acontece em todos os perfis, não pelo nome da personagem feminina central, mas por seu apelido.

Apesar de não ser um perfil alencarino típico – todos romances urbanos –, o *Til* apresenta, de certa forma, em sua vocação para a mistura de elementos heterogêneos, aspectos que o aproximam da problemática desenvolvida nos perfis, que tratam de mulheres enigmáticas e contraditórias.

*

²⁶⁷ Pinto, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo, Annablume, 1999, p. 108.

²⁶⁸ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., Vol. II, p. 211.

²⁶⁹ Pinto, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: Perfis*, op. cit., p.122.

²⁷⁰ “Na série de jovens mortas, românticas e pré-românticas, a francesa Virgínia, nascida em terras da África, e a mestiça Atala, sangue europeu aliado ao indígena, alimentam mais de um parentesco”, *Idem, Ibidem*, p. 121. A importância do romance de Bernardin de Saint Pierre nas obras alencarinas é estudada por M. Cecília Pinto.

²⁷¹ Camilo, Vagner. “Mito e História em *Iracema*”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 78, São Paulo, julho de 2007, p.169.

²⁷² Um exemplo paradigmático destas duas tendências surge quando Aurélia, a personagem do último perfil, comenta *Diva*, o perfil anterior.

O romance é uma forma literária fortemente vinculada à mulher, que participou ativamente, desde o princípio, de seu universo, como leitora, produtora e personagem estudada²⁷³. Alencar não foge disso, e tem as mulheres como centro de muitos de seus romances. Os perfis são estudos de mulheres complexas que desconcertam seus parceiros. O próprio Alencar sente como herança materna seu talento de romancista²⁷⁴. Em *Til*, denuncia, na figura de Besita, a mãe de Berta, a violência contra a mulher, típica do universo patriarcal, traduzindo, a seu modo, uma tendência civilizadora que está na raiz do romance, que trata da passagem de um mundo aristocrático para um mundo burguês.

Em seu estudo sobre a formação do romance europeu, Alain Montandon afirma que as personagens femininas, em sua busca de autonomia e conhecimento, funcionam como representantes da humanidade em suas fragilidades. Para conhecer sua alma e seu corpo, muitas vezes em ebulição, a personagem tem que lutar para controlar seus instintos mais recônditos: existe “uma relação de equivalência entre a mulher que luta por sua emancipação e o burguês que quer obter reconhecimento social e poder”.²⁷⁵

O romance foi sendo construído, pouco a pouco, nos anos seiscentos e, principalmente, setecentos, na Europa, acompanhando a ascensão da burguesia e ajudando a forjar novos comportamentos. Um dos pilares ideológicos deste novo mundo que surgia era a noção de indivíduo autônomo, desvinculado de seu clã e de seu estamento. A internalização dos princípios morais passou a ser um objetivo a ser alcançado e, nesse sentido, a noção de virtude passou ao centro das preocupações. Mais uma vez recorro a Alain Montandon, que exprime bem esta ideia:

A noção de virtude é oposta à de autoridade. A virtude é um sentimento interior, não uma perfeição dada (...). A história da virtude é a da aprendizagem da autonomia do sujeito. Confrontado às tentações do mundo exterior, ele aprende a se situar em relação ao interesse e ao desinteresse. Ele precisa, então, conhecer-se a si mesmo, assim como às coisas da vida. A virtude é um movimento de conhecimento.²⁷⁶

²⁷³ Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*, op. cit.; Montandon, Alain. *Le Roman au XVIIIe Siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999.

²⁷⁴ Alencar, em *Como e Porque sou romancista*, atribui sua predileção pelo romance, assim como sua intimidade com esta forma artística, às leituras que fazia em voz alta para sua mãe e tias da pequena biblioteca doméstica, formada por folhetins românticos. Além disso, completa: “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 novela mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances”. Alencar, José. *Obra Completa*, op. cit., volume I, p. 134.

²⁷⁵ Montandon, Alain, *Le Roman au XVIIIe Siècle en Europe*, op. cit., p. 300 (citação traduzida, assim como as próximas do mesmo autor).

²⁷⁶ *Idem*, *ibidem*, p.46.

Nesse sentido, Berta, virtuosa e reflexiva, é uma heroína esclarecida em busca de sua autonomia. No entanto, as coisas não são tão simples assim: a personagem mantém muitas das contradições herdadas de suas irmãs europeias, acrescidas de uma constelação local bem peculiar. Por isso, me parece que Alencar condensa nela dois temas que se opõem em sua origem: o da mulher fatal e o da donzela virtuosa e perseguida. Berta é, ao mesmo tempo, a perseguida e a fatal; ela é e não é. Os motivos da tradição são misturados e seguidos de forma original²⁷⁷.

O tema da donzela perseguida

Pamela ou A Virtude Recompensada, de Richardson, de 1740, foi uma revolução na história da literatura europeia, pois criava uma nova chave para o romance: uma intriga amorosa como centro unificador do enredo e um fundo moral burguês e cristão. A virtude e o sacrifício da heroína passaram a ser princípios fundamentais que pressupunham também o estudo da ambivalência dos sentimentos inconscientes. Além disso, *Pamela* inaugura um tema que vai ser um dos núcleos do romance a partir daí: o conflito entre os valores individuais e os valores da sociedade.²⁷⁸

A heroína trabalha desde os doze anos por causa da extrema pobreza de sua família e é educada por sua patroa aristocrática, tornando-se o protótipo da heroína romântica, pura e bela, com uma conduta moral exemplar e uma situação social frágil. A criada, depois da morte da patroa, passa a ser perseguida por seu filho, a quem resiste até o casamento, a recompensa aludida no título do romance.

Sete anos depois do grande sucesso editorial, Richardson lança *Clarissa*. Desta vez a virtude é mortificada; a heroína morre – morte cristã e edificante – depois de escrever muitas cartas sobre seu próprio caixão: “Em face de uma aristocracia decadente e de uma burguesia corrompida surgem as virtudes redentoras do calvário de uma cristã. São as virtudes da mulher que salvarão o século da barbárie”²⁷⁹.

Edmund leites constata que, no século XVIII europeu,

havia uma nova demanda de pudicícia por parte das mulheres e o desenvolvimento da noção de que a mulher “de verdade” não se interessa por sexo e é mais ética do que o homem. As mulheres se

²⁷⁷ Um bom exemplo da ambiguidade das personagens femininas de Alencar seria a discussão da crítica sobre o papel de Iracema, ora como culpada, ora como vítima da queda e expulsão do paraíso, em uma leitura que pressupõe a existência do mito bíblico na obra indianista. Conferir o artigo de Vagner Camilo “Mito e História em Iracema”, *op. cit.*, p. 177 e 180.

²⁷⁸ Para aprofundamento do tema, conferir: Montandon, Alain. *Le Roman au XVIIIe Siècle en Europe*, *op. cit.*; Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*, *op. cit.*; Leites, Edmund. *A Consciência Puritana e a Sexualidade Moderna*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

²⁷⁹ Pons, Christian. *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Faculte des Lettres d’Aix-en-Provence, Éditions Ophrys, 1969, p. 453, *apud* Montandon, *op. cit.*, p. 254.

tornaram o sustentáculo da civilização e da cultura moral; e os homens, o sustentáculo da energia, da vitalidade, da sexualidade.²⁸⁰

Durante a Idade Média, ao contrário, a ideia dominante era de que as mulheres eram mais luxuriosas do que os homens, estes sim o sustentáculo da cultura e da moralidade e em luta contra a ameaça das mulheres, que encarnavam os perigos do sexo. Da mulher passaram a ser exigidos a constância de sentimento e o autocontrole, virtudes que sustentavam a castidade pré-nupcial e a fidelidade conjugal.

“Clarissa é uma heroína representativa do novo individualismo que proclama sua independência espiritual em face do mundo aristocrático e patriarcal”²⁸¹ ao mesmo tempo em que assume uma atitude masoquista: no mundo inconsciente de Clarissa, sexo significa morte²⁸². Montandon aponta Richardson como o criador do tema da donzela perseguida²⁸³, que se desenvolverá por todo o século XVIII e culminará nas perseguições infundáveis dos romances góticos e nos sofrimentos das personagens de Sade; esta ideia é confirmada por outro importante estudioso do tema:

O que interessa observar, sobretudo, é que Lewis, Radcliffe e Sade pertencem à mesma atmosfera mental, atmosfera que produz tantas encarnações do tema da donzela perseguida, e que encontrou sua máxima expressão pictórica em Goya.²⁸⁴

Um aspecto importante deste tipo de personagem é a repulsa ao sexo. Clarissa prefere morrer a se entregar a Lovelace. A ideologia que subjaz o dilema vivido por este tipo de heroína, e que torna impossível um amor vivenciado em sua plenitude, é a cisão entre carne e espírito:

Clarissa prefere morrer a reconhecer a carne; Lovelace impede-a de amá-lo porque também estabelece uma divisão igualmente absoluta, apesar de oposta: se deseja “fazê-la provar se é anjo ou mulher”, Clarissa não tem outra alternativa senão tomar a decisão que toma, rejeitar a feminilidade no âmbito físico e provar, nas palavras de Lovelace, que “sua frieza é de fato frieza”.²⁸⁵

²⁸⁰ Leites, Edmund. *A Consciência Puritana e a Sexualidade Moderna*, op. cit., p. 33.

²⁸¹ Montandon, Alain, *Le Roman au XVIIIe Siècle en Europe*, op. cit., p.257.

²⁸² *Idem, ibidem*, p.256.

²⁸³ “O autor de Clarissa criou o tema da donzela perseguida que alimentará a literatura gótica, a do *roman noire* ou, de forma mais geral, um grande número de romances populares”. *Idem, ibidem*, p. 256.

²⁸⁴ Praz, Mario. “La ‘Novela Gótica’ de M. G. Lewis” in *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. 26 (citação traduzida). Este parentesco entre as personagens dos romances góticos (Lewis e Radcliffe) e os de Sade também foi percebida por André Breton: “Ces yeux, (...) les yeux des femmes données au lions, les yeux de Justine et de Juliette, ceux de la Mathilde de Lewis, ces des plusieurs visage de Gustave Moreau”, *L’Amour Fou* (Gallimard, Folio, 1937, p.14) *apud* Maria Aurélia, “Surrealismo e Autobiografia” (<http://ler.letras.up.pt/ficheiros/5699.pdf>, 28/04/2009). O narrador de *Til* também faz alusão aos olhos de mártir cristã de Berta.

²⁸⁵ Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*, op. cit., p. 206.

Aspectos do tema em Berta

Se pensamos nas características da personagem que a aproximam deste universo de virtude perseguida e ameaçada, o primeiro aspecto a ser ressaltado é a atmosfera de perigo iminente e de mistério a ser desvendado que ronda Berta ao longo de todo o romance. Desde a primeira cena, em que caminha com Miguel em direção à Fazenda das Palmas e pressente a emboscada contra a vida do fazendeiro, passando pela visita à casa de Zana, pelo encontro com a cascavel, pela ida ao esconderijo de João, pelo testemunho de dois assassinatos, a personagem é sempre confrontada, seja com ameaças à sua vida ou à dos que estão ao seu lado, seja com a necessidade de fugir do lugar em que está sem deixar pistas. Berta está sempre em fuga, tentando despistar Miguel, Linda e Afonso.

Alguns exemplos desta dimensão da personagem:

Descendo porém rapidamente a outra encosta, penetrou na floresta e desapareceu, antes que pudesse o Afonso já à cata, seguir-lhe a pista.

Continuou então Berta o seu caminho; mas receosa de que o rapaz a estivesse espreitando ou voltasse de repente, ora avançava trêmula de susto, hesitando a cada passo e de chofre escondendo-se atrás das árvores, ora disparava a correr para encobrir-se no mato que bordava o sopé da colina.

Devia ser ameaçador o que viu; pois desfechou numa carreira cega por entre o arvoredo, sem embarçar-se com as vergôntes a lhe baterem no rosto, e os gravetos que rasgavam a saia de seu vestido novo de cassa. Amiúde olhava para trás e redobrava de ligeireza, sentindo-se perseguida por um inimigo que vinha sobre ela com extrema velocidade e não tardaria a alcançá-la.

Estreitou-se Berta em suas roupas, como a virgem cristã no anfiteatro romano; e pondo os olhos no céu, esperou o martírio.²⁸⁶

Um segundo aspecto que aproxima Berta das “perseguidas” é a sua rejeição ao sexo. Para não cair na armadilha que arruinou sua mãe, ela renega qualquer vida sexual. O enredo nos mostra, algumas vezes, a personagem se aproximando dos abismos do prazer, mas termina por transformá-la em uma espécie de freira, que renega sua individualidade para cuidar dos necessitados. Este aspecto, que a aproxima da Clarissa de Richardson e de sua “frieza”, é trabalhado no romance como a forma de a personagem não repetir o destino de sua mãe, que, como se sabe, é idêntica a ela e tem o mesmo nome. Besita, a mãe de Berta, é descrita como uma moça de poucas posses e muita beleza e honestidade, que acaba seduzida, abandonada e assassinada. Não há em seu perfil nem os dilemas da sexualidade, nem o poder

²⁸⁶ As citações são, respectivamente, das páginas 728, 736, 807 e 797 de *Til*.

de sedução de sua filha; este último aspecto faz com que Berta, em muitos momentos, se aproxime da mulher fatal.

O tema da mulher fatal

A mulher como encarnação do mal é tema antigo, presente nos alicerces da mitologia judaico-cristã. O século XVIII renova o velho preconceito na figura de mulheres enigmáticas e misteriosas, com poder de sedução sobre seus parceiros que, obnubilados, desviam-se do caminho do bem. Esta dimensão é muito lembrada nas referências, por parte da crítica, às “mulheres-esfinges” dos perfis alencarinos. Contribui para isto o fato de o primeiro perfil remeter ao tema da cortesã²⁸⁷.

Uma das características das mulheres fatais, “metamorfoses da figura do diabo”²⁸⁸, é o olhar penetrante que hipnotiza. Além disso, a mulher fatal pertence a uma classe social mais baixa em relação a seu par, que não consegue defini-la:

Ter Clarimunda era ter vinte amantes, era ter todas as mulheres, de tanto que ela era mutante, dessemelhante de si própria, um verdadeiro camaleão.²⁸⁹

Aspectos do tema em Berta

Berta tem três fortes atributos da mulher fatal: o poder do olhar, também vinculado a poderes sobrenaturais; o fato de não pertencer à elite social; e sua característica de ser enigmática para seu parceiro, e para o próprio narrador, que não consegue defini-la a não ser por sua volubilidade.

A dimensão do olhar que hipnotiza é muito importante na construção da personagem e os exemplos se multiplicam ao longo do romance. No segundo capítulo do livro, na primeira cena em que o leitor é apresentado a Jão Fera, que se encontra com Berta e Miguel nos arredores da fazenda, há um confronto entre os poderes da moça e do capanga que exemplifica bem a importância desta dimensão no enredo; o que justifica a longa citação:

(...) Seu olhar cintilante trespassou o olhar fero do capanga como a lâmina de um estilete cravando uma couraça.
- Vai embora! disse ela com império; e a voz parecia ranger-lhe nos lábios pálidos.
Foi a pupila inflamada e sanguinária do assassino a que abateu-se.

²⁸⁷ Conferir Marco, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, São Paulo, Martins Fontes, 1986. Uma observação interessante da autora sobre a aclimação do tema em nossas Letras é que, apesar de existir, no primeiro perfil alencarino, um diálogo explícito com o tema europeu da cortesã, no caso brasileiro a cortesã não é apenas a criminosa ou a costureira, mas, também, a negra e a mulata (p.188).

²⁸⁸ Praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996, p. 96.

²⁸⁹ Gautier. *La morte amoureuse*, apud Praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, op. cit., p. 254, nota 38, citação traduzida.

Recolhendo o passo quedou-se um instante perplexo, absorto por uma luta que se renhia dentro, procela a subverter o pélago insondável dessa consciência.

Rompeu-lhe do seio uma sublevação contra o poder misterioso e incompreensível, que lhe agrilhoava com um fio de cabelo as pujanças terríveis do coração, até aí indomável e sedento como a sanha do tigre.

Levantou os olhos carregados de cólera:

- Já! impôs-lhe a menina, que pressentira a reação, e como da primeira vez a retalhava com o gume de seu olhar.

Ainda hesitou o facínora; mas afinal, vencido por ignoto poder, curvou a cabeça, e de um arranco visível afastou-se vagarosamente com um passo tão pesado que lhe custava a arrancar do chão a palma do pé. Duas ou três vezes, antes de encobrir-se na alta capoeira, voltou a cabeça; mas encontrava os olhos cintilantes da menina; e, apesar do grande esforço, vergava ante a inflexível repulsa.²⁹⁰

Em relação a Miguel, fascinado por Berta, os exemplos também poderiam ser muitos:

Foi o olhar deste [Miguel] que abaixou-se encandeado e cego com a reverberação; e o rubor queimou-lhe as faces, enquanto a menina banhava-se em um sorriso de canduras.²⁹¹

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-lhe aos pés.

Miguel levou a mão aos olhos julgando-se ludíbrio de uma visão, e deslumbrado foi seguindo a menina sem consciência do que fazia.²⁹²

O tema do poder no olhar se desdobra na fascinação que Berta provoca e em seus poderes “sobrenaturais” sugeridos pelo narrador ou pelas próprias personagens. A certa altura, Miguel diz a Berta: “Estou vendo que você tem algum patuá, como dizem as pretas da fazenda”²⁹³.

Em outro momento, o narrador afirma:

Ninguém sabe o que passou então no íntimo de Berta, que tinha suas venetas, e de quem se referiam casos que a gente velha do lugar, e especialmente as pretas da fazenda, atribuíam a uma influência misteriosa e sobrenatural.²⁹⁴

Ou ainda:

Só Berta o poderia conseguir. A fascinação que exercia sobre o idiota era uma sorte de encanto e magia. Sua vontade movia aquele corpo, como se fosse o espírito que o dominava.²⁹⁵

²⁹⁰ *Til*, pp. 695, 696.

²⁹¹ *Til*, p. 700.

²⁹² *Til*, pp. 720, 721.

²⁹³ *Til*, p. 697.

²⁹⁴ *Til*, p. 761.

²⁹⁵ *Til*, p. 762.

Em seu estudo do romance *Senhora*, Regina Pontieri aponta o tema do olhar como núcleo dos perfis alencarinos²⁹⁶. A importância do tema para o autor é apontada também por Gilberto Pinheiro Passos, que, ao comentar o poder dos olhos de ressaca de Capitu, em estudo sobre as fontes francesas na obra de Machado de Assis, depois de ressaltar a presença da cigana Carmem, um dos paradigmas da mulher fatal, na construção machadiana, e de citar o famoso trecho em que Bentinho descreve, com imagens oceânicas, os olhos de sua amada, afirma:

Imagem de significação apropriada a um romance que se passa no Rio de Janeiro e tem um dos seus momentos culminantes na morte de Escobar, tragado pelo mar. Mais uma vez, Machado busca dialogar com uma fonte. Desta vez, será na incipiente tradição romanesca brasileira que encontrará inspiração, pois Alencar já tinha plasmado tal figura, consignando nela não apenas a força feminina, mas também o embate entre posições sociais díspares, caso de *Diva* e *Senhora*, nos quais as mulheres (Emília e Aurélia) gozam de ‘status’ privilegiado:

Que olhar, meu Deus!... A voragem de uma alma revolta pela paixão, e abrindo-se para tragar a vítima!

*As pálpebras ergueram-se; os grandes olhos, cheios de luz e de amor, inundaram o semblante de Seixas, e cerraram-se logo levando-lhe toda a vontade e consciência, como uma onda que depois de espalhar-se, refluí, trazendo no seio quanto encontrou em sua passagem.*²⁹⁷

As duas citações feitas pelo crítico são, respectivamente, de *Diva* e *Senhora*. Da constatação acima podemos desenvolver alguns pontos importantes e de interesse para o presente estudo. O primeiro, e mais evidente, é a indicação de Alencar como precursor de Machado no desenvolvimento do núcleo imagético que caracteriza uma das mais importantes personagens da literatura brasileira. Além da imagem dos “olhos de ressaca”, o crítico atribui a José de Alencar a construção da figura de uma mulher forte que enfrenta a figura masculina em um “embate entre posições sociais díspares”. Esta disparidade de posições sociais traria um problema, que nos levaria ao segundo ponto. No caso de Aurélia e Emília, a ascendência sobre seus parceiros passa pela superioridade econômica; o que inverteria a posição padrão da mulher fatal.

Tanto Alencar quanto Machado apontam, em seus romances, para uma diferença entre as mulheres da elite e as dependentes. Estes papéis, em *Senhora*, são vividos pela mesma personagem em dois momentos diferentes do livro, demonstrando, talvez, um núcleo

²⁹⁶ Pontieri, Regina. *A Voragem do Olhar*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

²⁹⁷ Passos, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a Mulher Fatal – Análise da presença francesa em Dom Casmurro*, São Paulo, Nankin, 2003, p. 42.

problemático que não consegue ser figurado com clareza e precisão; ou, ao contrário, a necessidade de figuração de um aspecto dual. Aurélia se mostra de uma forma quando pobre e de outra quando rica²⁹⁸. A riqueza lhe traz poder e a aproxima de seu avô, o patriarca autoritário e cheio de vontades: “Sou senhora de mim, e pretendo gozar de minha independência sem outras restrições, além do meu capricho”²⁹⁹ – diz Aurélia. Regina Pontieri afirma que a Aurélia pobre é da família das abnegadas, o que se inverte quando se vê proprietária de imensa riqueza³⁰⁰. Isso seria, segundo a autora, uma faceta reacionária dos romances de Alencar, onde haveria “uma rígida segregação dos grupos sociais e a veiculação de uma moral que muda de acordo com a posição socioeconômica dos indivíduos”³⁰¹. Seria menos reacionário, a meu ver, se pensamos na constatação da fragilidade dos mais fracos como denúncia da desfaçatez dos mais fortes.

De qualquer forma, o que me parece em jogo em todos esses deslizamentos, instabilidades e misturas é a necessidade de figuração de uma personagem-chave em nossa literatura, o dependente; ele próprio com um pé cá e um pé lá, pois participa do mundo dos proprietários sem o ser; e, não tendo posses, não pode participar do mundo do trabalho. Berta representa bem este papel no enredo do livro, pois é a órfã que se descobre herdeira do fazendeiro mais rico da região. Sua situação entre dois mundos é, a meu ver, o que embasa sua mistura de mulher fatal e donzela perseguida. Este acirramento da cisão já estudada pela literatura europeia – o da mulher cindida entre duas tendências internas contraditórias – toma aqui aspectos particulares que nos interessa estudar. Clarissa e Pamela também eram, como vimos, agregadas, mas é preciso que entendamos as diferenças entre os aspectos universais do tema³⁰² e as nossas próprias idiossincrasias, que passam pela imensa violência de nossa

²⁹⁸ Flora, de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, percorre o caminho inverso; mocinha da elite carioca, passa seus últimos dias no subúrbio, em um exílio voluntário que a faz parecer desprotegida aos olhos da vizinhança.

²⁹⁹ Alencar, José de. *Senhora*, Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I, p. 1.196.

³⁰⁰ Pontieri, Regina. *A Voragem do Olhar*, op. cit., p. 90. Um bom exemplo de uma linhagem de dependentes cuidadosamente estudada por Alencar é a narração da história da família de Aurélia, em *Senhora*. Aurélia tem o mesmo nome de sua avó paterna, “infeliz rapariga que morrera de vergonha de seu erro”. Pedro Camargo, o pai de Aurélia, embora protegido pelo pai, é filho natural não reconhecido, o que o torna totalmente dependente e sem autonomia para assumir o seu casamento com a mãe de Aurélia contra a vontade do pai. Pedro Camargo morre, segundo o narrador, por uma “convulsão moral” por não saber resolver o impasse entre acatar a vontade do pai ou a sua consciência. É interessante a semelhança, na situação e no tom, entre a situação de Aurélia, antes da riqueza, no seu convívio com os pretendentes, e a descrição dos tempos de solteira de Besita, a mãe de Berta.

³⁰¹ *Idem*, *ibidem*, p. 88.

³⁰² Maria Rita Kehl aborda o tema do dilema feminino de uma perspectiva psicanalítica e universal, tendo como base a análise do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, que figuraria “o impasse da condição de uma mulher que tenta se fazer narradora de sua vida a partir desta posição de objeto de desejo, de onde toda e qualquer mobilidade depende de ela conseguir manobrar convenientemente os homens, ‘estes sujeitos por definição’”, o que levaria ao “fracasso da empreitada”; impasse muito bem exemplificado nas palavras do narrador flaubertiano: “Il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient”. Kehl, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino*, Rio de Janeiro, Imago, 2008, p. 264.

fundação e pela não menos imensa violência que está na base de nossa manutenção como nação – colonial e pós-colonial – por quatro séculos, o trabalho escravo. A mestiçagem e o colonialismo foram, também, como já vimos, tratados pela literatura europeia nos séculos XVIII e XIX, o que foi aproveitado por Alencar como fonte de suas criações, que se inspiram em Chateaubriand e Bernardin de Saint Pierre. Há, porém, uma fonte literária brasileira que também foi aproveitada por nossos românticos e pode nos dar algumas pistas sobre a construção da personagem Berta.

A vulnerabilidade de nossa heroína indígena

Na análise de João Fera, tratamos da ambiguidade da personagem e a atribuímos aos deslocamentos por que passam os modelos literários europeus quando transplantados para a realidade brasileira. Discutimos, baseados em algumas análises de Antonio Candido da literatura do século XVIII, a “transferência sutil” que muitas vezes acontece em nossa literatura. No caso de João Fera, a ambiguidade se materializa em seu papel concomitante de herói e bandido na economia do enredo. Como primeiros exemplos destes deslocamentos, duas obras capitais de nossa literatura setecentista foram citadas, *O Uruguai* e *Caramuru*. Fazem parte destas obras duas personagens femininas que marcaram nossos românticos: Lindoia e Moema. A primeira, de *O Uruguai*, de 1769, vive morte trágica, entregando-se à picada de uma cobra, refugiada em uma gruta para escapar das investidas de um jesuíta e manter-se casta e fiel a seu amor pelo índio Cacambo. A personagem inaugura, também, uma linhagem de personagens fortemente vinculadas à natureza e que são a ela reintegradas após a morte (seu corpo é devorado pelas feras e pelas aves). A segunda, Moema, do *Caramuru*, de 1781, tornou-se o paradigma da índia portadora de uma “sexualidade ilícita e bestial”³⁰³ que se apaixona pelo colonizador e é por ele abandonada. A ambiguidade de sentimentos em relação aos primeiros habitantes do país explica, a meu ver, a importância das duas personagens para os românticos, que viam nelas a figuração da pureza ultrajada e da sensualidade perigosa. Se pensamos nos temas discutidos acima, as duas personagens podem ser relacionadas à donzela perseguida e à mulher fatal.

Antes de Alencar, o Indianismo já se estabelecera como eixo básico de nosso Romantismo e era desenvolvido com o apoio do Imperador e do Instituto Histórico e

³⁰³ Treece, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o movimento Indianista, a política indianista e o estado-nação imperial*, op. cit., p. 94. O autor traça o percurso da heroína indígena na literatura brasileira. Conferir, principalmente, as páginas 86 a 148. Como prova da importância das duas personagens, temos, por exemplo, a retomada por Martins Pena, em *Itaminda*, de 1846, de personagens homônimas e com as mesmas características; assim como Moema é retratada por Victor Meirelles, em 1866. A relação entre as duas personagens e a Iracema de Alencar é expressa por Machado de Assis em poesia de 1895, “Lindóia” (“Vem, vem das águas, mísera Moema/Senta-te aqui. As vozes lastimosas/Troca pelas cantigas deleitosas./Ao pé da doce pálida Coema./Vós, sobras de Iguassu e de Iracema,/(...)”).

Geográfico Brasileiro. Com Gonçalves Dias, alguns núcleos temáticos se consolidaram, entre eles o do mestiço sem lugar³⁰⁴ e o da grande violência de nossa história colonial.

É preciso levar em conta que o nosso Indianismo funda-se na concepção de uma raça sacrificada. Mesmo *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, tão criticada por Alencar em famosa polêmica, tem isso como núcleo. A cena final mostra o cadáver de seus dois heróis, Aimbirê e Iguassu, na praia, abraçados, no momento da fundação do Rio de Janeiro.

Monte Alverne, o famoso orador da corte, já doente e próximo da morte, participa da polêmica com Ig/Alencar defendendo Magalhães. Seu depoimento chama a atenção para essa violência de base:

Qual é a natureza desta epopeia? Qual é seu objeto e seu fim principal? A fundação de um grande império com todas as lutas de uma resistência armada, e com todos os furores de um povo, que opunha à usurpação estrangeira um valor indômito, uma bravura extrema e uma vingança implacável, e disposto a exterminar seus inimigos ou cair sobre suas mesmas ruínas.³⁰⁵

Ao Indianismo subjaz a história do extermínio dos povos indígenas e a violência da escravidão³⁰⁶. Alencar não poderia deixar de herdar essa bagagem anterior. Em seus romances indianistas, a violência vem camuflada sob a camada mais aparente da harmonia e do esforço de conciliação, mas aflora pelos interstícios. Em *Til*, a harmonia não se sustenta e a violência se materializa – embora ainda de forma oblíqua em sua relação com o tema –, pois a

³⁰⁴ Conferir Ricupero, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*, op. cit., p. 155; e Treece, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o movimento Indianista, a política indianista e o estado-nação imperial*, op. cit., pp.140-158. Treece resalta as palavras de Gonçalves Dias em suas “Reflexões sobre os Anais Históricos do Maranhão de Bernardo Pereira de Berredo”, publicadas na revista *Guanabara*, em 1849. Nelas, o poeta, depois de considerar a escravidão e o extermínio dos índios como calamitosos, injustos e monstruosos, analisa a posição do índio educado pelos jesuítas: “Assim, não podemos considerar o índio no estado de catequese senão como ente de transição; (...) nesse estado o índio não era nem selvagem nem civilizado, nem pagão nem católico; mas passando, sem preparatório, instantaneamente de um para outro estado, tornara-se igualmente incapaz de ambos – de viver nas cidades entre os homens que chamamos civilizados ou de viver nas selvas entre os homens que chamamos de bárbaros”. (apud Treece, p. 158). No mesmo ano, em *Meditação*, publicada na mesma revista, Gonçalves Dias descreve a violência da escravidão e vincula a mesma falta de lugar social que atribuíra ao índio catequizado aos mestiços e homens pobres e livres (já citamos um pedaço deste texto na primeira parte deste trabalho): “E os homens da raça indígena e os de cor mestiça disseram em voz alta: - E nós, que faremos? Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos? Não queremos quinhoar o pão do escravo, e não nos podemos sentar à mesa dos ricos e dos poderosos.” (apud Treece, p. 160).

³⁰⁵ Castello, José Aderaldo. *A Polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo, F.F.L.C.H., 1953, p. 128.

³⁰⁶ Embora o nosso Indianismo tenha sido muito criticado pelo apagamento da escravidão, a crítica tem ressaltado cada vez mais o fato de que a escravidão seja seu tema de base. Conferir Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira - seus fundamentos econômicos*; Bernardo Ricupero, *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*; Sidney Chalhoub, *Machado de Assis, historiador*; Doris Sommer, *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*; David Treece, *Exilados, Aliados, Rebeldes – o movimento Indianista, a política indianista e o estado-nação imperial* (todas as obras encontram-se na Bibliografia).

escravidão passa explicitamente a ser assunto. Um dado a ser considerado é que, quando trata da escravidão, Alencar mostra-se sempre mais à vontade para narrar o escabroso. Um exemplo disso nos remete a uma personagem alencarina que mantém muitos vínculos com Berta: Joaquina, de *As Minas de Prata*. A jovem órfã vende doces para se sustentar, tem a agilidade e a graça de Berta, como ela circula livremente por todos os espaços e utiliza-se de estratégias para unir o casal romântico da história. A grande diferença entre elas é que Joaquina é filha de um escravo, o que faz com que a dimensão da mestiçagem seja nela bem mais explícita, assim como o é a cena que narra o ato sexual que deu origem à personagem, crua e violenta em *As Minas de Prata* e velada em *Til*. Nos dois casos o ato é um segredo de peso no enredo do livro, segredo que, ao ser revelado, desvela o lado sombrio do patriarca.

A mãe de Joaquina foi obrigada a se casar com um homem muito mais velho, mas já mantinha um forte vínculo amoroso com um jovem. Ao descobrir a infidelidade da mulher, o marido mata o amante e se vinga de forma perversa da esposa. Vai ao local

onde desembarcam os negros das costas da Mina e Guiné; apesar da hora obteve que lhe mercassem um que pagou a peso de ouro. Escolheu o mais boçal; disforme arremedo de gente, imundo, comido pela lepra e infeccionado da cruel enfermidade do escorbuto, que trazem de África.³⁰⁷

Ao escravo o senhor ordena que violenta sua mulher. O narrador continua: “O que se passou dentro daquela recâmara onde jazia a dama inanimada, ninguém o soube; deve de ter sido uma coisa horrível”³⁰⁸. A conclusão da cena acirra ainda mais a sua violência:

A um gesto do fidalgo ele [o escravo] tomou o espolio do cavalheiro e desceram ambos ao horto. Cavaram toda a noite; a cova recebeu dois cadáveres, o do cavalheiro morto e o do africano vivo. No dia seguinte, da cena lúgubre, que se representara nessa casa, não apareciam vestígios.³⁰⁹

Se comparamos esta cena com aquela em que Luís Galvão finge ser o marido de Besita para entrar em seu quarto, as diferenças são imensas, embora as consequências violentas no enredo do livro sejam bem parecidas. Em *Til*, como já visto, o narrador sempre tenta apaziguar as faltas dos proprietários. Valéria de Marco, em seu estudo sobre *Lucíola*, percebe em Alencar a característica de

estruturar a ação do romance como movimento de apresentação e punição do que considera vício na realidade social e elaborar a linguagem de maneira a construí-la como um véu de decência.³¹⁰

³⁰⁷ Alencar, José de. *As Minas de Prata*. Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. II, p. 854.

³⁰⁸ *Idem, Ibidem*, p. 854.

³⁰⁹ *Idem, Ibidem*, p. 854. Chamo a atenção para o movimento, que procuro demonstrar em *Til*, da constatação da violência e do seu encobrimento.

³¹⁰ Marco, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, op. cit., p. 31.

No caso desta cena de *Til*, a violência está subentendida; a realidade narrada, porém, apresenta-se claramente quando comparada a uma cena paralela em outro romance do autor³¹¹.

Mas voltando ao fio principal de nosso argumento, o que nos interessa apontar é o vínculo entre a mestiçagem e o lugar do dependente. É preciso ressaltar que a fragilidade da índia vai se espraiando para outras personagens vulneráveis de nossas letras, abarcando as escravas, as mestiças, e as dependentes, mesmo brancas. Nosso primeiro romance de sucesso, *A Moreninha*, não por acaso tem esse título e traz a marca do vínculo de nossa literatura com o Indianismo na história da índia tamoia Aí, que funciona como um duplo de Carolina, a moreninha, que nos demais aspectos nada tem de dependente.

A vulnerabilidade e a condição de “ente de transição” aludida por Gonçalves Dias seriam, assim, qualidades herdadas de nossa literatura de temática indianista que acabam se cristalizando no tema do dependente, considerado por Roberto Schwarz como complexo temático central na literatura brasileira³¹². Vinculado a esse tema poderíamos apontar também o “regime do limite” estudado por José Antonio Pasta:

Essa fixação no *entre dois*, poder-se-ia denominá-la *regime do limite*. Talvez seja esse o regime dominante de nossas formações culturais. Claro que o limite não é puro e simplesmente, nesse caso, algo a ser respeitado. É algo feito para que se instale *justamente sobre ele*.³¹³

Um exemplo retirado do Indianismo alencarino a meu ver exemplifica bem este trânsito entre o tema histórico da colonização – dois continentes, duas culturas, escravidão articulada a capitalismo – e os tons mais metafísicos que regem o “regime do limite”: do primeiro capítulo de *Iracema* é muito conhecido os “verdes mares bravios de minha terra natal” e pouco lembrado o fato de que o livro comece em um lugar indeterminado do Oceano, entre a terra do exílio de Martim – terra natal do narrador e de Iracema – e a Europa, terra natal de Martim, que se encontra em trânsito “sobre o frágil lenho” acompanhado de seu filho e de um cão, “filhos ambos da mesma terra selvagem”. O tom intersticial e melancólico da

³¹¹ Um outro exemplo deste mecanismo refere-se à narração do aparecimento inexplicável de João Fera menino no terreiro da fazenda. O narrador aponta de modo muito tênue para a possibilidade de João ser filho do velho Afonso, pai de Luís. Em *O Guaratujá*, obra de claro teor satírico e cheia de alusões políticas, o narrador – de forma parecida com a descrição do aparecimento de João – narra as várias versões da opinião pública para o aparecimento, na porta de uma casa, da personagem que dá título ao livro, mas acaba por explicitar que o bebê era o verdadeiro filho de sua mãe de criação, obrigada a usar de tal subterfúgio por não ser casada. Se aceita a hipótese de que João Fera é filho do velho Afonso, teríamos a repetição do mecanismo de indiferenciação já ressaltado para Berta – *a falta de limites claros e estáveis na formação das subjetividades e dos papéis sociais na sociedade tratada pelo romance* –, pois João passaria a ser, além de ex-agregado da família de Luís, irmão de Luís, cunhado de D. Ermelinda, e tio de Brás, Berta, Afonso e Linda.

³¹² *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., principalmente o tópico “Helena”, pp. 89-112. Para Schwarz, o tema do dependente não pode ser desvinculado do estudo das humilhações do paternalismo.

³¹³ Pasta Jr., José Antonio. “Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)” in [-]www.sinaldemenos.org Ano 2, nº4, 2010, p.20.

abertura aponta para a situação trágica de Martim, condenado a se sentir eternamente fora de lugar, seja em sua terra, seja na terra de seu filho; em uma terceira margem a que estariam condenados todos os brasileiros. Trata-se aqui de figurações de nossa dualidade de base, de que já tratamos anteriormente.

Outro aspecto muito desenvolvido no Indianismo é a dimensão da dor. Para ficarmos apenas no indianismo de José de Alencar, esta dimensão é ressaltada de forma bem acentuada nos nomes de algumas personagens centrais que são nomeadas pelo protagonista indígena do romance de forma a explicitar a dor envolvida na relação com o colonizador. Para Peri, de *O Guarani*, Cecília é “Ceci”, “um verbo que significa doer, magoar”³¹⁴, em sua língua materna. Iracema, por sua vez, dá ao filho o nome de Moacir, que significa para ela, em sua língua, “filho do meu sofrimento”. A tristeza de Iracema vai sendo reiterada a partir daí, até culminar na imagem que mistura leite e sangue e nas palavras do narrador: “Ele [Moacir] é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido”³¹⁵.

A dor de Iracema, entre dois mundos, dividida entre a fidelidade a sua gente e a seu amor, transfere-se para a dor dos dependentes, igualmente sem lugar e sem autonomia, igualmente tristes³¹⁶.

³¹⁴ Alencar, José de. *O Guarani*. Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. II, p. 154.

³¹⁵ Idem. *Iracema*. Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, vol. III, p. 243. Baseio-me aqui, em grande parte, no ensaio de José Antonio Pasta, “Tristes Estrelas da Ursa: Macunaíma” (Cadernos Porto&Virgula, Porto Alegre, v. 4, n. 4, 1993, PP. 27-33). Embora não trate de *Iracema*, encontrei em sua leitura fortes reverberações dos temas de base do romance alencarino. Aliás, não por acaso, uma vez que o ensaio ressalta na personagem de Mário de Andrade a vocação de símbolo da nação (como Iracema) e, em sua figuração literária, temas de base de nossa literatura. Embora aponte no desfecho de *Macunaíma* a “fulguração de um malogro” – no sentido em que mantém não resolvidas as demandas do herói (leia-se o encontro da identidade nacional e da possibilidade de constituição do sujeito) – o crítico reconhece no “brilho da estrela macunaímica” (“lucilação intermitente e noturna”) “um avanço também na direção de uma *conquista da dor*, enquanto figura marioandradina para a capacidade desejada de ressentir, compenetrando-se nele, o próprio destino, definindo-se enfim o *pathos* sempre tão ambivalente com que se narra o nosso esquivo passado” (p. 28). Vagner Camilo, em seu estudo já citado, também constata esta dimensão da dor em *Iracema* e aponta para uma “lógica” vinculada ao “regime do limite”: “Moacir 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, de quem se torna o *companheiro de infortúnio*, de acordo com o narrador. Portanto, já na gênese de nossa suposta identidade encarnada por esse primeiro mestiço, sintomaticamente sem rosto ou feições nítidas no romance, o encontro e a união das raças e culturas formadoras apoiam-se em um descompasso estrutural entre a influência hegemônica do branco e a escamoteação, o sacrifício e, mesmo, a *supressão da alteridade* indígena: é a lógica da *formação supressiva*, argutamente definida por Pasta Júnior como constitutiva de nossa história” (p. 182). No ensaio de José Antonio Pasta sobre *Macunaíma*, o crítico aponta explicitamente para o tema básico de nosso Indianismo: “Herói brasileiro, ele foi ainda uma vez e não a última – chamado a realizar o impossível – fazer com que o movimento seja a imobilidade, o mesmo, o outro, e o ser, o não-ser. Ele o fez – como de rigor – pela auto-imolação sacrificial, conforme o cruento rito nacional da formação supressiva” (p.32). Outra autora que chama a atenção para esta dimensão da dor em Alencar é Lucia Helena, que a nomeia “melancolia” e “solidão” e também relaciona *Iracema* e *Macunaíma*: “Mário de Andrade retoma as pegadas desta Iracema melancólica (...)” (cf. Lucia Helena. *A Solidão Tropical – O Brasil de Alencar e da Modernidade*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006, a citação é da p. 144). Conferir, também, Silvina Carrizo. *Fronteiras da Imaginação – Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*, Niterói, EdUFF, 2001, pp. 95 e 96.

³¹⁶ Bem pesadas as coisas, a dimensão da dor, no Indianismo alencarino, não se restringe apenas aos mais fracos, mas participa da essência da relação mostrada no livro, simbolicamente apontando para a dimensão de dor como

A tristeza de Berta

Em sua análise do romance *Helena*, de Machado de Assis, Roberto Schwarz³¹⁷ aponta as humilhações do paternalismo como baixo-contínuo do romance. Baixo-contínuo porque o que dá base ao romance não é explicitado como assunto no enredo que, ao contrário, tenta abafar e disfarçar a questão. A personagem central, Helena, é uma moça pobre que passa a conviver com a família após ser apontada pelo testamento do patriarca como filha ilegítima com direito à herança. Uma das características da moça é o *pavor ao favor*:

Onde uns enxergam o benefício da proteção, outros vêem o espectro da sujeição, e entram em pânico. Antes o limbo social, ou mesmo a morte, que escorregar na direção em que o paternalismo empurra, direção inaceitável a seus próprios olhos. Na terminologia elevada de Helena e do livro, trata-se de preservar o sacrário da alma. Já na linguagem da situação, trata-se de escapar à submissão pessoal, mais ou menos completa, em cujo extremo nunca aludido (...) estão a figura do agregado e o horror de ser tratado como escravo.³¹⁸

Berta e Helena compartilham muitos aspectos. A revelação da posição de herdeira ilegítima reconhecida tardiamente pelo pai é central nos dois romances. As duas moças são igualmente suscetíveis à opinião dos outros e acabam optando pela renúncia a qualquer privilégio, para se livrar de qualquer suspeita de interesses escusos. O que dá a ambos os desfechos “conotações negativas de sufocamento e frustração da pessoa, em que está presente o individualismo romântico, mas refundido e dando expressão ao conflito local”³¹⁹. Schwarz aponta, em nota, como exemplo para este aspecto, “Mário, o rapaz orgulhoso e injustiçado de *O Tronco do Ipê*”³²⁰; o que nos leva de volta aos dois romances fazendeiros. Mário, o herói do romance, e Berta são órfãos que procuram entender um crime antigo, nos dois livros associados ao proprietário da casa-grande contra um dos pais (no caso de Berta, a mãe; no caso de Mário, o pai) e testemunhado por escravos que convivem com as duas personagens. Sob outros aspectos, porém, se vamos estabelecer paralelos – que de fato existem, como já apontamos anteriormente – entre as personagens dos dois romances fazendeiros, Berta pode ser comparada, também, a Alice – que seria, por sua vez, uma mistura de Berta e Linda – e Mário a Miguel, pois ambos se casam com as mocinhas da casa-grande. De Alice, Berta tem a

essência dos brasileiros. Cecília, na medida em que passa a considerar Peri, aceita para si esta dimensão: “Mas o escravo suplicante erguia os olhos tão magoados, tão cheios de preces mudas e de resignação, que ela sentia um quer que seja de inexprimível, e ficava triste, triste, até que fugia e ia chorar”. (*O Guarani*, *op. cit.* p. 54; a sugestão da citação veio do estudo já muito citado de David Treece, p. 250).

³¹⁷ *Ao Vencedor as Batatas*, *op. cit.*, pp. 89-112.

³¹⁸ *Idem*, p. 94.

³¹⁹ *Idem*, p.108.

³²⁰ *Idem*, p.112.

operosidade, a graça, a bondade, o relacionamento atencioso com todos os moradores da fazenda; porém é com Mário que partilha as vicissitudes dos dependentes.

Em *O Tronco do Ipê*, as humilhações da dependência são tratadas explicitamente³²¹ pelas personagens e pelo narrador, o que não ocorre em *Til*. No entanto, a situação vulnerável do núcleo familiar de Berta/Miguel/Nhá Tudinha é delineada no enredo: a amizade entre Berta/Miguel e Linda/Afonso não é bem vista pelos fazendeiros, embora Berta e Miguel frequentem a fazenda em dias de festa, quando Nhá Tudinha vai ajudar na cozinha. Além disso, a descrição pormenorizada e insistente do convívio de Berta com um ambiente devastado e violento seria, para aproveitar a expressão de Schwarz, o baixo-contínuo do romance; aspecto que se vincula à escravidão.

Apesar de o narrador insistir muito na graça e na alegria da personagem, seu lado sombrio acaba se delineando e sobressaindo ao longo do livro, até culminar em seu desfecho que, se não é a morte, como no caso de Iracema e Helena, é um tipo de asilo sem perspectiva de futuro. De certa forma, como Iracema, Berta não pode se desvencilhar da terra onde nasceu, em um movimento parecido com o que Lucia Helena ressalta nos heróis indígenas de Alencar, silenciados e expulsos do pacto social.³²²

A descrição da dor em Berta, em Jão Fera, em D Ermelinda e em Brás é uma das dimensões interessantes do livro. O narrador parece sensível a esta dimensão de dor em algumas de suas personagens. Paralela à descrição do meio violento, a constatação das consequências desta violência na interioridade das personagens é feita de forma delicada e complexa, em uma figuração que contrasta com muitos aspectos estereotipados do romance. Aspectos que, por sua vez, também funcionam de forma peculiar, uma vez que são apontados explicitamente pelo narrador, que afirma, como já visto, em sua primeira caracterização da

³²¹ Mário e sua mãe moram de favor na fazenda do Barão de Espera. Esta relação de dependência é a principal preocupação do rapaz: “O que desespera é viver à custa dos outros. Ninguém sabe o que a gente sofre; então mamãe, coitada! Não se queixa, mas chora às escondidas, que eu bem sei” (Alencar, José de. *O Tronco do Ipê*,. Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, vol. III, p. 557). O narrador afirma, em outro capítulo, a respeito da mãe de Mário: “D. Francisca fez uma reverência, que terminou a sua frase, cortada por uma ligeira opressão. (...) Do modo desdenhoso por que a baronesa a tratava, e da recusa que sofrera, já não se lembrava; estava tão habituada a essas maneiras que não lhe causavam mais grande impressão. / O suplício de viver da compaixão alheia, comendo o pão saturado com as lágrimas da humilhação, esse martírio, padecia-o ela a todas as horas e a todos os instantes.” (p. 572).

³²² “O movimento que Alencar elabora é dirigir o indígena para dentro de si mesmo, até que, rumo ao indiferenciado, ele se confunda com a natureza que, se o concebeu, também o retém e, num certo sentido, engolfa-o em seus domínios. Recria-se, por desdobramento, a diferença que importa ao pacto social do Estado-nação recém-formado: a distinção entre os poderosos (civilizados e brancos) donos dos domínios, e a terra selvagem dos dominados, re-denominados ‘selvagens’ e ‘escravos’.” (Helena, Lucia. *A Solidão Tropical – O Brasil de Alencar e da Modernidade*, op. cit., p. 163). A autora aponta o silenciamento a que são condenados os “dominados” como marca da exclusão metaforizada na natureza indiferenciada. Já apontamos, anteriormente, em nosso indianismo, uma linhagem de personagens fortemente vinculadas à natureza e que são a ela reintegradas após a morte.

personagem, que Berta personifica “a antítese banal do *anjo-demônio*”. Na cena de fusão de Berta com a cascavel, de que trataremos em seguida, o narrador volta a insistir na dimensão estereotipada de seu enredo: “Aí estava reproduzida ao vivo a misteriosa identificação da mulher e da serpente, que deu tema ao poético mito da tentação”³²³. O curioso é que, independente desta dimensão estereotipada, que por sua vez é esvaziada ao ser apontada pelo narrador, Berta torna-se uma personagem interessante. Prova disto é o fato de, apesar de *Til* ser, no conjunto da obra de José de Alencar, um dos livros menos conhecidos e analisados, Berta aparecer no comentário de muitos críticos que falam sobre sua obra³²⁴. Assim, de forma coerente com sua volubilidade, ela seria a um só tempo uma personagem complexa e uma personagem estereotipada. A cena que será analisada a seguir exemplifica bem, a meu ver, esta mistura da rigidez do estereótipo – o mito da tentação – com a elegância da construção de uma cena de fina carpintaria, repetindo, em outro nível, o que apontamos para a personagem.

A fusão com a cascavel

Ao tratar de João Fera, apontamos para a existência, em *Til*, de uma “fisiologia do transe”. No romance, três cenas descrevem a perda total de autonomia de uma personagem, que se mistura com outro ser. A primeira delas é a que descreve o encontro de Berta com uma cascavel, no quarto de Linda, onde entrou para pegar seu chapéu para seguir Pai Quicé ao esconderijo de João Fera, na tarde da véspera de São João, em meio aos preparativos da grande festa da noite.

A cena se destaca por três motivos: primeiro, o cenário íntimo do quarto de Linda, no segundo andar da casa-grande, contrasta com a maior parte do livro, que se passa ao ar livre, longe de ambientes de intimidade; segundo, a excepcionalidade do que é narrado de uma forma realista e com adesão do narrador; terceiro, o fato de que a cena seja narrada duas vezes, por duas perspectivas diferentes.

Os dois últimos motivos, aliás, se entrelaçam, pois o que determina o estatuto “realista” da cena é o fato de que ela é testemunhada por Afonso, que vê a cena de forma indireta, pelo reflexo do espelho da penteadeira de Linda e através do buraco da fechadura. Assim, o primeiro contato do leitor com a descrição é feita de forma muito mediada, distanciada da personagem, sugerindo que o acontecimento não foi uma alucinação de Berta. Além disso, a visão que Afonso tem do espelho faz com que a cena se transforme em uma espécie de quadro vivo:

³²³ *Til*, pp. 793, 794.

³²⁴ Como exemplo, o comentário, já citado anteriormente neste trabalho, em que Antonio Candido fala da dimensão mais complexa e refinada de Alencar: “A Berta, de *Til*, tem algo dessa densidade humana, que encontramos também num esboço de grande personagem novelesco – o jesuíta Gusmão de Molina, *d’As Minas de Prata*”. Candido, Antonio. *op.cit.*, p. 204.

Fora ali [no espelho] 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, extático, de vítreos lampejos.³²⁵

A fixidez de Berta contrasta com a narração, ágil e cheia de detalhes, quase naturalista:

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.³²⁶

Contraste que sabemos ser próprio do romance, mas que nesta cena se exacerba em um contraponto entre o tom misterioso, quase metafísico do assunto, presente, também, nos títulos dos três capítulos que tratam da cena e remetem à indiferenciação e à inconsciência – “Fascinação”, “Letargo” e “Transe” –, e a descrição clara e detalhada do narrador.

Como já dito, depois de a cena ser narrada do ponto de vista de Afonso, o narrador a relata, mais uma vez, desta vez levando em conta a interioridade de Berta, mas sempre reafirmando seu estatuto de realidade, pois se baliza por atos que foram narrados anteriormente (o grito de Afonso, por exemplo) e pela referência aos detalhes anatômicos da cascavel. O início da segunda descrição é marcado pela seguinte afirmação do narrador: “Uma Cena espantosa acabava de passar na alcova”³²⁷. A partir daí, o transe propriamente dito passa a ser descrito e a mistura se dá pelo olhar.

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.³²⁸

O encontro de Berta e da serpente remete claramente à terceira parte do Gênesis, “A queda”, que narra a expulsão de Adão e Eva do Paraíso depois de amaldiçoados por Deus com a dor, a morte e o trabalho, por terem desobedecido às regras e ouvido o conselho da serpente.

³²⁵ *Til*, p. 792. Há uma cena muito semelhante em *Senhora*. Seixas vê Aurélia pelo buraco da fechadura, através do espelho: “Essa zona abrangia um divã onde nesse instante destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto-relevo que outrora ornava as campas dos nobres. (...) / Estava muito pálida e imóvel. Um dos braços descaía desfalecido pela borda do divã; tinha outro suspenso até a moldura do recorte onde a mão se crispava, talvez no esforço de erguer o corpo. Havia na imobilidade dessa posição e em seu perfil alguma coisa de hirtó que assustava”. (Alencar, José de, *Senhora*, Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I, p. 1127).

³²⁶ *Til*, p. 792.

³²⁷ *Til*, p. 793.

³²⁸ *Til*, p. 793.

Versados no bem e no mal, perderam o Éden e a inocência. Este episódio bíblico traz a serpente como o mal e “a hostilidade” entre a serpente e a mulher como praga divina. É interessante que Alencar chame a atenção não para a hostilidade, mas para a identificação entre a serpente e a mulher (“Aí estava reproduzida ao vivo a misteriosa identificação da mulher e da serpente, que deu tema ao poético mito da tentação”³²⁹). A cena acaba com a reconciliação entre Berta e a cascavel. Não é Berta que cai, é a cascavel que se apazigua, em um movimento que, de certa forma, quebra a dimensão da fatalidade mítica e o caráter demoníaco da cena.

No entanto, mais do que a simbologia bíblica, o que me parece mais importante na cena é a descrição do dilema e da dor de Berta. Até esse momento do romance, o narrador sempre ressaltara o controle e o equilíbrio da moça, apesar de sua convivência com a violência e a devastação. Neste mergulho em sua interioridade, proporcionado pelo encontro com a cascavel, Berta, tantas vezes senhora de si e com poder sobre os outros, desta vez vive seu transe, exemplificando o que discutimos sobre a dualidade, a vulnerabilidade e a dor dos dependentes.

O desmaio da moça fora a princípio cheio de indizível angústia; apoderou-se dela um incompreensível pavor; queria fugir, e sentia-se elada a si mesma, como a um poste de dor. 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.³³⁰

É como se o narrador tivesse que sondar as profundezas da personagem para constatar esse sofrimento de base que, na maior parte do tempo, não é mostrado pela narração ou demonstrado pela personagem. A complexidade e a beleza desta cena fazem com que, o que a princípio poderia parecer, nas palavras do narrador, “a antítese banal do *anjo-demônio*”, ou a luta interior entre a pureza e a devassidão dentro da personagem, ganhe reverberações mais interessantes. Formalmente, também, Alencar radicaliza a descrição da mistura entre Berta e a cascavel, num movimento em que até a sintaxe se contorce e nos confunde:

Umás 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, elevava-se pelo colo da menina gentil, que ela era, e conchegava-se ao tépido calor de um seio virgem.³³¹

³²⁹ *Til*, pp. 793, 794.

³³⁰ *Til*, p. 794. Berta, como a Flora, de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, poderia citar Goethe: “Ai, duas almas em meu seio moram”.

³³¹ *Til*, p. 794. Na edição da Melhoramentos, de 1975, cotejada com o texto do folhetim e da primeira edição de 1872, ao contrário das edições da Aguilar e da Ática, o texto traz, em vez de “outras vezes transformada em vípera”, “outras vezes transformadas em vípera” (p. 160). A confusão sintática proposital do texto alencarino foi corrigida como um erro.

A partir da reconciliação final entre Berta e a cascavel, a moça vai, depois de despistar Linda e Afonso, procurar João Fera em sua gruta para avisá-lo da emboscada de que será alvo. No caminho, ela e seu guia, um velho escravo da fazenda, serão atacados pela vara de catetos e salvos da morte pelo capanga. Esta cena, como já dissemos anteriormente, aponta para o perigo a que estão sujeitos os habitantes dos arredores da casa-grande; perigo ignorado pelos jovens fazendeiros e bem conhecido pela moça.

*

A dimensão complexa da personagem exige que se conclua, por ora, sua análise, sem que se exponham todas as suas facetas. Berta é o centro do livro e dela se irradiam inúmeros raios de influência. Alguns deles já foram ou serão descritos em suas conexões com outras personagens ou dimensões do romance ao longo das páginas deste trabalho.

2.3 Miguel

A cena de abertura de *Til* anuncia Miguel como o herói do romance e aponta Berta como seu par: “Eram dous, ele e ela, ambos na flor da beleza e da mocidade”³³². A continuação da cena, porém, mostrará que, embora muito ligados, os dois não entram em acordo quanto ao caminho a seguir. A escolha de caminho – ir ou não à Fazenda das Palmas – implica outras opções e, nessa primeira cena, Berta quer ir à fazenda, onde se encontraria com Linda e Afonso, mas Miguel se recusa a segui-la. Na cena final do romance, a situação se inverterá, e dessa vez será Miguel a tentar persuadir a irmã de criação a acompanhá-lo até a fazenda. Entre as duas cenas, Miguel aceita o romance com a filha do fazendeiro e parte para a cidade, abandonando sua mãe e Berta, que fica em Santa Bárbara para cuidar dos que não podem partir e precisam de cuidados: Zana, Brás, João Fera e Nhá Tudinha.

Os dilemas de Miguel, que poderiam ser a base do romance (como é o caso de Mário, de *O Tronco do Ipê*), são esvaziados, e a personagem não tem carne. Isso acontece, menos por causa do enredo, e mais pelo tipo de atenção que o narrador dispensa a sua interioridade. Assim como Afonso e Linda, Miguel é apresentado sempre de um ângulo externo, única forma, aliás, que tornaria possível o esvaziamento da trama sentimental.

Para entendê-lo, portanto, precisamos seguir suas ações na trama, ouvir suas falas. Outra forma é compará-lo a Mário, do outro romance fazendeiro alencarino. O paralelo entre os dois jovens se sustenta pela grande semelhança da posição social que ocupam, sendo ambos herdeiros de famílias que perderam poder e riqueza na geração de seus pais e que

³³² *Til*, p.694.

retomam o antigo *status* tanto pelo casamento com a filha do fazendeiro mais poderoso da região quanto pelo estudo. A ida para a cidade, no desfecho do livro, crucial nos dois romances, e em ambos vinculada à opção de entrar na esfera da elite, aproxima-os também, assim como o travo de culpa e traição que por isso carregam.

Em *O Tronco do Ipê* – que cobre um período de tempo mais amplo, de 1850 a 1857, enquanto no *Til* a ação se dá em algumas semanas de 1846 – podemos acompanhar a formação de Mário e a sua transformação de um agregado da família em um jovem bacharel.

Em seu estudo sobre as mudanças políticas pós-Independência, Maria Isaura Pereira de Queiroz usa *O Tronco do Ipê* como exemplo da dicotomia que se estabeleceu entre município e Corte. Os grande proprietários rurais – segundo a autora, os eternos detentores do poder no Brasil –, com a necessidade de enviar um representante para a capital do Império, passaram a preparar alguém próximo para a função e, para isso, pagavam os seus estudos superiores, na Europa ou em algumas capitais brasileiras. “Formou-se então, durante o Império e a Primeira República, uma camada de profissionais da política, quase todos de profissão liberal, desligados, pela educação e pela necessidade de viver nas capitais, do ambiente rural que representam”³³³. Depois de falar da relação entre o Barão de Espera (chefe político local, com ascendência sobre um grande número de pessoas que em torno dele gravitam, apesar de não ter cargo político), pai de Alice, a mocinha do livro, e o Conselheiro, seu compadre, que depende do Barão para ser eleito, a autora passa a tratar da valorização dos jovens bacharéis:

Tinha o Barão um afilhado, Mário, de quem pretendia fazer seu genro; enviou-o, pois, a aperfeiçoar a educação na Europa. Aos 21 anos, regressou o rapaz, e a recepção que lhe deram na Fazenda do Boqueirão é o mais perfeito exemplo da consideração que na sociedade brasileira adquiria o “doutor”. Numa sociedade patriarcal, em que o respeito aos mais velhos era lei, em que filhos seguiam as opiniões dos pais e não se atreviam a ter opinião própria, Mário, que regressara dos estudos na Europa, formado aos 21 anos, estava praticamente em pé de igualdade com os mais velhos; estes o interrogavam sobre suas opiniões com um interesse e deferência que não manifestavam absolutamente em relação aos outros rapazes da mesma idade, primos e companheiros de infância de Mário (...). Mário tinha naquele meio a posição privilegiada de um ente superior, com ele ombreava apenas o Conselheiro. E este, depois de observar e interrogar com atenção (não tivesse ele adquirido na Europa, durante os estudos, ideias revolucionárias!), acabou vaticinando-lhe para logo uma cadeira de deputado. Mário seria em futuro breve o representante de todo aquele pequeno mundo que tinha por centro a Fazenda do

³³³ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *O Mandonismo Local na Vida Política Brasileira e Outros Ensaios*, São Paulo, Alfa-Omega, 1976, p. 21.

Boqueirão; para isso reunia as duas qualidades principais e indispensáveis: posse e saber.³³⁴

Miguel provavelmente percorrerá o mesmo caminho de Mário, pois sabemos que cursará Direito, em São Paulo, condição indispensável para que possa se casar com Linda. É esse, aliás, o tema da conversa entre os dois quando se encontram no Tanquinho, na única passagem em que as duas personagens aparecem com mais destaque, no centro da cena. Nesse diálogo, a moça diz que acabou de ler um livro muito bom, e Miguel responde que já o lera, demonstrando estar inserido em um universo letrado. Linda pergunta se ele não vai estudar em São Paulo, como Afonso, seu irmão – “O senhor não deseja formar-se?” –, ao que Miguel responde que não, por falta de recursos, apesar de “ser o seu sonho”.³³⁵

O tema da conversa tem afinidades evidentes com o enredo sentimental, embora não se dê na casa-grande, mas no lugar que representa, no livro, como já comentamos, uma ilusão bucólica que se configura como falsa, tendo em vista as tensões que estão em pauta. Ao mesmo tempo, esse é o cenário possível para um diálogo entre os dois jovens e simboliza, mesmo que de forma fugaz, o aconchego do lar burguês, em seu isolamento e intimidade.

O livro citado por Linda é *Uma cabana indiana*, de Bernardin de Saint-Pierre, que narra a história de um sábio que viaja em busca de respostas, encontrando a sabedoria procurada na cabana de um pária indiano, que vivia longe da sociedade e em harmonia com a natureza. Essa fuga da civilização está, também, na base do mais famoso livro do mesmo autor, discípulo e amigo de Rousseau, livro que, apesar de não ser citado diretamente na cena, tem afinidades com o *Til* em muitos dos seus temas e no título de um dos capítulos da cena do Tanquinho: “Idílios”. Trata-se, como se sabe, do idílio *Paulo e Virgínia*, de imensa popularidade no Brasil, citado, aliás, por Alencar, em *Lucíola*. O tema dos dois jovens criados como irmãos, apaixonados um pelo outro, vivendo em um refúgio tropical, longe da civilização e da exploração, em um retiro familiar antipatriarcal e autossuficiente, onde todos trabalham, parece ser o ideal perseguido por Miguel no começo do livro. Berta estaria ao seu lado. Assim como no livro do escritor francês, o ideal não se mostra possível, e perturbações externas degradam o idílio. Há uma cena em que Paulo e Virgínia deparam uma escrava fugida e, na tentativa de ajudá-la, conhecem pela primeira vez a violência da escravidão em uma grande fazenda de exploração colonial³³⁶.

³³⁴ *Idem, ibidem*, pp. 74, 75.

³³⁵ *Til*, p. 725.

³³⁶ Michael Lövy e Robert Sayre consideram Bernardin de Sait-Pierre, normalmente rotulado como pré-romântico, como um romântico que propôs utopias comunitárias. “Partidários da Revolução mas figurando também entre seus críticos mais severos; formulando críticas de um ponto de vista político à direita, mas de um ponto de vista social à esquerda; tal é a natureza contraditória dessa segunda modalidade do romantismo

O desencontro entre o desejo de Miguel e o desfecho do livro deve-se em grande parte à atitude de Berta, que tudo faz para unir o irmão de criação e Linda, empurrando-o de todas as formas para uma ascensão social. A passividade de Miguel, aliás, é um dos motivos para sua inconsistência como herói do folhetim. Na cena final, por exemplo, quando faz uma última tentativa de levar Berta para a cidade, e já de casamento marcado com Linda, o diálogo entre Miguel e Berta traduz bem a melancolia que marca o desfecho do romance:

– Se você tivesse querido, Inhá, disse timidamente Miguel, podíamos ser tão felizes!...

– E você não é Miguel? perguntou Berta, fitando nele um olhar melancólico.

– Sou! respondeu o moço com um suspiro.

Houve um novo e longo silêncio. Foi Miguel que outra vez o rompeu:

– Meu sonho era viver aqui nesta casa onde nasci, com minha mãe e você, Inhá. Por muito tempo sorrii-me esta doce esperança, mas você não quis!

1. Não diga isto, Miguel! Exclamou Berta com a voz afogada em lágrimas.

2. Quem me separa destes lugares e talvez para sempre?

Curvou Berta a cabeça e balbuciou:

Lembre-se de Linda!

Lembro-me daquela que foi companheira de minha infância, com quem folguei os primeiros anos da vida e cuidei que havia de repartir a minha pobreza e humildade. Quantas vezes supliquei a Deus que nos conservasse unidos sempre, e esquecidos aqui neste canto do mundo. Mas ela tomou para si unicamente a existência tranquila e feliz que eu pedia para ambas, e aparta-me de si para longe!³³⁷

A impossibilidade da vida pacata e feliz sonhada por Miguel é o que parece estar em jogo em um episódio enigmático do segundo volume. Miguel traz para Berta uma cotia. Berta se encanta com o filhote e faz planos de fazer uma casinha para ele, com janelas e bebedouro. Brás solta a cotia, que escapa.

Confusão

Já tratamos do transe que Berta vivencia com a cascavel, no quarto de Linda, e do transe que João vivencia com a pedra, em sua furna, na presença de Berta, que para lá foi, logo depois do episódio com a cobra, para salvá-lo de uma emboscada. Na volta para a fazenda,

revolucionário. Na França, encontramos várias expressões literárias dessa tendência: especialmente os rousseauianos Restif de la Bretonne e Bernardin de Saint-Pierre fazem parte dessa configuração.” Löwy, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e Melancolia*. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 174. Ver também, sobre Bernardin de Saint-Pierre, dos mesmos autores, “Utopie romantique et Révolution française” in *L’Homme et la société*, número especial: *Dissonances dans la Révolution*, Paris, Editions L’Harmattan, 1989/4, N 94, pp. 71-81. A importância do livro de Bernardin de Saint-Pierre na construção do *Amar: verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, é apontada por Telê Porto Ancona Lopez em “Uma difícil conjugação” in Andrade, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo - Idílio*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.

³³⁷ *Til*, p. 852.

atravessando os cafezais, Berta se encontra com Miguel, que experimenta, também, um transe, em seu caso de forma indireta e mediada, confirmando por um lado sua passividade, por outro sua posição de trânsito entre as duas esferas sociais do romance. Esse é, aliás, o tema do transe de Miguel, a mistura de Berta, que recebe uma parte da alma e dos encantos da amiga, e Linda. A partir daí, Miguel passa a ver Linda com mais interesse e os dois começam a namorar. Na cena, Berta tenta convencer Miguel da beleza e da doçura de Linda, assim mimetizando a amiga:

Esse 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 sua mímica ia esculpindo a estátua formosa de Linda, com as doces inflexões das formas, o terno volver dos olhos e o desbroche do mimoso sorriso.

Miguel fascinado, rendido, já não resistia com efeito; e nesse momento, pelo menos, ele sentia que amava Linda; mas não essa Linda que ali tinha diante dos olhos, e não a outra que vira ao natural, tímida, com as pálpebras cerradas, o lábio trêmulo, e o gesto constrangido.

A mulher que ele adorava nos sonhos de sua juventude, o tipo de sua ardente imaginação, realizava-se naquela moça que vazava a inefável ternura de Linda na graça e gentileza de Berta; e não era nem uma, nem outra, mas a transfusão dessas duas almas em uma beleza sedutora.³³⁸

O tema do transe se mantém nas reflexões do narrador, quase em um discurso indireto livre, já em outro capítulo: “Era ela quem amava Miguel; mas por Linda. Era Linda a quem Miguel amava, mas na pessoa dela, Berta”³³⁹.

O transe de Miguel lembra muito o delírio de Flora, no *Esau e Jacob*, de Machado de Assis. Nos capítulos “Fusão, difusão, confusão”, “Transfusão, enfim” e “Ai, duas almas”, a moça, que não conseguia se resolver entre os dois gêmeos idênticos, os vê unidos em uma só pessoa, para depois desdobrarem-se de novo: “Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...”³⁴⁰. O tom do narrador é muito diferente, mas o tema da confusão entre duas almas aos olhos de um amante indeciso aproxima Flora e Miguel. Uma outra questão aproxima os dois romances, a palavra “confusão” no título do capítulo. Na verdade, o capítulo XV do terceiro volume de *Til*, foi impresso – na edição em folhetim, na de 1872 e em todas as outras edições posteriores à morte de Alencar – com o título de “Confissão”. Desta forma, o livro tinha dois capítulos com o mesmo título, pois o capítulo

³³⁸ *Til*, p. 811.

³³⁹ *Til*, p. 820.

³⁴⁰ Machado de Assis. *Esau e Jacob*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson Inc., 1946, p. 296.

XIV da quarta parte de *Til* também se intitula “Confissão”. No manuscrito do romance, porém, pode-se ler que, originalmente, o capítulo tinha como título a palavra “Confusão”, que da forma que está escrita dá margem à troca da letra U pelas letras IS. No anexo II deste trabalho encontra-se a cópia do manuscrito desse capítulo.

Mesmo que muito diferentes, os livros de Machado e Alencar se aproximam, também, em muitos pontos, a começar pelo fato de ambos falarem do Brasil de forma alegorizada. Em ambos, a mistura de história e mito contamina a forma do romance pela dificuldade de figuração da fratura social provocada pela escravidão, em um país cuja história se pauta por uma modernização conservadora³⁴¹.

Se, nos romances da segunda fase de Machado de Assis, a desfaçatez das elites passa a ser o foco principal, em *Til* Alencar parece ainda aturdido, não dominando inteiramente as duas esferas em confronto, que se propôs a figurar. A figura de Miguel, em seu trânsito de classe, aponta bem para as dificuldades, para os dependentes, de conciliar os conflitos, o que os obriga a difíceis operações ideológicas provocadas pela falta de autonomia.

Para o rapaz, é providencial a transfusão de Berta em Linda, que ganha em interesse. É como se Miguel repetisse os passos de Luís Galvão, sem nada perder. Ele tem a riqueza de Linda e a beleza de Berta, uma Besita rediviva, que, ao contrário da mãe, não é enganada, pois ela mesma renuncia a Miguel. De certa forma, os três transe de que tratamos, neste estudo das principais personagens dependentes, são eles também vinculados aos espaços sociais do livro e sempre têm Berta como testemunha. O primeiro, no quarto de Linda, espaço mais interno e íntimo, na configuração espacial do romance, parece se contrapor ao seu espaço mais externo, mas não menos íntimo, o interior da fumaça de João Fera, cenário do segundo transe. Nessa esfera, apesar de se tratar do transe de João Fera, Berta também perde sua individualidade, pois o capanga a confunde o tempo todo com Besita. O transe de Miguel só vem completar essa indiferenciação de Berta, que começara no quarto de Linda. O espaço em que se dá a mistura entre Berta e Linda, a meio caminho entre os arredores e a casa-grande, mas dentro da fazenda, de certa forma remete ao Tanquinho, espaço de união entre as duas esferas, e que mantém afinidades com Miguel e sua opção de ascensão social.

Berta e João Fera, que permanecem em Santa Bárbara, nos arredores da fazenda, apartados da riqueza, são expulsos da “felicidade” da vida burguesa, aludida por Berta no

³⁴¹ O duplo em *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* e sua relação com história e mito e com a modernização conservadora é tema de estudo de José Antonio Pasta Jr. e por ele foi tratado em seu curso de pós-graduação “O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História”, FFLCH da USP, 2008. Conferir também os textos “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)” in [-] WWW.sinaldemenos Ano 2, nº4, 2010 e “*Le rythme singulier d’une formation historique*” in Pasta Júnior, José Antônio; Penjon, Jacqueline (org.) *Littérature et modernisation au Brésil*, op. cit.

último diálogo com Miguel, mas, de certa forma, fazem com que essa felicidade pareça mesquinha, pois nela não há a possibilidade do amor romântico, que no livro só é sentido por João Fera.

3. A elite distraída

As personagens vinculadas à casa-grande, esfera do poder e da riqueza, têm no romance um estatuto ambíguo. São centrais como personagens que participam do enredo sentimental, mas são preteridas pelo narrador, que acompanha muito mais de perto e com maior intimidade Berta e João Fera, representantes da outra esfera social do livro.

A inadequação dos valores burgueses – já em pauta para a família de fazendeiros – ao ambiente social da fazenda torna insuportável a permanência do núcleo familiar de Luís Galvão, que partirá no desfecho do romance, deixando para trás o convívio pessoal com a escravidão.

Há duas personagens do livro que funcionam como extremos opostos e representam dois mundos muito diferentes, entretanto obrigados a conviver, lado a lado. De certo modo, são postos em presença um do outro para evidenciar o problema: D. Ermelinda, esposa de Luís Galvão, é uma senhora, apesar de “não formosa”, muito fina, “prendada de inata elegância” e de “fidalguia”, que a “educação esmerada”, recebida em um colégio inglês da corte, só ajudara a cultivar. Prova disso, segundo o narrador, é que o desgaste que sofria pela convivência com os “costumes do interior” não era suficiente para abrandar-lhe a fineza. Ao contrário,

à expansão dessa natureza delicada, ao perfume de bom-gosto que derramava em torno de si, deve-se atribuir a ausência de cor local que se notava, se não em toda a casa, ao menos na família. Aquela esfera que recebia a influência imediata da dona da casa, não era paulista mas fluminense; e não fluminense pura, senão retocada já pelo apuro escocês e pela graça francesa.

Aos verdadeiros paulistas da têmpera antiga, de antes quebrar que torcer, aos grandes turrões, nutridos de lombinho de porco e couve crua, não deixava de scandalizar esse enxerto carioca no meio das suas matas, e por isso, já desconfiados de natureza, mostravam-se espantadiços, quando entravam na casa das Palmas.³⁴²

O problema é que D. Ermelinda era obrigada a conviver, em sua própria casa, com Brás, um menino retardado e epilético, filho da finada irmã de seu marido. A cena de apresentação da família é exemplar: o narrador – em uma das raras cenas que se passam no interior da casa-grande – vai descrevendo cada um dos membros da família de fazendeiros com a mesma delicadeza que usara para apresentar D. Ermelinda, até que começa a descrever Brás:

³⁴² *Til*, p. 710, todas as citações do parágrafo anterior são do mesmo capítulo, “O Marmanjo”, e da mesma página.

Finalmente, no segundo lugar da esquerda, defronte da moça via-se um menino de quinze 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 isto, 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, refratário 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-se com desgosto.³⁴³

A cena sintetiza bem o problema que está em pauta no capítulo e no livro: os bons modos à mesa representam o mundo civilizado burguês e Brás se mostra um entrave bruto e rude, mas que tem que ser aceito, de acordo com a solidariedade familiar cara à sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo, é uma realidade insuportável para os padrões perseguidos por D. Ermelinda, a ponto de sua resposta a ela ser a total alienação do problema. Brás é um ponto cego, apesar de dividir a mesa com a família, que o atura mas o despreza. É interessante que a personagem – a meu ver, não por acaso chamada de Brás – faça parte do mundo da casa-grande. A perversidade e o descontrole de Brás fecham o capítulo “O Marmanjo”, título que mantém o padrão do primeiro volume de *Til*, o de intitular o capítulo com uma personagem marginal ao assunto principal mas que presentifica uma esfera de violência e de rudeza avessa aos ideais do narrador: “O Capanga”, “Monjolo” e “O Marmanjo”. O ato final de Brás é o de enfiar o garfo na perna da escrava que servia à mesa, coisa que passou despercebida a todos os membros da fina família, apesar do grito da moça.

É interessante a transformação do garfo, instrumento de cultura, em instrumento de tortura, imagem que, ecoando o acerto simbólico de toda a cena, aponta para o desacordo entre os bons modos à mesa e o dia a dia de uma fazenda escravista.

³⁴³ *Til*, pp. 710 e 711.

No segundo volume, no capítulo “O Idiota”, em que o narrador conta a história pregressa de Brás, o tema do recalque de uma realidade difícil de engolir reaparece, e o narrador afirma, referindo-se a D. Ermelinda:

Resignada ao mal inevitável, socalcou sua repugnância, (...) mas exigiu de Luís Galvão, e isso o fez com autoridade de mãe, que, recebido Brás e tratado como filho da casa, se evitasse contudo seu íntimo contato com Afonso e Linda, conservando-os, quanto possível, alheios à existência do primo, e impedindo o menor trato e convivência com ele.³⁴⁴

A inadequação da família, que já se pauta por valores burgueses, ao ambiente da fazenda é transposta, na formalização literária, para a inadequação do enredo romântico sentimental, que não se sustenta, com suas personagens descritas de forma muito superficial e o amor entre o par romântico – Linda e Miguel – maculado pelo interesse. No caso de D. Ermelinda, no entanto, há, em uma cena, já no fim do livro, uma aproximação maior de sua interioridade, com a especificação de seus dilemas e de sua dor.

O capítulo “Pressentimentos”, do primeiro volume, dá continuidade à sensação de desassossego que perturba a refeição, na casa-grande. D. Ermelinda teme que Luís seja vítima de uma tocaia. A sensação difusa de medo que paira no ambiente reflete o confronto entre os dois polos figurados no romance e, também, a dissimulação presente nas relações interpessoais. Isso porque, na cena, além da ameaça da tocaia, possível graças à traição de um pajem da casa, Luís também mente para a mulher.

Já apontamos o fato de o narrador ser parcial e apresentar afinidades com a família de fazendeiros, ao mesmo tempo em que comparece uma crítica a essa parcialidade, como uma ironia do próprio enredo. Um exemplo disso, nessa cena, são as palavras de D. Ermelinda, que serão ressignificadas pelo leitor, depois de conhecer a história pregressa de Luís e João Fera. Referindo-se ao último, D. Ermelinda afirma: “Essa gente não é capaz de gratidão, Luís; ao contrário, o benefício os humilha, e eles revoltam-se contra o que chamam de injustiça do mundo”³⁴⁵.

D. Ermelinda tem hábitos modernos que aprendeu na Corte, como fazer longas caminhadas pelo campo, “inovação aos usos da terra, onde moça rica, filha de fazendeiro, não anda a pé, a não ser na vila”³⁴⁶. Nesse sentido, mais do que o ambiente abafado e reprimido do mundo patriarcal, o que se ressalta na família é uma certa liberdade de usufruir os prazeres da vida. Como já dissemos anteriormente, não há, no *Til*, a descrição de ambientes do aconchego

³⁴⁴ *Til*, p. 759.

³⁴⁵ *Til*, p. 713.

³⁴⁶ *Til*, p. 712.

burguês, no interior da casa-grande; no entanto, a visão que Ribeiro tem da família transforma-se em um *tableau*, ou em um *interieur* em pleno terreiro:

Depois da tocaia na *Ave-Maria*, passara pelas Palmas, e vira a família de Luís Galvão, reunida no terreiro, gozando a frescura da tarde, ao expirar de um dia cáldo.

Afonso lia para a mãe e a irmã, D. Ermelinda acompanhava com os olhos as mutações das alvas nuvens que o vento carneava no azul do céu. Linda fazia trabalhos de lã.

A serenidade e enlevo desse quadro pungiram acremente a alma do Ribeiro. Invejou a felicidade de Luís Galvão, no seio daquela família encantadora e no meio dos gozos que dá a riqueza.³⁴⁷

A superficialidade e a distração em relação aos problemas a sua volta são muito ressaltadas em Linda, Afonso e Luís: “Mas Luís Galvão era desses homens que vivem muito à superfície d'alma, onde o contentamento do mundo, os prazeres efêmeros e as impressões do momento formam uma camada que sopita alguma reminiscência mais profunda”³⁴⁸.

A figura de Luís condensa, por causa da culpa que carrega, um lado de perversidade que é alegorizada em Brás, sangue de seu sangue, mas que também existe na própria personagem, que deve se transformar de “mandão da aldeia” em respeitável chefe de família. Já tratamos disso quando falamos de João Fera e citamos o comentário de Manuel Antônio de Almeida sobre

o tipo hediondamente original dos nossos mandões de aldeia, essa torpe idealização da perversidade, perversidade estúpida, grosseira, esqualida que traz sob a pressão de suas numerosas torpezas todo o interior de nosso país, amparada e sustentada pela outra perversidade inteligente, polida, dourada, que de longe a açula em seus maus instintos para fazê-la servir a seus fins mais indiretos porém não menos criminosos³⁴⁹

Alencar também se refere à “perversidade do mandão”³⁵⁰, que usa João Fera como instrumento de seus desmandos. Como fazendeiro da região, Luís também participa daquele universo que é apresentado pelo narrador, do qual João participa como capanga:

Foi nestas condições que um ricaço, informado da valentia de João, o tomou para capanga; e bem precisava ele, que não lhe faltavam inimigos. O preceito do Evangelho é “não fazer aos outros o que não queremos nos façam”. Daí tinha o mandão extraído uma regra para seu uso, a qual em sua opinião era apenas o complemento da máxima cristã. “Façamos aos outros o que eles nos pretendem fazer”, dizia ele;

³⁴⁷ *Til*, p. 788.

³⁴⁸ *Til*, p. 841.

³⁴⁹ Almeida, Manuel Antônio de. “Os Mandões de Aldeia e a Idealização da Perversidade” in Almeida, Manuel Antônio de. *Obra Dispersa* (introdução, seleção e notas de Bernardo de Mendonça), *op. cit.*

³⁵⁰ *Til*, p. 786.

e sem o menor escrúpulo, com perfeita serenidade de consciência, ia aviando os seus inimigos, para não lhes morrer às mãos.³⁵¹

Esse lado violento, “pressentido” por D. Ermelinda, é o que a atormenta, sentimento que é bem definido nas descrições da crise vivida pela personagem depois de ouvir de relance, à janela da casa-grande, na festa de São João, a conversa entre Luís e outros fazendeiros da região:

Ermelinda ainda recalcava no íntimo o segredo que a torturava. Por vezes tentara exprobar a Galvão aquela mácula do passado; e no momento fugia-lhe o ânimo de que se revestira anteriormente. Uma explicação naquelas circunstâncias podia romper o vínculo que a unia ao esposo. Temia, pois, rasgar o véu já tão ralo de uma ilusão em que ela ainda se embebia, para refugiar-se contra o desespero.³⁵²

A descrição da personagem, olhos fixos na imagem de Nossa Senhora das Dores, a quem pedia consolo para sua alma “atribulada por pensamentos que a enchiam de horror e angústia”³⁵³ e dos quais sempre tentara se esquivar ocultando-se atrás do “véu da ilusão”, aproxima, por alguns momentos, a fazendeira da dor dos dependentes, dor vivida no corpo.

A civilização como controle dos instintos – afinal o que está em pauta no confronto entre D. Ermelinda e Brás (e o que ele representa de violência e perversidade) – é belamente apresentada em um breve parágrafo que narra a reação de D. Ermelinda à confissão de Luís: “As lágrimas e soluços que trouxe em silêncio, as ânsias e desespero que calçou no peito; ninguém os viu. Mas a manga de seu roupão, que ela mordida para não deixar escapar o grito, ficou despedaçada”³⁵⁴.

O retrato sensível de D. Ermelinda redime, na obra alencarina, a frieza e estreiteza de caráter de D. Lauriana, de *O Guarani* – “dama paulista, imbuída de todos os prejuízos de fidalguia e de todas as abusões religiosas daquele tempo”³⁵⁵ – e da Baronesa, mãe de Alice, em *O Tronco do Ipê*, personagens que ocupam posições semelhantes na casa-grande.

O impasse, que se agrava depois do incêndio e da confissão de Luís, leva a família a abandonar a fazenda: “Nessas circunstâncias lembrara-se Luís Galvão de propor à mulher uma viagem à Corte; e ela aceitara com fervor a ideia. Deixar as Palmas era um meio de escapar à tirania das pungentes recordações, e de afastar Linda de Miguel”.³⁵⁶

³⁵¹ *Til*, p. 786.

³⁵² *Til*, p. 841.

³⁵³ *Til*, p. 727.

³⁵⁴ *Til*, p. 849.

³⁵⁵ Alencar, José de. *O Guarani, Obra Completa, op. cit.*, volume II, p. 39.

³⁵⁶ *Til*, p. 842.

Til trata da modernização da elite agrária à custa da exploração do trabalho escravo e do modo como essa mesma modernidade torna insuportável a convivência com o ambiente escravocrata. Alencar critica a tradicional família patriarcal brasileira e suas indiferenciações; em seu horizonte, está uma família mais “moderna” e burguesa, mas o desfecho do romance não confere essa modernidade a todos. A cidade é a casa-grande sem Brás, sem os escravos, sem os filhos ilegítimos, sem a violência à vista, escancarada, e, por isso, o lugar em que o véu de ilusão ainda se sustenta.

4. A educação de Brás

Brás é uma figura muito presente em todo o livro, embora, muitas vezes, de maneira sorrateira e periférica. Por ter problemas mentais e não conseguir se comunicar direito, além de ser perverso, só mantém contato direto com Berta, a única personagem que se importa com ele. Para as outras, ele é sempre um estorvo ou uma surpresa: solta gritos enigmáticos no meio de uma cena idílica, cava uma armadilha para João Fera, solta a cutia que Miguel trouxera para Berta, põe uma cobra venenosa na cama de Linda, rouba a prenda que está no alto do mastro do pau-de-sebo, nas comemorações de São João, tem convulsões epiléticas. Completamente inadequado ao mundo burguês – a cena da mesa é emblema disso –, sua presença contínua e sorrateira em todos os espaços sociais do romance aponta para a característica principal da personagem no desenho mais amplo do enredo do livro: sua ubiquidade.

Nesse sentido, e para irmos direto ao assunto de difícil exposição, a importância de Brás no livro deve-se a seu estatuto alegórico. As personagens Brás, Berta e Zana, de forma paralela ao enredo folhetinesco, participam de duas dimensões do romance, uma delas alegórica.

Já tratamos dessa dimensão do *Til*, quando apontamos a herança indianista presente nos romances regionalistas de Alencar. Vimos que esse romance mantém, de *O Guarani*, o cenário bem delimitado, que pode ser lido como alegoria da nação, com a representação das classes e do seu funcionamento hierárquico, e, de *Iracema*, a alegorização da personagem como a pátria americana.

A relação estreita que une Berta e Brás, ou Brás e Til – o modo como Berta é chamada apenas por Brás – é tão central no romance que está em seu título. Ao mesmo tempo, esse apelido é desconhecido pelas outras personagens, indicando que sua importância se dá em uma esfera alheia a seu enredo sentimental. Os dois nomes indicam papéis diferentes da personagem no romance: a moça que participa da trama amorosa com os outros três jovens é Berta (às vezes Nhá, para Miguel e João); a dimensão mais abstrata, vinculada ao desenho alegórico do livro, é Til. Já nos referimos a essa sensação de dualidade quando discutimos “a longa apresentação, solene e abstrata, que aponta para uma dimensão metafísica” da personagem e não para sua descrição física ou moral. Nessa apresentação, o narrador afirma que ela “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 própria³⁵⁷. Mais uma vez, a cena passada no Tanquinho revela-se esclarecedora, pois estabelece, em sua primeira aparição, o choque entre as duas

³⁵⁷ *Til*, p. 699.

dimensões da personagem: o grito de Brás (“Til!... Til!... Til...Oh! Til!...”) arranca Berta de sua participação no “idílio”, projetando-a no mundo violento dos arredores.

É conhecida a vocação de nosso Romantismo para tratar da formação da nacionalidade. Mais do que isso, a nossa literatura romântica participou ativamente da formação do estado nacional pós-colonial. Alencar tinha consciência de seu papel de formador e, muitas vezes, usou o recurso de alegorização para tratar de temas nacionais. Além dos exemplos famosos de *Iracema* e de *O Guarani*, podemos citar, por exemplo, uma declaração de Alencar, referindo-se a sua peça *O Jesuíta*, na polêmica com Nabuco: “o protagonista não era um personagem histórico, mas a personificação de um povo e de uma raça que surgia no solo americano”³⁵⁸. A geografia e a história do país são parâmetros que usa, inclusive, para a classificação de sua obra literária, em “Benção Paterna”³⁵⁹.

Em *Til*, a dimensão alegórica convive com o enredo do folhetim romântico de forma parecida, guardando as devidas proporções, é claro, com o que acontece em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, de 1890. Em ensaio sobre esse romance, Antonio Candido observa a existência de “um realismo alegórico”³⁶⁰ que faria do cortiço de João Romão, com sua convivência de todas as classes, “um Brasil em miniatura”³⁶¹. Ainda segundo o crítico, Aluísio mantinha uma característica comum ao meio intelectual brasileiro, desde o Romantismo até quase os nossos dias: “havia uma tal necessidade de autodefinição nacional, que os escritores pareciam constrangidos se não pudessem usar o discurso para representar a cada passo o país, desconfiando de uma palavra não mediada por ele”.³⁶² Além do Brasil em miniatura, o *Til* e *O Cortiço* ainda mantêm uma segunda característica em comum, uma personagem feminina que aponta para uma alegoria do país:

Sob tal aspecto há n'*O Cortiço* um pouco de *Iracema* coada pelo Naturalismo, com a índia = virgem dos lábios de mel + licor de jurema, transposta aqui para baiana = corpo cheiroso + filtros capitosos, que derrubam um novo Martim Soares Moreno finalmente desdobrado, cuja parte arrivista e conquistadora é João Romão, mas cuja parte romântica e fascinada pela terra é Jerônimo. *Iracema* e Rita são igualmente a Terra.³⁶³

³⁵⁸ “Polêmica de José de Alencar com Joaquim Nabuco” in Bueno, Alexei e Ermakoff, George (org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, op. cit., p.148.

³⁵⁹ Marco, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*, op. cit., p. 14.

³⁶⁰ “De Cortiço a Cortiço” in Candido, Antonio. *O Discurso a Cidade*, São Paulo e Rio de Janeiro, Duas Cidades e Ouro sobre Azul, 2004, p. 116.

³⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 117.

³⁶² *Idem, Ibidem*, p. 129. Do mesmo ensaio: “O fato de ser brasileiro levou Aluísio a interpor uma camada mediadora de sentido entre o fato particular (cortiço) e o significado humano geral (pobreza, exploração). (...) Entre a representação concreta particular (cortiço) e a nossa percepção da pobreza se interpõe o Brasil como intermediário” (pp. 128, 129).

³⁶³ *Idem, Ibidem*, pp. 120, 121.

Berta, na verdade, é menos vinculada à natureza do que Iracema e Rita – “que sendo personagem atuante é, ao mesmo tempo símbolo, súcubo, e gênio da terra”³⁶⁴ – inclusive porque seu relacionamento com a dimensão sexual é muito mais problematizado, como já vimos. Berta luta contra sua queda e absorção pela Terra, contra uma indiferenciação – como na cena em que tenta se desvencilhar dos cipós que a mantêm presa ao chão, ou quando luta para não ser dilacerada pelos catetos (“turbilhão fulvo, que marulha, fossa, remoinha, grunhe, amolando os colmilhos, e batendo o chão”³⁶⁵), ou, ainda, em sua luta para não se misturar à cascavel –, e representa muito mais a nação do que natureza. Na cena da casa de Zana, que será analisada em detalhes na terceira parte deste trabalho, ela se transformará quase em efígie da pátria.

Brás, por sua vez, funciona, no livro, como contraponto negativo de Berta, e representa o horror e a perversão do sistema patriarcal escravocrata³⁶⁶. Filho da elite, fruto podre que deve ser “extirpado”, ou civilizado, suas ações são sempre perversas, ao contrário das de Berta, que de todos cuida, inclusive do “idiota”, um dos epítetos com que o narrador se refere ao sobrinho de Galvão. A presença de Brás na casa-grande dá testemunho de hábitos antigos que D. Ermelinda “embotara” no marido: “Fora por uma lenta filtração moral que ela conseguira transmitir ao marido um toque do seu garbo nativo, embotando as asperezas de uma educação grosseira, e extirpando hábitos da infância descurada”³⁶⁷.

A ubiquidade de Brás é construída por suas aparições repentinas, na periferia da cena, trazendo para ela o descontrole e a violência. Para exemplificar, veja-se o modo como o menino é apresentado ao leitor, em repetidas inserções enigmáticas, que apontam para seu vínculo com a perversidade da escravidão. Sua primeira ação, que fecha a longa apresentação da família de Luís Galvão, é o ataque à mucama Rosa. Sua segunda ação – se não levarmos em conta os gritos (que, aliás, no primeiro volume, o leitor ainda não sabe que são de Brás), nem as convulsões (onde ele é pura aparição, não tem uma atitude consciente nem uma fala) – será um ataque violento a Zana, velha escrava abandonada em uma casa em ruína.

De resto, o primeiro ataque epilético de Brás, que citaremos a seguir, está estrategicamente colocado no fim do primeiro volume, de certa forma emoldurando o segundo, que tratará dos arredores arruinados, e reitera a mesma sensação que o grito causou

³⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p. 120.

³⁶⁵ *Til*, p. 797.

³⁶⁶ Segundo Silvina Carrizo, o anão Tico, de *Inocência*, de Taunay, seria um “espírito carnavalizado dos costumes patriarcais tradicionais”, de forma parecida ao que estamos apontando, já que os dois são grotescos e perversos e participam da intimidade do lar patriarcal. Carrizo, Silvina. *Fronteiras da Imaginação – Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*, Niterói, EdUFF, 2001, p. 106.

³⁶⁷ *Til*, p. 710.

na cena do Tanquinho: uma realidade que teima em se mostrar, que clama pela atenção de Berta. Depois do longo diálogo entre Berta e João Fera, no qual a menina o impede de matar Luís Galvão, além de obrigá-lo a jurar que vai romper o pacto feito com o mandante, João, “cego da agonia daquele transe³⁶⁸, (...) estalou com um grito horrível e bravio o peito”, fugindo da menina. O narrador continua, nas palavras que fecham o capítulo e o volume:

Foi o tempo em que pela rampa do barranco despenhava-se um corpo humano, que veio cair estrebuchando aos pés da menina, com a gorja a estertorar, e os dentes a ranger.

Berta o reconheceu.

Era Brás, o idiota.³⁶⁹

É de se notar o modo, um tanto irreal, como um corpo em transe cai ao lado da menina, já preparando o cortejo de seres abandonados que povoam os arredores e merecem os cuidados de Berta, na cena que abre o segundo volume. Zana, que, como veremos mais tarde, alegoriza as vítimas da escravidão, é vinculada a Brás pelos inúmeros transe que ambas as personagens sofrem ao longo do livro e pela dificuldade de comunicação que faz com que Berta tenha que se esforçar muito para entendê-los. A segunda ação de Brás, como dissemos, é um novo ataque a uma escrava:

Imediatamente de dentro do balseiro saltou com o arremesso de um gato do mato uma estranha criatura cuja roupa de grosso brim escuro moqueado de nódoas, ainda mais concorria para a ilusão. Acocorando-se em cima do corpo inerte da louca, apertava-lhe ao pescoço as mãos crispadas, procurando esganá-la, enquanto com os pés e joelhos malhava-lhe o ventre.

Foi esta cena cruel que Berta viu de relance ao chegar à porta da cozinha, chamada pelos gritos. Arrojando-se do mesmo ímpeto ao terreiro, seus lábios lançaram com um tom de severa exprobração, o nome do perverso, que espancava tão barbaramente uma criatura inofensiva.

- Brás!³⁷⁰

O estatuto alegórico de Brás e Til é reforçado, também, por charadas que Alencar dissemina no romance e que se vinculam ao nome das personagens, ou mais do que isso, às letras que compõem esses nomes.

O abecê

Uma grande parte do segundo volume trata do relacionamento de Berta e Brás, em particular do modo pelo qual a menina, ao contrário das outras personagens, exerce sobre o

³⁶⁸ *Til*, p. 733.

³⁶⁹ *Til*, p. 733.

³⁷⁰ *Til*, pp. 742, 743.

rapaz um completo domínio, possível graças à fascinação que Brás tem por ela. Esse fascínio, por sua vez, deve-se ao modo gentil como é tratado pela moça. O primeiro contato entre os dois se dá por causa da diferença entre o tratamento que lhe é dado pelo professor de primeiras letras e o modo pelo qual Berta o trata: depois de encontrar Brás machucado e fugido da escola, ela passa a ser a sua mestra, usando um método inovador para ensiná-lo a reconhecer as letras, embora ele não saiba nem falar direito. O narrador critica o método violento e ineficaz do Domingão:

Havia em Santa Bárbara uma aula pública de primeiras letras, a qual ainda o vulgo pelo costume antigo tratava de *escola régia*. Servia de mestre um latagão de verbo alto e punho rijo, que fora outrora ferrador e a quem chamavam de Domingão.

Fiel às tradições da antiga profissão, entendia ele lá de si para si que um bom processo de ferrar bestas devia de ser por força excelente método de ensinar a leitura e a tabuada: e fossem tirá-lo desta ideia! Assim encaixava o abecê na cachola do menino com a mesma limpeza e prontidão com que metia um cravo na ferradura. Era negócio de dous gritos, um safanão e três marteladas.³⁷¹

A carta do abecê tem no livro um importante papel e é em contato com ela que Brás descobre uma estreita afinidade com o til:

Quando lhe puseram na mão a carta pregada em uma tábua, o menino percorreu todos aqueles hieróglifos com olhos pasmos e botos e só deu sinal de atenção em descobrindo o *til*.

Então expandiu-se-lhe o estúpido semblante com um riso alvar, que estertorou na gorja, e, tomado por súbita alacridade, ele, de ordinário soturno e pesado, começou a fazer trejeitos e gatimônhas ao pequeno sinal ortográfico, procurando imitá-lo à uma com os dedos, com a boca, e até com todo o corpo nos saltos extravagantes que dava pela casa.³⁷²

O til atrai a atenção de Brás por sua forma, que ele imita com o corpo, ou descobre nas sobrancelhas de Berta. Aproveitando a empolgação de Brás com o sinal, Berta, para a partir daí ensinar todas as letras do alfabeto, vincula-se a ele, de modo que, para Brás, ela torna-se o til.

Assim em torno dela, que era o til, Berta foi engenhosamente agrupando todas as letras do alfabeto, com os nomes das pessoas e objetos que a cercavam. Pondo em jogo as broncas paixões do idiota, e colhendo os rudes germes de ideia que se formavam em seu besunto, obteve ela afinal transformar a carta do abecê em uma família, em um mundo, para a existência enfezada dessa mísera criatura.³⁷³

³⁷¹ *Til*, p. 759.

³⁷² *Til*, p. 759.

³⁷³ *Til*, p. 762.

A relação entre as letras e o mundo e entre as personagens e as letras é reiterada na cena da casa de Zana, quando Berta desenha, no chão, letras: “Eram iniciais de nomes, que ela tinha no coração ou na memória; e naquele momento de cisma lhe acudiam de envolta com as recordações de sua modesta existência, à qual estavam entrelaçadas”³⁷⁴. Temos assim dois momentos do livro, um deles formalizado como alegoria, como veremos, em que as letras remetem às pessoas. Afonso, por exemplo, é vinculado à letra A, Brás à letra B. Podemos fazer, assim, um primeiro desdobramento interpretativo: o mundo do romance trata de todas as fatias sociais, de A a Z, sendo Afonso o mocinho herdeiro da casa-grande e Zana o mais abandonado de seus habitantes. Outro desdobramento importante, para o entendimento do estatuto alegórico que une Brás e Berta/Til, é a constatação de que com as letras do nome de Berta podemos formar a sílaba “Bra”, no apelido de sua mãe (Besita) temos a sílaba “si” e do apelido “Til” podemos tirar o “il”, que completaria a formação da palavra “Brasil”. A formação pode ser feita, também, com a combinação de Brás e Til, ficando as letras E e T sempre de fora (**Brás - Berta - Besita - Til – Brasil**). A alegoria da pátria seria então formada pelas duas personagens, um lado virtuoso que teria que educar e civilizar o lado pervertido e malformado.

Em seu estudo sobre a alegoria barroca, Walter Benjamin aponta que a alegoria tem grande afinidade com a utilização de fragmentos dispersos, entre eles as letras do alfabeto, que muitas vezes se apresentam como pessoas³⁷⁵. É exatamente isso o que acontece em *Til*. O próprio título do livro não deixa de ser uma alegoria: o sinal ortográfico remete, por uma convenção construída, à heroína, ou à nação.

Além disso, o til aponta, também, para o fato de a personagem pairar acima de tudo e de todos, em outra dimensão. Se as letras são o mundo, Berta não é uma letra, é um sinal que paira acima dele, participando de outro paradigma. A forma do sinal, mais do que sua função ortográfica, é bem ressaltada: ~, a linha sinuosa que se dobra sobre si mesma e aponta para direções opostas, simultaneamente, contornando, de forma incompleta, dois centros (“ela desenha o mundo que a cerca; a sombra apaga a luz; uma forma desvanece a outra”). O desenho do til remete também para o símbolo do infinito – um infinito incompleto –, uma imagem bem apropriada se consideramos a má infinidade que rege o romance, sua dialética aguda e sem síntese.

³⁷⁴ *Til*, p. 738.

³⁷⁵ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, 208. Na mesma página: “Essa fragmentação no grafismo é particularmente clara como princípio da visão alegórica.”

A catequese

A carta do abecê tem, também, a função mais óbvia, mas não menos importante, de apontar para o tema da “educação do povo”. Já vimos, na primeira parte, a importância que Alencar dava à alfabetização, inclusive dos escravos que seriam libertos. Como ministro e deputado, Alencar era defensor da “ideologia 'civilizadora', difundida entre os altos funcionários do Estado, que atribuía às classes dominantes a tarefa histórica de 'civilizar' a população brasileira”³⁷⁶, o que passava obrigatoriamente pela língua, pela religião e pela alfabetização. A função da alfabetização como normatização e estabelecimento da cultura ocidental, vincula-se à construção dos estados nacionais burgueses³⁷⁷.

Brás não consegue falar, nem tem maneiras adequadas, e precisa ser civilizado. Nas cenas que tratam da alfabetização de Brás, o método usado é sempre muito carinhoso e maternal, como já ressaltamos quando apontamos o contraste entre Berta e Domingão, o que parece ser uma das teses do livro, que reitera inúmeras vezes o ideal do cuidado, encarnado em Berta, e que pode ser traduzido da seguinte forma: por mais bruta que seja, a pessoa pode aprender, desde que tratada com carinho e paciência e não com indiferença ou violência. Brás, na casa de Berta e Nhá Tudinha, tem modos à mesa e consegue recitar as letras do alfabeto. É interessante que nessa cena, ao contrário do hábito estranho que o narrador observa na mãe de Miguel³⁷⁸, hábito que aponta para a relação problemática com o trabalho que embasa todo o livro, a descrição do trabalho caseiro de Nhá Tudinha e Berta se dá de forma contrária, límpida e positiva: Nhá Tudinha prepara broas de milho e Berta cerze roupas, em um ambiente alegre e arejado.³⁷⁹ Longe da exploração dos escravos, presente na casa-grande, ou da “preguiça” e da rixa que o narrador acabara de descrever na venda, o ambiente feminino da casa de Nhá Tudinha proporciona a Brás a possibilidade de se civilizar, e nessa cena ele reza, comporta-se à mesa e recita o alfabeto.

Há um momento, no entanto, em que a dimensão autoritária de Berta prevalece de modo surpreendente, em contraste com seu caráter no resto do livro. No capítulo “A Lição”, a moça exige que Brás recite a *Salve-Rainha*, a *Ave-Maria* e as orações do catecismo. Como Brás se recusasse a pedir, no fim da reza, a proteção para a família de seu tio, Berta ordena: “-

³⁷⁶ Alencastro, Luiz Felipe de. “O Fardo dos Bacharéis”, in *Novos Estudos*, op. cit. p. 70.

³⁷⁷ Conferir Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

³⁷⁸ “Tinha essa mulherzinha baixa e rolha tal prurido na pele que não podia estar um momento sossegada. Por força que se havia de ocupar com alguma cousa; e para que lhe rendesse a tarefa, muitas vezes desfazia o que já estava pronto, a fim de ter o gosto de arranjar de novo.” (*Til*, p. 752).

³⁷⁹ A cena é citada em “Os três Alencares”, de Antonio Candido, como exemplo da acuidade alencarina para a descrição de pequenos detalhes que compõem as personagens: “A nobre e resignada pureza de Berta está sutilmente presa ao honrado asseio da casinha em que vive, e à poesia doméstica do forno e quitutes de sua mãe adotiva.” Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., Vol. II, p. 211.

Há de querer bem a todos, Brás, que eu mando!”³⁸⁰. Como o rapaz não se convence, ao contrário, tem um ataque de raiva, Berta levanta 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”³⁸¹.

De qualquer forma, nas figuras de Brás e Til, Alencar aponta para um Brasil dual e malformado, e que pode se “civilizar” pelo cuidado – nos dois sentidos – que se deve ter com os desajustados ou injustiçados.

³⁸⁰ *Til*, p. 757.

³⁸¹ *Til*, p. 757

Parte III – Violência e fantasmagoria: a escravidão nas formas

Seria um segredo, um desses segredos terríveis que mudam de repente a face das coisas e fazem surgir o passado para esmagar o presente.

José de Alencar – *O Guarani*

1. A paisagem assombrada

O segundo volume do *Til* trata dos arredores da fazenda e se abre com a descrição da casa de Berta: “Na entrada do vale, onde assenta a freguesia de Santa Bárbara, via-se outrora à margem do Piracicaba, encontra o rio, um velho casebre”³⁸². A apresentação dessa esfera – espacial e social – do romance, além de funcionar como uma segunda abertura, traz em germe um aspecto que se desenvolverá ao longo da descrição e que reflete a postura do narrador em relação ao mundo da periferia do latifúndio escravista, aspecto esse, aliás, que desembocará, como pretendemos demonstrar aqui, na atmosfera lúgubre e melancólica que será uma das marcas do romance. Trata-se dos termos “outrora” e “velho”. O parágrafo seguinte, que descreverá com minúcias as características da fachada do casebre, reitera a ideia de antiguidade: “Era uma antiga construção de taipa (...)”.

Se comparamos essa apresentação de um cenário importante do romance com aquela, de que já tratamos, da Fazenda das Palmas, nota-se uma mudança na percepção do tempo por parte do narrador. O momento tratado é o mesmo, 1846, o presente da narrativa; a distância em relação ao tempo de onde fala o narrador, portanto, também é a mesma. No entanto, quando fala da fazenda, o “outrora” usado na apresentação do “velho casebre” é substituído por: “Em 1846, era de *recente* fundação a fazenda das Palmas”³⁸³. O narrador afirma, em seguida, que a fazenda fora construída em local onde antes havia “um velho casebre de caipira, dois cafezais e alguma pouca roça”, sugerindo que, soterrada sob a produtividade da fazenda, existe a ruína de um casebre.

A antiguidade dos arredores desdobra-se, à medida que a descrição segue, na sensação de abandono e ruína. As laranjeiras, ao lado do casebre, são “encarquilhadas”; há no canteiro, “no meio da ervagem, couves gigantes, já com pretensões de arbustos, de tão velhas que eram”. O cavalo é magro; a galinha sura – que dá nome ao capítulo – teve os pés roídos pelos ratos, e sobrevive graças ao desvelo de Berta. A menina cuida, também, de um burro em “mísero estado”:

De magreza extrema, ressaltavam os ossos a modo que pareciam prestes a furar-lhe o couro. Era propriamente uma carcaça, coberta com espessa crosta de lama (...). A outra orelha, (...) a perdera ele na mesma ocasião em que de uma foiçada lhe vazaram o olho esquerdo, levando-lhe boa parte da cabeça.³⁸⁴

³⁸² *Til*, p.734.

³⁸³ *Til*, p.702, o grifo é nosso.

³⁸⁴ *Til*, p.736. As citações do parágrafo anterior estão na p. 734.

A atmosfera que envolve a cena ressalta ainda mais a violência descrita. Ao contrário da manhã radiosa que abre o livro, essa manhã é cheia de brumas:

Vistas através do véu, as árvores tomavam um aspecto pavoroso e fantástico, e às vezes figuravam os espectros, de que a abusão povoa os ermos, a fugirem espancados com os primeiros albos do dia.³⁸⁵

O ambiente lúgubre da cena lembra muito o dos romances góticos ingleses. O que poderia ser uma cena rural que mostrasse os afazeres matinais de Berta, no trato com as criações, transforma-se em um passeio por um mundo devastado, onde habitam seres aleijados, vítimas de violência extrema. O leitor acompanha a menina até a casa de Zana, a velha escrava enlouquecida, que se apresenta como mais um dos seres mutilados que são alimentados e cuidados por Berta.

Já nos referimos, na primeira parte, aos dois modelos de romance que Alencar reconhece que estão na base de sua formação como romancista: um deles é o romance gótico; o segundo, um romance pitoresco e solar³⁸⁶, que se abre “em uma campina marchetada de flores”. O *Til* – cuja primeira cena se passa em uma “rechã” iluminada por um “sol esplêndido” e coberta de “açucenas escarlates” – parece ser um romance em que Alencar usou os dois moldes. A cena de que estamos tratando apresenta, a meu ver, de forma bem dosada essa mistura, caso raro no romance, que na maioria das vezes tende mais ao confronto de aspectos díspares. Nesse caso, a dualidade formal característica do livro está amalgamada de forma harmônica. Para essa impressão, muito contribui o tratamento dado à descrição da paisagem e a escolha do amanhecer, momento intersticial. Com isso, a névoa não afronta a verossimilhança, uma vez que é comum madrugar na roça, e o pitoresco da cena é mantido em paralelo a sua melancolia tendente ao macabro³⁸⁷.

³⁸⁵ *Til*, p. 734.

³⁸⁶ “Nessa época tinha eu dois moldes para o romance. / Um merencório, cheio de mistérios e 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 campa./ O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina marchetada de flores, e bordada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos.” Alencar, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Obra Completa, *op. cit.*, Volume I, p. 136.

³⁸⁷ Este aspecto sombrio da literatura de Alencar foi abordado por Eugênio Gomes em um artigo intitulado “Alencar e Ossian”, em que trata da melancolia de *Iracema*, romance cheio de imagens crepusculares: “a forma ossiânica quanto a sombras, induziu o romancista brasileiro a um processo muito curioso de acomodação desse clima subjetivo com a resplandecente atmosfera da Terra do Sol” (Gomes, Eugênio. *Visões e Revisões*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 214). Para um estudo sobre os *Poemas de Ossian*, sua importância para a formação do Romantismo e seus vínculos com a literatura indianista de Alencar, ver Cass, Thiago Rhys Bezerra. *Sombras no paraíso: dos Poemas de Ossian à prosa indianista de José de Alencar*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2010.

O aspecto sombrio, em *Til*, aumenta quanto mais nos afastamos da casa-grande. Depois da apresentação desta, o narrador nos descreve um lugar chamado *Ave Maria*, ponto das emboscadas e da morte: local lúgubre, onde se podem ouvir os gemidos de agonia das almas penadas dos que ali foram assassinados. Esse local é apresentado ao leitor, na primeira vez em que aparece – no capítulo “Monjolo”, de que já tratamos – apenas como espaço, esvaziado de personagens, e funciona como contraponto da casa-grande e paradigma dos arredores sombrios.

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 intersecção 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. (...) Nenhum sítio em verdade se encontrava tão azado para uma emboscada. (...) Dizia a gente do lugar que ouvia-se na azinhaga funesta um incessante gemido de agonia; e não faltava quem o atribuisse às almas penadas dos infelizes que aí se finavam insepultos e devorados pelos urubus.³⁸⁸

Note-se que o narrador demarca bem o espaço e informa que, a partir do limite da Fazenda das Palmas, a atmosfera é sombria. É interessante o modo como, na descrição da natureza, aspectos objetivos da paisagem vão sendo contaminados por uma dimensão sobrenatural, que, por sua vez, se relaciona com a violência daquela sociedade.

Esse tratamento da paisagem foi forjado no romance gótico inglês, que surgiu no fim do século XVIII e está diretamente vinculado à Revolução Francesa e à conturbada atmosfera mental da época³⁸⁹. O gótico ordena, na descrição da natureza, “aspectos inquietantes da Cultura ou da História”³⁹⁰. É essa “inquietação” que estamos tentando apontar em *Til*,

³⁸⁸ *Til*, p. 703.

³⁸⁹ Praz, Mario. “La ‘Novela Gótica’ de M. G. Lewis” in *El pacto con la serpiente – Paralipómenos de “La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, op. cit.*, p 26. Michael Löwy e Robert Sayre, falando dos surrealistas, resumem bem este vínculo entre o gótico e as épocas de crise: “É em um texto de 1937, “Limites non frontière du surréalisme”, que Breton sugere, pela primeira vez, que o surrealismo deve assumir como tarefa ‘a elaboração do mito coletivo apropriado à nossa época da mesma forma que, por bem ou por mal, ‘o gênero ‘noir’ deve ser considerado como patognomônico do grande distúrbio social que se apoderou da Europa no final do século XVIII’. Por que razão essa analogia entre o novo mito e o *roman noir* inglês? Por um lado, porque esse tipo de literatura fantástica era portador de uma carga psíquica explosiva: ‘O princípio de prazer nunca tinha tomado de forma mais manifesta sua desforra em relação ao princípio de realidade’. Por outro lado, como indica a afirmação citada mais acima, o romance ‘gótico’ é indissociável do processo intelectual e social que conduz à Revolução Francesa (Breton cita uma observação de Sade segundo a qual esse gênero literário foi ‘o resultado indispensável das sacudidas revolucionárias que abalaram toda a Europa’). Essas duas características, essa dupla dimensão subversiva – afetiva e social – devem estar no âmago do mito novo”. Löwy, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e Melancolia*. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 237.

³⁹⁰ SÁ, Daniel Serravallo de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2006, p.11. O trabalho explora as marcas do gótico em *O Guarani*. Segundo essa

vinculada aos espaços periféricos da fazenda. No caso da descrição do local das emboscadas, que citamos acima, o assunto inquietante é explicitado e nomeado, uma vez que o lugar é palco de assassinatos. No entanto, a violência latente no romance não é só a violência específica da prática das tocaias e da “justiça” feita na esfera privada, fora das instituições legais; é também um mal não nomeado que se espraia por vários níveis do romance e “sistematiza-se, coordena-se em figuras, em formas literárias”³⁹¹. A importância do espaço na economia simbólica dos enredos góticos está vinculada a “coisas mal resolvidas, espectros, recordação obsessiva e lugares mal-assombrados”³⁹², aspectos presentes em *Til*, e que apontam, como pretendemos demonstrar, para a escravidão.

Um tema comum ao *Til* e aos romances góticos é o da culpa pregressa, que ronda as novas gerações e funciona no enredo como um segredo que só será revelado no final. Essa culpa deve ser redimida pela heroína, que “funciona como uma espécie de mártir, necessária à conversão do Mal no Bem”³⁹³. Além disso, no gênero gótico, o poder patriarcal é criticado como forma arcaica de poder pessoal e abusivo que deve ser transformado, crítica que, aliás, como já vimos anteriormente, é um desenvolvimento do tema da donzela perseguida, criado por Richardson, e está na base do romance como forma literária. No entanto, no romance gótico – como no *Til* – a violência patriarcal é representada como uma culpa a ser expiada e que determina o assombramento do mundo. Enquanto essa culpa pairar sobre ele, a vida não seguirá, o tempo será travado.

Em *Til*, o modo como Alencar desenvolve o tema da culpa do senhor da casa-grande faz com que, embora de forma oblíqua, esta se relacione à violência da escravidão. No romance gótico, a culpa se vincula ao vilão, figura demoníaca que encarna o mal. No romance alencarino, esse papel é vivido por Ribeiro (ou Barroso, o nome atrás do qual o viúvo de Besita se esconde, quando volta a Santa Bárbara, para se vingar de Luís Galvão, vinte anos depois de ter assassinado a mulher), personagem estereotipada e opaca, cujas ações são sempre perversas. No entanto, por um estranho deslocamento – que no romance, como já vimos, acontece várias vezes – Luís Galvão, além de ser vítima da vingança de Ribeiro,

análise, *O Guarani* tem um vilão gótico típico, Loredano, e apresenta a proliferação de linhas narrativas, o que dá origem a um “enredo labiríntico”, típico do gênero gótico. A mistura do pitoresco e do sublime, do natural e do sobrenatural, e, principalmente, “o emprego de uma linguagem poética exuberante”(p.88) são aspectos que o romance alencarino compartilharia com o romance gótico.

³⁹¹ Araripe Jr., Tristão de Alencar. “José de Alencar” in *Obra Crítica de Araripe Júnior, op. cit.*, p. 218. A frase de Araripe, já citada anteriormente, é do trecho em que o crítico trata da segunda fase de Alencar. O nosso argumento substitui o “amor próprio ofendido”, que estaria, segundo Araripe, na origem do horror que passa a ser figurado na literatura alencarina de segunda fase, pela figuração, mesmo que enviesada, da escravidão.

³⁹² Vasconcelos, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, Boitempo, São Paulo, 2002, p. 108. Este livro traz um bom resumo das características do romance gótico inglês e de sua bibliografia.

³⁹³ *Idem, Ibidem*, p. 109.

funciona também como um duplo deste, uma vez que compartilha com ele, na economia do enredo, a culpa pelo assassinato de Besita. O narrador, como já vimos, é condescendente com Luís Galvão e evita acusações, mas, no livro, o peso da culpa recai todo sobre o fazendeiro, que tem que purgar a culpa, confessando-a publicamente. Já nos referimos anteriormente à cena em que João Fera, disfarçado de índio, declara para Afonso e Berta: “Teu pai matou a mãe dela”³⁹⁴. São vários indícios como esse que se vão somando e contribuem para a construção das duas personagens – Luís e Ribeiro – como duplos. Sobre a dicotomia do fazendeiro – que se desdobraria em dois – dá indícios, por exemplo, a frase que lhe dirige João Fera, na mesma cena: “Teu sangue mau quer matar teu sangue bom!”³⁹⁵. Sobre a unidade das duas personagens, temos a cena em que Ribeiro, vendo, de longe, a família do fazendeiro na varanda da casa-grande, decide matar Luís Galvão e tomar o seu lugar, pois simularia o socorro ao fazendeiro e com isso conseguiria ganhar a confiança da viúva:

Matar apenas Luís Galvão numa emboscada, como pretendia, era uma vingança brutal e estéril que afagava seu ódio e nada mais.

Fazer porém desaparecer o fazendeiro, *e tomar o seu lugar*, como fizera ele outrora; essa era uma desforra de mestre, que não só ajustava as contas do passado, como garantia o futuro.³⁹⁶

É como se, por meio de Ribeiro, fosse possível tratar da culpa do senhor da casa-grande sem chocar o leitor. O tema do pai, ou melhor, da ausência dele, parece-me central no *Til* e está na base dos problemas de Berta e da sociedade sem lei retratada no romance. O núcleo do enredo é a violência perpetrada pelas figuras paternas, pelos patriarcas. Se olharmos bem, o mundo retratado no romance é um sistema patriarcal com pais fracos ou violentos, nunca justos. A existência concomitante, no romance, da extrema violência do mundo patriarcal e da ausência do pai não surpreende, pois, como temos visto, a ambivalência marca o romance em vários níveis. Para Berta e João Fera, a ausência do pai, por exemplo, é problema nunca superado, que conduz a uma falta paralisante.

O senhor, no mundo patriarcal escravista, é o pai de todos que participam do clã, assim como é ele, nos romances fazendeiros alencarinos, que deve purgar sua culpa. O que está em jogo, salvo engano, é a constituição da Autoridade e suas consequências na formação do

³⁹⁴ *Til*, p. 846.

³⁹⁵ *Til*, pp. 846, 847.

³⁹⁶ *Til*, p. 789, o grifo é nosso.

sujeito. Um pai violento³⁹⁷, regido pelo capricho³⁹⁸ e não pela Lei – que por sua vez, já é uma lei perversa –, não dá parâmetros claros de sociabilidade, o que gera instabilidade e indiferenciação.

Violência e barbárie estão na base das relações sociais em uma sociedade escravocrata. Essa violência é de difícil expressão e tema tabu, como vimos nas declarações de Joaquim Nabuco, em polêmica com Alencar. Alencar, como se sabe, já tratara da escravidão urbana nas peças *Mãe* e *O Demônio Familiar*, mas é ao tratar da escravidão no espaço rural – na grande fazenda de café – que passa a figurar a escravidão de uma nova maneira. Em *O Tronco do Ipê*, a violência e as fantasmagorias existem, mas são bem localizadas, o que faz com que não contaminem todas as dimensões da obra. A questão do trabalho que, como vimos, projeta em *Til* uma dialética problemática, em *O Tronco do Ipê* é mantida sob certo controle, pois a sinhazinha trabalha mais do que os escravos. Em *Til*, ao contrário, ao assumir a dicotomia dos dois mundos em confronto, a violência desse confronto não mais pode ser dissimulada.

O espaço da fazenda, aliás, tem afinidades evidentes com a violência da escravidão e, em nossa literatura, foi palco para muitas obras que tratam de dor e perversão. Em um levantamento do tema gótico – que para o autor vincula-se à dor e à morte, em um enredo folhetinesco com motivos sobrenaturais e grotescos – na literatura brasileira, Maurício Cesar Menon percebe que o tema, em seu desenvolvimento nacional, aparece principalmente nos romances regionalistas. Segundo o autor, muitas vezes, nessas obras, “a aristocracia dos vilões góticos cede lugar (...) aos grandes latifundiários e aos senhores de escravos”³⁹⁹. Um bom exemplo da aura de remorso que o tema da escravidão comporta é o depoimento de Augusto Meyer sobre o conto de Simões Lopes Neto, baseado em uma lenda gaúcha, “Negrinho do Pastoreio”:

À sombra do seu vultinho leve, encolhido de medo, outras sombras se agitam, sentimos a interrogação de outros olhos inocentes e espantados, que nos perseguem do fundo de senzalas e galpões, como um remorso indefinível.⁴⁰⁰

³⁹⁷ Em um texto publicado em 1839 para servir de manual para “guiar os senhores de escravos na gestão de suas propriedades agrícolas”, Carlos Augusto Taunay, tio do autor de *Inocência*, diz que os escravos são como homens-crianças que têm que ser tutelados por seus senhores. Taunay, Carlos Augusto. *Manual do Agricultor Brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

³⁹⁸ Roberto Schwarz. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit.; Machado de Assis - *Um mestre na periferia do capitalismo*, op. cit.

³⁹⁹ Menon, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932*, Tese de Doutorado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2007, p. 131.

⁴⁰⁰ Meyer, Augusto. *Textos Críticos* (organização de João Alexandre Barbosa), São Paulo, Perspectiva, 1986, p.518.

O horror da escravidão na literatura

Gonçalves Dias, em *Meditação*, de 1846, texto publicado parcialmente⁴⁰¹ na revista *Guanabara*, em 1849, descreve a escravidão como realidade material que sustenta o país – “vi somente escravos. (...) o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue do escravo”⁴⁰² – e, também, como “maldição que passa de pais a filhos”⁴⁰³. O eu lírico “sobrevoa” o Brasil, tendo uma visão abrangente de tempo e espaço. No presente, descreve o horror da escravidão:

E eu seguia com avidez as visões, que se me ofereciam aos olhos,
como uma fantasmagoria tenebrosa; e os meus olhos tinham a fixidez
e imobilidade da loucura.

E o meu peito arfava de cansaço, e o meu coração se contraía com a
dor, e minha respiração tornava-se difícil e dolorosa.

E uma voz retumbante me gritava aos ouvidos – “vê” – e eu
continuava a fixar o espetáculo doloroso.⁴⁰⁴

A visão dolorosa, “fantasmagoria tenebrosa”, é de difícil aceitação e conspurca a realidade. Gonçalves Dias não tratará diretamente do tema em sua obra lírica, de temática indianista. Duas décadas depois, Castro Alves o expõe de forma explícita, em sua poesia. Em “Ao romper d’alva”, de *Os Escravos*, o grito da escravidão macula a natureza virgem:

Oh! Deus! Não ouves dentre a imensa orquestra
Que a natureza virgem manda em festa
Soberba, senhoril!
Um grito que soluça aflito, vivo,
O retinir dos ferros do cativo,
Um som discorde e vil?

O grito aflito da poesia de Castro Alves remete aos dois gritos de Brás na cena do Tanquinho, em *Til*, que citamos mais uma vez, desta vez juntos:

Súbito no mato soou um grito bravio, e logo a voz estranha, ao mesmo
tempo saturada de dor e impregnada de sarcasmo, lançou em uma gama
estridente este clamor incompreensível:
- Til! ... Til! ... Til! ... Ó Til! ...⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Manuel Bandeira, em ensaio biográfico sobre Gonçalves Dias, afirma que *Meditação* é “o primeiro grito abolicionista da poesia brasileira” (p. 26) e que o poeta tinha consciência “do que havia de temerário nas suas ideias”, pois ao remeter o segundo capítulo para ser publicado, recomenda: “Cortem sem dó – o que julgarem mal ou perigoso de imprimir”. (p. 25). Manuel Bandeira, “A vida e a obra do poeta”, in Gonçalves Dias. *Poesia e Prosa – Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, pp. 13-56.

⁴⁰² Gonçalves Dias. *Meditação*, in *Poesia e Prosa – Obra Completa*, op. cit., p.727.

⁴⁰³ *Idem*, *ibidem*, p. 726.

⁴⁰⁴ *Idem*, *ibidem*, p.727.

⁴⁰⁵ *Til*, p. 722.

Nesse momento, soou de novo o mesmo estranho clamor que antes se ouvira; mas desta vez ganha a voz com tal ímpeto e frenesi que estrangulava-se.

- Til! Til! Til! ... ⁴⁰⁶

Se pensamos que os dois gritos são contíguos, no texto, às duas únicas cenas do romance em que os escravos estão trabalhando na lavoura, é possível fazer uma relação entre “o som discorde e vil” da poesia de Castro Alves – “o retinir dos ferros do cativo” – e o clamor estridente que atrapalha o idílio. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma que o clamor é “estranho e incompreensível”, ele é formado pelo próprio título do livro – “Til” –, o que faz com que a dialética de centro e periferia – ou importância e desvalorização – se anuncie uma vez mais. Ou seja, o grito é o que dá nome ao romance, indicando importância e essencialidade, ao mesmo tempo que é ignorado pelo narrador e pelos fazendeiros.

Em fevereiro de 1868, o jovem poeta Castro Alves fez uma visita a José de Alencar, em sua casa na Tijuca, quando leu para ele alguns de seus poemas. Sabe-se que Alencar, muito impressionado com a obra de Castro Alves, escreveu uma carta recomendando-o a Machado de Assis, considerado pelo autor de *Iracema* como nosso maior crítico literário. Entre as obras lidas estava “A cachoeira de Paulo Afonso” – que na época ainda não tinha sido publicada e tinha o nome de “A cascata de Paulo Afonso” –, longo poema narrativo que tem como cenário uma fazenda escravista e, como o *Til*, mistura, em suas descrições, o pitoresco e o sobrenatural. No poema, à medida que a violência da escravidão vai sendo escancarada, a natureza vai se tornando convulsionada, e as fantasmagorias aparecem. O poema é centrado no casal Lucas e Maria, escravos na mesma fazenda. O idílio amoroso é impossibilitado pelo estupro cometido pelo “senhorzinho”, o que provoca o suicídio do casal de escravos. A percepção da violência vai se dando na consciência dos escravos e as imagens harmônicas da senzala, como, por exemplo,

Ei-la a casinha, tão pequena e bela!
Como é singela com seus brancos muros!⁴⁰⁷

presentes no início do poema, são substituídas pelo desabafo do escravo:

Pois não vês que morremos todo dia
Debaixo do chicote, que não cansa?⁴⁰⁸

As imagens confusas e distorcidas dos poemas “A Canoa Fantástica” e “Loucura Divina” descrevem a descida do casal em uma canoa/esquife que conduz os escravos à morte, que, na

⁴⁰⁶ *Til*, p. 727.

⁴⁰⁷ Castro Alves. *Obra Completa* [organização de Eugênio Gomes], Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, p. 324.

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem*, p.347.

verdade, sempre os acompanhou:

Negro fantasma é quem me embala o esquite
Loucura é tua Mãe!... o esquite é um berço.⁴⁰⁹

O leitor conhece, no final da história, um segredo da família de Lucas: o escravo é filho do fazendeiro e irmão do homem que violentou Maria. Para complicar ainda mais as coisas – e aí encontramos tintas trágicas –, a mulher do fazendeiro assassinou a mãe de Lucas, que suplica ao filho, no seu leito de morte, que ele não se vingue. A reminiscência das palavras da mãe escrava para o filho está no poema “Segredo”:

Lucas, silêncio! Que por ela implora
Teu pai ... e teu irmão!...
Teu irmão que é seu filho (ó mágoa e dor)!
Teu pai – que é seu marido... e teu senhor...⁴¹⁰

No poema, a escravidão provoca a indiferenciação social, o que leva ao caos. Essa indiferenciação é tratada, também, como se sabe, nas tragédias gregas. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, a confusão dos papéis sociais é uma das consequências trágicas que o destino impõe à família de Édipo. Tirésias, o adivinho, profetiza:

De um só golpe, ele se descobrirá ao mesmo tempo pai e irmão
dos filhos que o cercavam, esposo e filho da mulher da qual
nasceu, rival incestuoso e assassino do próprio pai.⁴¹¹

Essa indiferenciação ou ambiguidade é, para as personagens da tragédia, intolerável e provoca o suicídio de Jocasta e a automutilação e o exílio de Édipo. No caso de *Til*, em que essas indiferenciações também estão presentes, as personagens dependentes desdobram-se, para habitar um mundo cheio de indefinições, entre as quais as dos laços familiares. João Fera, por exemplo, foi criado como agregado da família de Luís Galvão e batizado por Afonso Galvão, que, como vimos, pode ser seu pai, o que faria do capanga irmão do fazendeiro, tio de Berta, Afonso e Linda e cunhado de D. Ermelinda. Berta, por sua vez, convive com a família de fazendeiros sem suspeitar que é filha de Luís Galvão e irmã de Linda e Afonso, o que faria incestuoso o romance entre a moça e o filho do fazendeiro, que está em pauta durante todo o livro. Em relação a Miguel, há muita ambiguidade, também: apesar de serem irmãos de criação, Miguel é apaixonado por Berta. No nível do enredo do romance, por exemplo, temos a indistinção entre uma geração e outra, que se repete, e a tomada do lugar de uma personagem por outra.

⁴⁰⁹ *Idem, ibidem*, p.361.

⁴¹⁰ *Idem, ibidem*, p.354.

⁴¹¹ Sófocles. *Édipo Rei*, Porto Alegre, L&PM, 1999, p. 33.

A indiferenciação está presente em várias instâncias do romance, desde as mais superficiais, até o núcleo mais secreto e essencial, seu ponto de vista, que se projeta sobre toda a estrutura, desdobrando-se em figurações de duplos e de transes⁴¹². Além disso, faz com que, na esfera das personagens, reine o descontrole e a frágil autonomia do sujeito, sendo as personagens dependentes suscetíveis a transes, que vão desde as convulsões epiléticas de Brás, Zana e Jão, até as fusões com outros seres, em uma estranha transfusão de almas.

Para exemplificar o que temos dito sobre a proliferação de duplos no romance temos, nas personagens, os nomes que se repetem de geração para geração – Berta e Linda têm o mesmo nome da mãe, Afonso tem o mesmo nome do avô – e, mais do que isso, as personagens revivem os mesmos papéis, porque o enredo do presente repete o da geração anterior. Afonso e Berta revivem Luís e Besita aos olhos de Jão, Luís e Zana, por exemplo. Afonso e Linda são irmãos gêmeos, e o narrador nos informa que, na infância, podiam ser confundidos de tão parecidos que eram, assim como Berta é idêntica à mãe.

O enredo do livro também se repete, e a cena do assassinato de Besita – eternizada na pantomima de Zana – é revivida no presente da narrativa, tendo Berta no lugar da mãe. De resto ela continua igual: o mesmo local, o mesmo assassino, a mesma testemunha. É, aliás, nessa esfera que se encontra o duplo do narrador: Zana, a velha escrava louca, é a guardiã do segredo do enredo, e sua figura sistematiza toda a ambiguidade do ponto de vista do romance. De forma paralela ao narrador que representa o mundo da casa-grande, um narrador mudo conta, à sua maneira, a história que o outro tenta dissimular.

⁴¹² Remeto o leitor ao texto de José Antonio Pasta que trata do ponto de vista da morte como uma estrutura recorrente em obras artísticas brasileiras. Pasta Jr., José Antonio, “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)” in *Voies du paysage*, Cahiers du Crepal, n.14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

2. Na casa de Zana

O espaço da casa de Zana é paradigma da dialética entre centro e periferia que embasa o romance. Espaço em ruínas, ignorado pela comunidade, guarda, no entanto, o segredo de seu enredo e do passado de sua personagem central. A velha escrava enlouquecida pelo terror, Zana, é a guardiã desse passado e testemunha da violência que funda a comunidade e, embora demente, a única que tem consciência dos perigos que rondam a heroína.

Se nos lembramos de que a descrição do casebre de Zana se dá na continuação da cena que abre o segundo volume e descreve o casebre de Berta – cena que, por sua vez, como já vimos, faz um contraponto à descrição da casa-grande –, percebemos o percurso de uma gradação decrescente: da riqueza e produtividade do espaço da casa-grande, passando pela pobreza improdutiva da casa de Berta, até a ruína que abriga Zana:

Atrás de um fraguado, cuja falda atravessava o leito do rio, abrolhando-lhe a corrente, existia naquele tempo uma casa em ruínas. Já tinha desabado metade da parede do sótão e o telhado abatia aos poucos, rompendo os caibros podres.

Da cozinha, que ainda se conservava em bom estado, com exceção da porta já tombada ao chão pela ferrugem das dobradiças, saía um som roufenho e soturno, como o grunhido de um porco. Acorada a um canto, com o queixo sobre os cotovelos fincados ao peito cerrando a cara, descobria-se uma criatura humana, dobrada sobre si a modo de trouxa.⁴¹³

Se já constatamos em todo o romance a correlação entre espaço e personagens, temos nessa cena a sua expressão mais radical. No caso de Zana e seu casebre, espaço e personagem se misturam completamente, e são ambos guardiães de um enigma:

Foi este o pensamento de Berta, que atraída pelo encanto do mistério empenhou-se em perscrutar esse ermo onde jazia no seio de uma casa e de uma consciência, ambas em ruínas, o arcano impenetrável.⁴¹⁴

Apesar de ignorados e renegados pela comunidade, ou talvez por isso mesmo, o espaço em ruína e a figura decrépita da escrava tornam-se centrais para a compreensão do enredo. A ruína é palco da encenação da pantomima de Zana. Representação teatral sem palavras, essa pantomima ganha importância por ser a narração de um evento que já

⁴¹³ *Til*, p. 737. A descrição da casa de Zana, assim como a da de Berta e a da Fazenda das Palmas, inicia-se com a localização precisa de um espaço e de um tempo, própria das aberturas de romances. Já vimos que nenhuma das cenas está no pórtico do livro, como já comentamos em relação à apresentação da fazenda, que chamamos de “abertura deslocada”. Pensando, agora, nas três aberturas “deslocadas”, fica claro o motivo que impediu o autor de fazer uma abertura padrão para seu romance: na impossibilidade de escolher um núcleo, ele começa o livro em um território neutro e mediano, a periferia próxima da fazenda, os seus limites: a porteira da fazenda, que dá título ao segundo capítulo do livro, “Na Tronqueira”.

⁴¹⁴ *Til*, p. 740.

aconteceu e que se repetirá no enredo do romance, tendo, dessa vez, o leitor como testemunha. A atualização do enredo da pantomima no presente da narrativa faz de Zana uma guardiã legítima de um dado essencial daquela realidade. Essa dimensão do romance – espaço, personagem e cena – diferencia-se por sua característica pictórica com forte repercussão simbólica na economia do livro: quadro estático, que se repete sempre o mesmo, miniatura do passado, a pantomima de Zana exige decifração. Assim como Berta, o leitor também é posto na situação de desvendador de um enigma, enquanto o autor vai dando pistas que remetem à violência da escravidão, embora, em um primeiro nível de significação, o enredo da pantomima aponte para um caso particular – o assassinato da mãe de Berta. Como já vimos, a cena em pauta é precedida pela descrição do percurso da menina em um espaço povoado de seres mutilados e violentados, entre os quais Zana, que assim se apresenta como mais um desses seres devastados, dando ao destino da velha escrava um valor coletivo⁴¹⁵. A violência da escravidão não é mostrada de forma direta em *Til*, mas a personagem Zana evidencia suas consequências, mesmo que de forma oblíqua: mais importante do que o caso específico daquele assassinato, a pantomima narra a história de uma grande violência que vitimou uma escrava.

O *Til* trata do horror da escravidão e da situação vulnerável dos homens pobres e livres em um mundo onde só os escravos trabalham. Se o tema do dependente é tratado de forma clara no romance, a escravidão, por sua vez, se por um lado é descrita e nomeada – o que não poderia ser diferente em um romance que se passa em uma fazenda de café escravista – por outro é negada em sua dimensão violenta, o que contribui para a atmosfera lúgubre e enigmática. Embora nunca explicitada – não há, por exemplo, cenas de grande violência contra um escravo, como no caso dos poemas de Castro Alves –, a violência do regime escravista “assombra” o romance, como um “arpejo da solidão”, para usar a expressão do narrador em sua abertura.

Os escravos são descritos como coadjuvantes do mundo da fazenda. Alguns são nomeados: a escrava do eito Florência, o pajem Faustino, a mucama Rosa, o preto velho, Pai Quicé, o escravo africano Monjolo, o mulato Amâncio, as velhas escravas, Fausta e Zana. Faustino e Monjolo participam do atentado à vida do fazendeiro na noite de São João; Rosa e

⁴¹⁵ Stanley Stein, em seu clássico estudo do município de Vassouras, aponta para uma característica da escravidão, nas grandes fazendas de café, que remete a esse aspecto de *Til*: “As fazendas se assemelhavam mais a aglomerados de doentes e aleijados do que a estabelecimentos agrícolas para fins de produção remuneradora. Na Fazenda da Conceição, em 1835, por exemplo, 26 dentre uma população de 134, representando 19% do todo, tinham defeitos ou doenças e, num período de dezesseis meses, de 1835 a 1837, 16% faleceram” (Stein, Stanley J., *Grandeza e Decadência do Café – no Vale do Paraíba*, op. cit., pp. 221,222). Segundo o mesmo autor, a morte rondava, também, os filhos de escravos: de cada três crianças que nasciam, uma morria.

Florência se engalfinham na mesma noite. Em vez de serem mostrados como vítimas da violência, os escravos jovens são descritos em cenas que ressaltam a sua própria violência e autonomia. Em grupo, os escravos aparecem em quatro cenas, duas no eito e duas festejando. Das cenas do eito, uma se passa na hora do almoço e a outra, cena rara em nossa literatura romântica, mostra os escravos trabalhando sob a supervisão de um feitor. A cena descreve os escravos cantando uma música que satiriza o capataz, e o narrador chama a atenção tanto para a agressão verbal dissimulada dos escravos, quanto para a tolerância bonachona do feitor. Se a violência contra os escravos não é descrita diretamente, vemos a atmosfera sombria e descontrolada do romance, sempre imersa no sobrenatural, vincular-se à violência da escravidão, se seguimos as pistas deixadas pelo autor e deciframos os enigmas e charadas do enredo.

O acalanto da escravidão

Já citamos anteriormente a música cantada pelos escravos enquanto trabalham na lavoura, na cena em que os irmãos Linda e Afonso voltam à casa-grande depois do encontro com Berta e Miguel no Tanquinho, no primeiro volume do romance. Nos outros três volumes, há sempre uma canção cantada por um escravo, cada uma delas registrada graficamente de forma diferente do restante do texto, com as estrofes e as rimas em evidência. No caso da cena de que estamos tratando, no segundo volume, a cantiga é cantada primeiro por Berta e depois pela escrava, que a ensinara à menina:

Cala a boca, anda, nhazinha,
Ai-huê, lê-lê!
Senão olha, calhambola,
Ai-huê, lê-lê!
Vem cá mesmo, Pai Zumbi,
Toma, papa nha Bebê!⁴¹⁶

Notem-se os motivos africanos do acalanto de Zana e a relação que une as duas personagens: é cantando que Berta consegue se comunicar com a escrava, é cantando que Zana acalenta o Bebê, nome pelo qual Berta é tratada pela escrava, que, como o leitor saberá mais tarde, pintara, em 1826, o corpo da menina com carvão, para que Ribeiro não soubesse que Besita tinha uma filha, em uma tentativa de evitar o assassinato de sua “filha de leite” e senhora. Esse episódio é central tanto na pantomima de Zana, quanto no *flashback*, e, no momento, nos interessa por mostrar a relação de Berta com a escravidão. De alguma forma, Berta é também filha de uma escrava, já que é assim que é representada na pantomima: o bebê preto ninado por Zana. O mesmo acalanto será repetido por Zana, logo depois que é cantado

⁴¹⁶ *Til*, p. 738.

por Berta, evidenciando a relação dos escravos com a música e o esforço de Berta para desvendar um enigma:

Depois [Zana] arrancou do peito cavernoso a mesma toada do acalanto, cujas palavras truncava por forma que somente se percebia delas a sonância confusa e estranha. Dir-se-ia que ela cantava em algum dialeto africano, tão bárbara era a pronúncia com que se exprimia.

Entretanto fora dela mesma que Berta aprendera a cantilena, por tê-la ouvido repetir muitas vezes. Imagine-se que esforço de paciência e atenção fora necessário à menina para decifrar entre os sons ignotos e quase inarticulados, as palavras da cantiga, que ela dantes nunca ouvira.⁴¹⁷

Tanto a cantiga quanto a pantomima ganham no romance estatuto de enigma e exigem de Berta, para sua decifração, a atenção cuidadosa. O mesmo acalanto será repetido por Zana, no terceiro volume, com pequenas variações, o que marca ainda mais seu caráter enigmático:

Cala a boca, anda, **negrinha**,
Ai-huê, lê-lê!
Senão olha, calhambola,
Ai-huê, lê-lê!
Vem cá mesmo, Pai **Surrão**,
Toma, papa **este tição**.⁴¹⁸

O que tentamos mostrar aqui é a afinidade entre a pantomima e a cantiga, em seu aspecto tanto de uma expressão artística popular, quanto de miniatura autônoma que se repete muitas vezes com pequenas variações. É como um refrão que pontua o romance, refrão entoado pelos que não têm voz naquela sociedade. Esse ritmo repetitivo impede que o enredo siga da forma linear característica dos romances. No espaço que faz contraponto à casa-grande – este sim o lugar ideal para o desenvolvimento de um romance sentimental – não há lugar para o tempo linear e histórico, nem para o realismo. A casa em ruínas e a escrava enlouquecida são entraves no romance e, ao mesmo tempo, como já ressaltado, representam o próprio enredo do livro, o coração da obra. Antes de desenvolvermos o modo como o tempo é cíclico e linear no romance, ganhando peso e dimensões espaciais na pantomima, volto ao levantamento das outras canções que aparecem no livro, no que parece ser uma tentativa do autor de figurar os escravos e os homens livres e pobres vinculados à grande fazenda de café escravista.

⁴¹⁷ *Til*, p. 738.

⁴¹⁸ *Til*, p. 782, os grifos são nossos e marcam as palavras que sofrem modificação da primeira para a segunda versão: nhazinha/negrinha; Pai Zumbi/ Pai Surrão; nha Bebê/este tição. Note-se que as variações chamam a atenção para a afinidade de Berta com os escravos.

Nas comemorações de São João, longamente descritas pelo narrador, em todas as esferas sociais da fazenda, há uma cena na qual os escravos dançam um samba⁴¹⁹. Um dos participantes mais animados é Monjolo, que entoa estes versos:

Cadonga, deixa de partes.
É melhor desenganar,
Que este negro de carepa
Não há fogo pra queimar.
(...)
Monjolinho soca milho
Bem socado, pa-ta-pá!
Ó mamãe, quê dê a gamela
Pra juntar este fubá!
Tuque, tuque, tuque, tuque
Tuque, tuque, zuque, zuque.⁴²⁰

O samba é descrito como “um frenesi que toca o delírio”⁴²¹, “remexido infernal”⁴²² ao som dos “retumbos soturnos do jongo”⁴²³. A dança dos escravos é descrita como um transe. Enquanto canta e dança sobre o braseiro, Monjolo tem “ímpetos de possesso”, o que aproxima a descrição do samba dos escravos de todas as outras inúmeras cenas de transe que pontuam o livro. O samba, por outro lado, pode ser visto, também, como uma manifestação da “poesia popular”. O termo é de Alencar em *O Nosso Cancioneiro*, cartas que escreveu a Joaquim Serra, publicadas sob esse título em dezembro de 1874, em *O Globo*, e que tratam de dois poemas populares cearenses, “o Boi Espaço” e “O Rabicho da Geralda”, que Alencar colige com a ajuda de Capistrano de Abreu⁴²⁴.

⁴¹⁹ José Ramos Tinhorão afirma, em estudo sobre a transformação, no Brasil, desde fins do século XVIII, dos antigos batuques africanos de rituais religiosos “em simples diversão de escravos, crioulos, mulatos e gente das baixas camadas, [que essa transformação] não apenas permitiu o aproveitamento de um de seus momentos coreográficos, sob o nome de *lundu*, mas acabou conferindo ao próprio batuque o nome de samba, quando o elemento angolano da umbigada veio neles prevalecer.” Tinhorão, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos, origens*, São Paulo, Editora 34, 2008, p. 67. O autor cita o *Til* como uma das fontes de sua pesquisa embora, logo em seguida, desvalorize-a, pois fica irritado com o tom preconceituoso do narrador, que para ele é o próprio Alencar (conferir a discussão na p. 96 do livro de Tinhorão): “Para fortalecer essa evidência de que, a partir do século XIX, os antigos batuques de negros vindo desde pelo menos inícios do século XVII estavam quase restritos à área rural, e agora mais conhecidos como sambas, várias descrições dessas danças de negros começam a aparecer na própria literatura de ficção. De fato, nos vinte anos que medeiam entre o início da década de 1870 e fins de 1880, nada menos de três romances brasileiros têm capítulos intitulados “Samba” - *Til*, de José de Alencar, de 1872; *Luizinha*, de Araripe Jr., de 1878; *A Carne*, de Júlio Ribeiro de 1885 (...)” (p.91).

⁴²⁰ *Til*, p. 824.

⁴²¹ *Til*, p. 824.

⁴²² *Til*, p. 824.

⁴²³ *Til*, p. 823.

⁴²⁴ “Em minha infância, passada nas cercanias da lagoa de Mecejana, (...) quase todas as noites, durante os invernos, ouvia eu ao nosso vaqueiro o romance ou poemeto do *Boi Espaço*./ Naquela idade feliz, mais dada aos risos e folgares do que às ternuras, muitas vezes umedececeram-me os olhos lágrimas de tristeza inculcada pela toada merencória e sentida da rude cantiga./ (...) Mais de trinta anos passaram por mim, levando-me quantas reminiscências e deixando-me tantas preocupações. Entretanto, quando estive recentemente em minha província,

Na cena do samba, temos um outro bom exemplo da convivência de duas dimensões, a princípio excludentes, que participam do romance: a descrição da realidade popular em seus aspectos pitoresco e soturno.

Além dos escravos, o narrador, que já apresentara a festa de São João no terreiro próximo à casa-grande, passa a descrever a participação dos “feitores e camaradas”, no terreiro próximo à senzala:

O Mandu arranha na viola uma chula, e o Pereira acompanha o toque com repentes que lhe acodem, enquanto os outros contam façanhas de caipira e vão-se impingindo limpamente um par de formidáveis carapetões.

Bem desejavam os sujeitos entrar na súcia e fazer uma perna no batuque; mas, impedidos pela disciplina da fazenda, contentam-se em olhar de fora e engraçar com as crioulas, que às vezes saem da roda para vir trocar lérias e receber, em paga dos milhos assados e batatas, algum descante neste gosto:

Não como inhame cozido;
Não gosto de milho assado;
Quem me quiser derretido
Me dê mendubi torrado.⁴²⁵

Mandu, camarada da fazenda que já participara de uma cena no terreiro, no primeiro volume, lança um mote a Florência, escrava do eito que disputa com a mucama Rosa a atenção de Amâncio:

Casca preta, bago branco,
Mas arde que não se aguenta:
Huê, que visaje é esta,
A fruta virou pimenta?⁴²⁶

Como na cena da pousada, de que já tratamos, o narrador se distancia das personagens, “deixando-as por conta própria”, como se seus diálogos exóticos e seu comportamento grosseiro não revelassem o travo preconceituoso do próprio narrador.

Ao mesmo tempo, o fato de os escravos e os trabalhadores da fazenda se expressarem muitas vezes pela música, pela dança e pela pantomima é uma forma de dar voz aos que não

às primeiras modulações, reconheci prontamente a cantiga da infância./ Infelizmente a letra do poema não ficou-me guardada na memória, como sucedeu com a toada, de sorte que um fragmento lhe avivasse o resto do texto esquecido. Apenas retive umas três quadras e uma delas incompleta./ Durante minha residência no Ceará, trabalhei para obter uma cópia de todos os romances e poemas populares, mas com especialidade deste. (...) / Nas minhas pesquisas fui auxiliado por um jovem patricio meu, o Sr. João Capistrano de Abreu, notável por seu talento (...)” Alencar, José de. “O Nosso Cancioneiro” in *Obras Completas*, v. IV, *op. cit.*, pp. 968, 969.

⁴²⁵ *Til*, pp. 824, 825.

⁴²⁶ *Til*, p. 825.

têm voz naquela sociedade, aspecto bem representado pela pantomima de Zana, que conta, para os que a decifram, o segredo mais importante do enredo.

A escravidão e as grandes fazendas de café eram indissociáveis. Sem a mão de obra dos escravos não havia produção. Ao mesmo tempo, o escravo é uma pessoa socialmente morta e portanto sem voz. Em estudo de fôlego que trata da escravidão ao longo da história, tentando, através da comparação, descobrir o cerne do que é ser escravo, Orlando Patterson constata a posição liminar dos escravos que, não sendo párias, pois participam ativamente da produção social, não têm direitos: “o escravo permanecia na sociedade como uma parte dela, mas fora dela”⁴²⁷. Essa dimensão liminar, aliás, uma das principais características da posição de escravo, segundo o autor, nos remete à posição dos dependentes em nossa sociedade escravocrata e em nossa literatura, como já largamente discutido na segunda parte deste trabalho: “a escravidão compreendia dois princípios contraditórios, marginalidade e integração”⁴²⁸. A ambiguidade da posição dos escravos, ressaltada por Patterson, é uma das características do romance que, como vimos anteriormente, espelha a dialética importância/desimportância de centro e periferia que atravessa o romance, bem como a ética da “desvalorização do trabalho” que funciona nas sociedades escravocratas, nas quais os trabalhadores não têm autonomia alguma: “a marginalidade institucional, o estado liminar de morte social, era o resultado cultural da perda da natalidade, assim como de honra e poder”⁴²⁹. O autor radicaliza sua conceituação de liminaridade, aproximando-a, ainda mais, do *regime do limite*, de que também já tratamos anteriormente: “a essência da escravidão é que o escravo, em sua *morte social*, vive na margem entre comunidade e caos, vida e morte, o sagrado e o profano”⁴³⁰. Esse limbo social aproxima os dependentes brasileiros dos escravos⁴³¹, e no *Til* essa constatação se formaliza, seja, no nível do enredo, na convivência dos camaradas, capangas, escravos e feitores nas cenas de terreiro (como essa do samba),

⁴²⁷ Patterson, Orlando. *Escravidão e Morte Social; um estudo comparativo*, São Paulo, Edusp, 2008, p. 80. Complementando a mesma ideia, algumas páginas à frente, o autor afirma: “O exame do importante papel da liminaridade do escravo leva-nos a uma relevante característica da escravidão que geralmente é mal interpretada. Embora o escravo seja socialmente uma não-pessoa e exista num estado marginal de morte social, ele não é um pária” (p.82).

⁴²⁸ *Idem, ibidem*, p. 79.

⁴²⁹ *Idem, ibidem*, p. 80.

⁴³⁰ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁴³¹ Peter Eiseberg aproxima escravos e homens livres pobres em seus ensaios reunidos, publicados postumamente. Em um deles, “Escravo e Proletário na história do Brasil”, constata para o escravo a mesma duplicidade de parâmetros estudada por Roberto Schwarz para os dependentes, que a resumiu bem na ideia de que o agregado tinha “o pior dos dois mundos”: “Existiam, assim, sempre uma ambiguidade no estatuto jurídico do escravo: se para uns propósitos, o escravo não passava de um bem de consumo durável com um valor determinado até pela lei, para outros propósitos o escravo tinha plena personalidade e responsabilidade, igual ao trabalhador livre”. Eiseberg, Peter. *Homens Esquecidos: escravos e trabalhadores livres no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

seja, em uma dimensão alegórica, na aproximação entre Berta e a escravidão, pois ela canta o acalanto dos escravos, como fora por ele ninada. Há ainda uma terceira aproximação entre os escravos e os dependentes: o fato de que todos sejam sujeitos a transe. A falta de autonomia dos homens que não fazem parte da elite, no livro, é formalizada pelo descontrole a que estão sujeitos. A hierarquização social existe e há uma diferença entre ser escravo ou camarada na fazenda, mas a hierarquização existe, também, entre os escravos, que são diferenciados entre os que trabalham na casa-grande e os do eito, além de se diferenciarem por sua origem africana ou brasileira, e por serem ou não mestiços.

O que se trata, aqui, de explicitar, é a impossibilidade de os escravos e os homens pobres livres terem voz naquela sociedade, assim como o modo pelo qual essa falta de voz se transforma, em *Til*, por um lado, na propensão ao transe, e por outro, em novos modos de expressão, muitas vezes dissimulados e enigmáticos, única forma de se comunicarem entre si, independentemente do controle do senhor.

Em seu estudo sobre a escravidão, Patterson constata a relação entre *confronto e dissimulação* que já verificamos, também, em *Til*: “o que fazem senhores e escravos é lutar: às vezes de forma ruidosa, mais frequentemente silenciosa”⁴³².

Os cantos e danças dos escravos eram manifestações muito presentes no cotidiano brasileiro nos períodos colonial e imperial. Os escravos cantavam e dançavam, tanto para aguentar o trabalho, quanto para se comunicarem entre si. Na quarta e última parte de seu belo estudo sobre “os sons dos negros no Brasil”, intitulada “Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades”, José Ramos Tinhorão constata que o hábito de cantar enquanto trabalhavam a terra era comum entre os povos africanos. A escravidão provocou uma mudança na característica desse hábito comum a todos os povos agrários, que passou a ter, além da função de acompanhar os movimentos do trabalho, a de ocultar, de ouvidos indesejados, a comunicação entre os escravos:

A consequência desse divórcio entre a tradição africana e as inesperadas condições de trabalho impostas pelos colonizadores levou os escravos a uma espécie de adaptação de seu antigo costume: ao invés de se dirigirem aos poderes ocultos na natureza, passaram a usar os versos de seus cantos para conversar entre si enquanto trabalhavam, o que descobriram ser possível fazer através não apenas do emprego de seu quase dialeto, composto pela mistura do português com palavras africanas, mas da inteligente ocultação do sentido do que diziam pelo jogo metafórico das imagens. Este hermetismo só inteligível para os participantes da cultura do grupo, únicos possuidores da chave para a decifração do duplo sentido de certos versos, os escravos viriam, já no

⁴³² Patterson, Orlando. *Escravidão e Morte Social; um estudo comparativo*, op. cit., p. 297.

século XIX, chamar de *fundamento*. E sem essa chave ninguém conseguia, ainda na segunda metade do século XX, penetrar o sentido dos pontos de jongo ou dos cantos que os negros mineiros da decadente zona de mineração de Diamantina chamavam de *vissungos*.

A par dessa invenção sonora que se integrava, por outro lado, ao costume africano das adivinhas, os escravos africanos e seus descendentes crioulos iam desenvolver ainda uma grande variedade de cantos de trabalho de tipo universal, ou seja, as pequenas expressões repetidas ou os versos que os trabalhadores entoavam em coro para concentrar forças ou dar cadência a gestos coletivos.⁴³³

A pantomima de Zana é composta da descrição detalhada dos movimentos corporais da escrava enquanto trabalha e representa, na economia do romance, um enigma que deve ser desvendado por Berta e pelo leitor: a própria escravidão.

O grande número de referências à violência, na cena narrada pela pantomima, principalmente as consequências dessa violência sobre Zana, corroboram a leitura que aponta para a pantomima como alegoria da escravidão:

Devia de ser horrível o espetáculo que ali surgira a seus olhos, porque depois de tantos anos, a só imagem a fulminava.

Erigia-se-lhe o corpo hirtos; um grito de terror estalava no peito, e vinha estrangular-se nas fauces. Volvia sobre si; e tombava ao chão como uma pedra.⁴³⁴

Embora portador de um segredo crucial, o segundo narrador do romance é mudo porque traumatizado por uma violência inominável que o paralisa.

O figurante mudo

Em prefácio ao livro de Thomas Davatz, colono suíço que relatou sua experiência – como trabalhador e líder de um levante – na Fazenda Ibicaba, iniciativa pioneira de Nicolau Vergueiro de mudança do regime de trabalho escravo para o de colonato, Sérgio Buarque de Holanda afirma que

para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a história. Exercício difícil e cheio de sedução perigosas onde faltam pontos de apoio seguros, levará facilmente a aceitar seus resultados como a única verdade digna de respeito. Seria difícil, por

⁴³³ Tinhorão, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos, origens*, op. cit., p. 126. Outro estudo que trata da presença do canto e da dança dos escravos na vida cotidiana é o de Emília Viotti: “Na cidade, como no campo, o escravo trabalhava ao som de uma toada rítmica ou de chocalho. Cantavam os barqueiros, cantavam os carregadores; nas horas de repouso, aglomeravam-se nas praças ou junto aos chafarizes e ao menor pretexto faziam sua batucada, com instrumentos improvisados: cacos de pratos, pedaços de ferro, conchas ou pedras, latas ou paus. Às vezes, o canto era acompanhado de uma pantomima, representando quase sempre histórias de amor.” (Costa, Emília Viotti. *Da Senzala à Colônia*, São Paulo, UNESP, 1998, p. 279).

⁴³⁴ *Til*, 741.

exemplo, imaginar-se a escravidão no Brasil descrita do ponto de vista de suas vítimas, se estas tivessem voz articulada, e não do ponto de vista dos escravocratas, dos governos, dos abolicionistas... Mais difícil, porém, seria acreditar que para muitos essa descrição, se existisse, não passaria a valer por si, constituindo matéria-prima de apologias ou de invectivas.⁴³⁵

Referindo-se ao texto de seu orientador, Suely Robles de Queiroz, em estudo da escravidão negra em São Paulo que trata do grande número de insurreições escravas no século XIX, nas fazendas de café, dá a um de seus capítulos o título de “A resposta do figurante mudo”⁴³⁶. Segundo a autora, ao contrário do mito da passividade dos escravos, rebeliões escravas eram comuns, na região de Campinas, “palco de contínuas agitações”⁴³⁷.

No *Til*, o que pode ser lido como uma rebelião escrava, a cena do incêndio no canavial, na madrugada do dia de São João, logo após as festividades, não se configura como uma, apesar de a cena do samba apontar para a virtualidade explosiva dos escravos. No entanto, o atentado à vida do fazendeiro tem como mandante um homem branco, Ribeiro, e os dois escravos que dele participam, Monjolo e Faustino, junto com o Suçuarana, um capanga das redondezas, dão mostras das relações sociais difíceis daquela sociedade, mas não agem de forma diferente dos outros capangas figurados no romance. Os escravos da fazenda, na hora do atentado, ao contrário do que aconteceria em uma rebelião escrava, estão trancados, e Faustino faz questão de trancar também os feitores e pajens que não dormiam na senzala, para que não pudessem destrancar os escravos e, juntos, todos pudessem ajudar o fazendeiro.

A análise do romance, como temos visto, aponta sobretudo para a posição de “figurante mudo” dos escravos, ao mesmo tempo em que, na figura de Zana, eles ganhem papel de destaque como representantes de um dos polos que são postos em confronto, o mundo da periferia do grande latifúndio cafeeiro⁴³⁸.

⁴³⁵ Sérgio Buarque de Holanda. “Prefácio do Tradutor” in Davatz, Thomas. *Memórias de um Colono no Brasil*, op. cit., p. XLV.

⁴³⁶ Queiroz, Suely Robles Reis de. *Escravidão Negra em São Paulo – um estudo das tensões provocadas pelo escravismo no século XIX*, São Paulo, José Olympio, 1977, pp. 128-200.

⁴³⁷ *Idem, ibidem*, p. 167. Tratando ainda de Campinas: “(...) a região é inquietada por frequentes rumores e pelo abortamento de planos insurrecionais que negam, de maneira clara, a passividade do escravo e a sua conformação ao cativeiro.” (p. 167)

⁴³⁸ Em um interessante ensaio que discute o vínculo entre espaço e poder – aspecto que constatamos em *Til* –, Roberto Vecchi trata, também, da escrita como o lugar possível de se dizer o silêncio. Falando de Gramsci: “As notas fragmentárias do *Caderno* traçam, na verdade, o perfil de um projeto de resgate historiográfico. Mostram como a história dos subalternos, praticamente desprovida de rosto histórico, pode ser recuperada através de um exercício criador e metódico de pesquisa que aproveita indícios flêbeis e dispersos, escapados à intenção autoral, para construir contra-histórias do ponto de vista não-dominante”. Vecchi, Roberto. “O espaço mudo da exceção – a revocalização do subalterno pela escrita literária” in Cairo, Luiz Roberto; Santurbano, Andrea; Peterle, Patrícia; Oliveira, Ana Maria de (organizadores). *Visões Poéticas do Espaço - Ensaios*, Assis, FCL-Assis, UNESP, 2008, p. 220. O autor, para exemplificar a procura desses vestígios frágeis, cita *A Menina Morta*, de

Ao assumir formalmente a dicotomia e a “fratura social que a escravidão multissecular instalou entre nós”⁴³⁹, Alencar toca no problema de base daquela sociedade e, embora se detenha muito mais, pela escolha das personagens principais, na esfera dos dependentes, aponta também, mesmo que de forma enigmática e oblíqua, para a escravidão e todas as suas consequências sociais.

A figuração do escravo sem voz, mas que encena com o corpo um segredo decisivo, expõe o lado ruinoso do mundo da fazenda. A cena da casa de Zana funciona como uma alegoria fantasmática incrustada no livro e que acolhe, em sua diferença de figuração em relação à maioria das cenas do romance, a dimensão alegórica de Berta e Brás. Dimensão que, na contramão do romance realista do século XIX, abriga, além do tempo histórico, linear, o tempo cíclico, próprio do mundo do mito.

A pantomima: alegoria, melancolia e tempo travado

A pantomima de Zana é um tempo cristalizado e, também, uma ação confinada a um espaço ruinoso. Tem como característica essencial sua autonomia repetitiva: autonomia em relação às outras dimensões do romance, à realidade de suas personagens; autonomia de sua repetição diária por vinte anos, independente de testemunho:

Seguira Berta com ansiosa atenção os passos da louca, decorando seus menores movimentos, e observando-lhe amiúde a expressão do rosto. Cosida a ela como a sombra ao corpo, roçando-a muitas vezes a seu pesar, ou bafejando-lhe o rosto com o hálito, quando acaso se inclinava para espiar-lhe o semblante, nem assim Zana dava fé de sua presença.⁴⁴⁰

É como se esse lugar e essa personagem existissem em outra dimensão, tanto no sentido do mundo social do romance, quanto no de sua forma literária folhetinesca. Outra característica que chama a atenção na pantomima é que ela é composta de movimentos do corpo que, descritos em detalhes, articulam-se de forma racional, descrevendo um trabalho. Os movimentos do trabalho, no entanto, giram em falso, pois são esvaziados em sua efetividade: “Depois de algum tempo empregado na quimérica operação de acender um fogo ausente, a louca foi à prateleira buscar uns cacos de telha que se lhe afiguravam painéis e frigideiras; e fez menção de lavar o trem de cozinha, para preparar a comida”⁴⁴¹. Ao encenar

Cornélio Pena, escrito em 1954, 83 anos depois do *Til*, mas que trata, como ele, de uma fazenda de café escravista, tendo a casa-grande como centro. A voz dos escravos, no livro de Cornélio Pena, mostra-se de forma enviesada, como no caso de Zana: “O romance se abre com a voz de uma velha negra ou a imagem fortíssima da velha escrava Jovina que fala à Sinhazinha mostrando uma dupla boca, uma boca escondida atrás da boca silenciosa, aliás emudecida.” (p.226)

⁴³⁹ Conferir Pasta Jr., José Antonio. “Prodígios de Ambivalência: notas sobre *Viva o povo brasileiro*”. Novos Estudos CEBRAP, n. 64, São Paulo, novembro de 2002 (a citação é da p. 65).

⁴⁴⁰ *Til*, p. 739.

⁴⁴¹ *Til*, p.739.

um trabalho fantasmagórico, a pantomima condensa de forma exemplar o descompasso entre a importância dos escravos na produção das riquezas e a sua posição de não sujeitos, aspecto que, como temos visto, embasa o romance, projetando a indistinção e a ambiguidade em sua forma.

A relação da pantomima com o *flashback* é evidente. A encenação narra um acontecimento violento que se deu em 1826 e que, a partir daí, foi revivido diariamente pela escrava que o testemunhou. Como se sabe, o *flashback* é um recurso muito utilizado nos romances, tendo, em geral, a função de, recuando ao passado, explicar o presente da narrativa. Alencar foi um exímio criador de *flashbacks*, que em seus romances são sempre muito vivos e bem armados. Em *Til*, o *flashback* ocupa um terço do terceiro volume e tem, além de sua função padrão de informar sobre o passado da narrativa, a característica peculiar de contar, em sua conclusão, um episódio que o leitor já conhece e, mais do que isso, vai reconhecendo aos poucos. Reconhecer o presente no passado é uma inversão interessante que Alencar constrói, e que reitera de forma sensível, na recepção do livro, a ideia de que passado e presente não se diferenciam. Em paralelo à descrição da pantomima de Zana, no segundo volume, há a reencenação parcial da mesma cena, pois, enquanto o enredo da pantomima está sendo apresentado pela primeira vez ao leitor – que é informado que ela se repete, sempre a mesma, por anos a fio, o que faz, inclusive, que Berta desconfie de sua lógica interna – uma parte desse enredo, justamente a mais assustadora e perigosa, se materializa, com a volta do assassino à cena do crime depois de vinte anos, justamente no momento em que Zana o veria, em sua pantomima. A presença de Berta, sendo a moça idêntica à mãe, faz com que passado e presente sejam praticamente iguais. A mistura de representação do passado e da realidade de 1846 repõe o passado no presente ou, dito de outro modo, demonstra que o passado se repete indefinidamente. A pantomima, assim, transforma-se em uma unidade autônoma, uma miniatura de um enredo que se reatualiza várias vezes no romance. Para ser mais precisa, o enredo da pantomima é narrado três vezes como representação e duas vezes como ação, uma em 1826 e outra, no fim do romance, em 1846. Nessa última, o desfecho é diferente, pois João Fera assassina Ribeiro antes que ele chegue a consumir o crime.

A pantomima funciona como um módulo de enredo que aponta, em sua contínua reposição, para a *noção peculiar do tempo* nesse romance. Em vez de se dar pela ação contínua e encadeada, própria do tempo histórico, a ação repetitiva remete para o tempo cíclico do mito. Trata-se, na verdade, da mistura dos dois, pois, apesar da repetição, o enredo da pantomima é atualizado e modificado no presente, o que, de certa forma, liberta as personagens de um ciclo violento e inexorável, destino fatal que cabe aos homens no mundo

do mito. O desfecho do livro, no entanto, não resolve o problema da cisão entre a elite e o povo – ao contrário, só a radicaliza –, e a melancolia se mantém. Melancolia que é uma das marcas do episódio da casa de Zana.

O que está em pauta, agora, não é apenas a pantomima, mas toda a cena, principalmente a relação de Berta com o enigma: “De tantas vezes que assistira àquele esboço rude e taciturno de uma tragédia ignota, já conhecia Berta todos os seus episódios e incidentes, que mais tarde ela reproduzia de memória com o afã de penetrar-lhes o sentido oculto”⁴⁴²

A pantomima é para Berta uma ideia fixa e a cena da casa de Zana resulta muito forte, por condensar de forma plástica e alegórica todo o dilema do dependente, que encara um enigma que o obseda e do qual não consegue se livrar. A imagem da bela moça sentada ao lado de uma casa em ruínas, desenhando, no chão, letras que simbolizam pessoas que participam de seu mundo, “perscrutando o arcano impenetrável”, me lembra a conhecida gravura *Melencolia I*, de Dürer, tão perfeita em sua representação, e, por isso mesmo, tão citada como exemplo da melancolia e da alegoria que praticamente passa a ser a própria melancolia. Um estudo clássico que trata do tema da melancolia e analisa longamente a gravura de Dürer dá algumas pistas para explicar a relação entre a melancolia e a atitude meditativa de Berta: o modo como a figura feminina da gravura de Dürer pousa o rosto sobre a mão fechada indica “a concentração fanática de um espírito que apreendeu verdadeiramente um problema, mas que, ao mesmo tempo, se sente incapaz resolvê-lo ou de se livrar dele”⁴⁴³.

Outro aspecto que os mesmos autores apontam na melancolia, a mistura entre tempo histórico e tempo mítico, faz parte intrínseca, como temos visto, da pantomima: “o melancólico sofre, antes de tudo, da contradição entre o tempo e a eternidade”⁴⁴⁴. No caso de *Til*, a coexistência dos tempos do mito e da história atesta, alegorizado na pantomima, o entrave mais profundo de nossa realidade histórica, a escravidão.

A ruína que compõe a cena não é menos sugestiva. A afinidade entre ruína, alegoria e melancolia⁴⁴⁵ é bem conhecida. Tratando da alegoria presente no teatro barroco alemão, Walter Benjamin expõe a afinidade entre ruína e alegoria, destacando nesses dramas a presença da noção da história vinculada à natureza⁴⁴⁶: “A expressão alegórica nasceu de uma

⁴⁴² *Til*, p. 740.

⁴⁴³ Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 497 (a citação foi traduzida). Os autores apontam a contemplação das coisas secretas, a tristeza e a meditação como características vinculadas à melancolia.

⁴⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 380.

⁴⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 384.

⁴⁴⁶ “A palavra história está gravada com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como

curiosa combinação de natureza e história”⁴⁴⁷. A história como ruína e vinculada às forças da natureza, e não à ação humana, é própria, ainda segundo Benjamin, das obras calcadas na ideia de destino: “O destino não é nem um acontecimento puramente natural, nem puramente histórico”⁴⁴⁸. Como já vimos anteriormente, e foi bem sintetizado por Roberto Schwarz em sua descrição dos romances fazendeiros, subjaz ao *Til* a noção de força do destino: “São livros de intriga abstrusa, ligada a uma noção sublimerária do destino e da expiação das culpas”⁴⁴⁹.

Ao tratar das classes populares brasileiras, Alencar não consegue se ater ao molde estrito do romance burguês do dezenove, e sua fidelidade à matéria histórica o leva a misturar na formalização literária aspectos do tempo histórico e do tempo do mito de um modo quase esquemático, o que de certa forma nos ajuda a vê-los e apontá-los. Em *Til*, ao radicalizar as duas esferas – a elite e os homens sem poder –, vinculando-as a espaços específicos, Alencar utiliza, na apresentação de cada uma delas, um estatuto diferente do *Tempo*. O tempo histórico e racional vai se arruinando quanto mais nos afastamos da casa-grande, culminando na apresentação da furna de João Fera, que conta a história das pedras.

A apresentação da furna de João Fera é contada como a história natural e geológica da formação da Terra. Não há ação humana envolvida. Ao contrário da apresentação da Fazenda das Palmas – onde descreve os atos da família de fazendeiros para transformar a fazenda –, mas com a mesma minúcia, o narrador encadeia as ações do tempo geológico:

Em meio da penha, que atravessava a mata virgem, por entre o embastido da folhagem, fendia-se a estreita boca de uma caverna.

Era a furna de João Fera.

Não tinha essa caverna traços de primitiva formação, quando o fogo subterrâneo vazara o esqueleto granítico daquele fraguedo, nem mesmo provinha de algum aleijão vulcânico, desses que às vezes subvertem as entranhas da terra.

Antigamente o que havia ali era apenas uma grande laje, entalada na garganta do rochedo.

Uma semente de jetaí, trazida pelo vento, caiu aí numa greta de pedra e brotou. Cresceu a vergôntea, mas encontrou a escarpa saliente da rocha que lhe ficava sobranceira, e foi insinuando-se por uma brecha do alcantil.⁴⁵⁰

ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma a história não constitui uma vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino do pensamento, o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.”, Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 200.

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 189.

⁴⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 152.

⁴⁴⁹ Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p. 59. Ver nota 179, na primeira parte deste trabalho.

⁴⁵⁰ *Til*, p. 800.

A parte interna da furna é descrita como o contrário do interior burguês: “Deitado na cama feita apenas de molhos de sapé estendidos sobre a champa, João Fera, com a cabeça na escabrura musgosa do rochedo que lhe servia de almofada (...)”⁴⁵¹. Entre esses dois espaços polarizados, porém, existem os dois casebres de que já tratamos. Na apresentação deles, como já vimos, a noção de tempo é mais problematizada, porque as duas dimensões coexistem, o que provoca distorções formais. A improdutividade que ronda a casa de Berta apresenta-se na atmosfera lúgubre e melancólica e na “paisagem assombrada”, habitada por seres estropiados. Esses seres, aliás, fazem a ligação entre os dois casebres, que compõem a mesma cena. O casebre de Zana, literalmente uma ruína, radicaliza também a distorção formal e o que temos é uma alegoria que paira sobre a narrativa. A polarização casa-grande/casebre nos remete também à polarização casa-grande/senzala, tão típica do mundo do latifúndio escravista brasileiro. O mal-estar ruinoso que assombra o espaço dos dois “velhos casebres” remete para o tema tabu daquela sociedade – tabu que prejudica a narração da história nos moldes do romance burguês –, a escravidão.

A hipertrofia da dimensão espacial, no *Til*, está diretamente vinculada a sua historicidade travada. Na pantomima, o que representa um evento no tempo ganha peso e delimitação espaciais na casa em ruína. O tempo que não pode fluir vira espaço. Esse aspecto é muito visível em *Til* e se concretiza na cena da casa de Zana, deixando mais fácil a explicação desse mecanismo – a rigor bem abstrato e de difícil explicação e comprovação –, que caracteriza todo o romance. Peter Szondi, obviamente referindo-se a outro objeto, atesta a sua existência sem grandes explicações: “como sempre acontece quando não se realiza na ação, o tempo aparece aqui espacializado”⁴⁵².

De qualquer forma, o fato dessa “anomalia” na dimensão temporal aparecer de forma tão “concreta” no *Til* ajuda-nos a entender algo recorrente em obras capitais de nossa literatura, o que vem sendo apontado nos trabalhos de José Antonio Pasta Jr., que chamam a atenção para a coexistência, em nossas Letras, de história e mito e, também, para a necessidade de que essas duas dimensões sejam vistas em sua difícil convivência e não separadas. A escravidão, no romance alencarino, não é assumida como problema pelo enredo, mas participa, alegorizada⁴⁵³, de seu núcleo mais recôndito, e, a partir dele, projeta sobre a

⁴⁵¹ *Til*, p. 801.

⁴⁵² Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p.111.

⁴⁵³ A relação entre alegoria, história ruínosa e melancolia é bem sintetizada no parágrafo final do texto de apresentação de uma edição recente do romance de Raul Pompeia: “Visto assim, *O Ateneu* exhibe com maior nitidez sua feição alegórica, de certo modo já dada em sua configuração como microcosmo/macrocósmo. O livro assume, então, as vantagens e as desvantagens desse modo de construir: na medida em que o regime alegórico faz sempre dizer o outro como um mesmo, em catástrofe, ele lhe permite fixar de modo congenial, no Brasil, a formação da ruína e a história pantanosa e melancólica,” (Pasta Jr., José Antonio. “O pântano das almas” in

forma do romance figuras de duplos e transes⁴⁵⁴, as quais, por sua vez, vinculam-se, também, à história travada⁴⁵⁵, porque sempre repostas, assim como, na história brasileira, a própria escravidão⁴⁵⁶.

A dimensão alegórica da cena da casa de Zana deve ser vista, também, em seu desenho mais amplo, que incorpora a dimensão alegórica de Brás e Berta. A relação entre as personagens Brás e Zana é muito grande, e a identidade entre elas passa pela loucura, pela fala truncada e pela tendência ao transe epilético. A pantomima de Zana encena um trauma tão grande que a aprisionou na loucura, condenando-a a repetir sempre a mesma história, em uma estranha dialética de memória e esquecimento. Esse mundo violento, fantasmagórico e ruinoso testemunhado por Berta – que ao assistir a pantomina, por um momento, se alegoriza, transformando-se em efígie da pátria melancólica – é emoldurado pelos dois ataques epiléticos de Brás. A cena acaba com Berta acalentando-o, tomando-o no colo, como fez com todos os outros seres desvalidos dessa estranha cena, cuja função, como se viu, é simbolizar um mundo arruinado e improdutivo, além de marcado por uma violência inominável e traumatizante. Como também já vimos, Brás representa o horror e a perversão do sistema escravocrata e Zana, seu contraponto, as suas vítimas silenciadas mas detentoras de conhecimento.

Tempo e trabalho giram em falso na pantomima, existem e não existem, e apontam para o problema de base da sociedade brasileira do Segundo Reinado, a escravidão, que, paradoxalmente, tudo sustenta e tudo arruína, impedindo a adequação, mesmo ilusória, de ideologia e realidade, inadequação muito mais gritante no ambiente das grandes fazendas. É esse mundo da fazenda que começa a ser figurado em nossa literatura no fim dos anos de 1860, dando testemunho da crise que ameaça o Império.

Pompeia, Raul. *O Ateneu – crônicas de saudades*, São Paulo, Ática, 2010

⁴⁵⁴Cf. Pasta Jr., José Antonio. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)” in [-] WWW.sinaldemenos Ano 2, nº4, 2010.

⁴⁵⁵Cf. Pasta Jr., José Antonio. “Le rythme singulier d’une formation historique” in Pasta Júnior, José Antônio; Penjon, Jacqueline (org.) *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁴⁵⁶ A escravidão não apenas permaneceu incólume como cresceu muito com o ciclo do café, apesar de o tráfico já ser proibido desde 1830: “O Brasil captou 1,5 milhão de africanos entre 1808 e 1850. Entre 1831 e 1850, 760 mil destes escravos entraram de forma ilegal no Brasil” graças à “tolerância das autoridades e conluio da sociedade”. Alencastro, Luiz Felipe de. “A terceira margem do Rio” in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 14/12/2008.

3. A Noite de São João

Os oito primeiros capítulos da última parte do romance constituem um episódio autônomo, de grande unidade formal, em que se narra a Festa de São João na Fazenda das Palmas. O sentimento de coesão é produzido pelo uso do tema e das imagens do fogo. Roberto Schwarz, em nota já citada sobre os romances fazendeiros alencarinos, aponta, também, para a notável coesão do episódio:

Leiam-se, em *Til*, os capítulos em volta do incêndio (cap. I-IX, parte IV), para se ter uma ideia da força e amplitude deste movimento [a coincidência entre a culpa dos fazendeiros e a purgação dos antagonismos objetivos do mundo da fazenda]. É aliás na unidade de fôlego de sequências longas e variadas, como esta a que nos referimos, que se atesta a força romântica, “subjativa”, do narrador.⁴⁵⁷

A “unidade de fôlego” que enforma a descrição da festa e dos acontecimentos que vão culminar em um incêndio no canavial deve-se, também, além da já citada coesão imagética, que por sua vez é facilitada pelo assunto descrito, à afinidade entre o episódio e a dimensão espacial do romance, como se o referido episódio fosse a miniatura de uma miniatura: se o romance constrói uma miniatura do Brasil, com todos os respectivos estratos sociais descritos e hierarquizados, a festa permite, também, observar essa convivência de todas essas camadas, dispostas de forma hierarquizada, dentro do espaço da Fazenda das Palmas (além de ser um nome comum e possível para uma fazenda de café, a palmeira é, também, um símbolo do Império brasileiro).

Partindo da casa-grande para a senzala, mantendo a característica de descrever o terreiro e não o interior dos edifícios, o narrador faz apenas uma menção ao que se passa dentro do sobrado:

A festa da sala é cidadã. Damas e cavalheiros tiram sortes, cerimoniosamente sentados em volta de uma mesa; ou dançam quadrilhas e valsas figuradas; enquanto pelos cantos os velhos fazendeiros falam a respeito de carpas, da nova flor do café, e das geadas, seu constante pesadelo.

No terreiro folgavam os rapazes que acham mais graça na função campestre, e em vez de consultar o livro do fado, confiam nos oráculos da fogueira, saltando-a de corrida, e passando nela o ovo, que há de ficar ao relento à hora fatídica da meia-noite.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, op. cit., p. 59.

⁴⁵⁸ *Til*, p. 813.

A partir daí, passa a narrar, por várias páginas, o que acontece no terreiro da casa-grande, onde Miguel, Linda, Berta, Afonso e Brás participam das comemorações.

À medida que nos afastamos da casa-grande, o fogo passa, no episódio, por várias metamorfoses que apontam para um crescente descontrolo. O fogo que arde na fogueira do terreiro “é cidadão”, como demonstram os primeiros parágrafos do capítulo “São João”, abertura do episódio e do quarto e último volume do *Til*:

No terreiro das Palmas arde a grande fogueira.

É noite de São João.

Noite das sortes consoladoras, dos folguedos ao relento, dos brincados mistérios:

Noite das ceias opíparas; dos roletes de cana, dos milhos assados, e tantos outros regalos:

Noite, enfim, dos mastros enramados, dos fogos de artifício, dos logros e estripulias. (...)

As alas da labareda voluteando pelos ares como um nastro de fitas vermelhas que farfalham ao vento (...) derramam pelo terreiro o prazer e o contentamento.

Não há nada para alegrar a gente como o fogo. Nos estalidos da labareda, nas faíscas chispando pelos ares, nas vivas oscilações da chama a crepitar, há como um riso expansivo que se comunica à nossa alma e influi nela uma trepidação brilhante.

A luz é vida; mas a chama é o júbilo, a cintilação do espírito.

Formosa perspectiva tem neste momento a fachada da casa das Palmas, assim iluminada pela fogueira.⁴⁵⁹

Se comparamos a casa das Palmas, já no fim do episódio, agora iluminada pelo incêndio, fica clara a diferença entre as imagens de fogo que apontam para o espírito e para a alegria, sob o controle da civilização, e as que apontam para o turbilhão do descontrolo que aflora do subterrâneo: “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”⁴⁶⁰.

Do fogo como portador da cultura, transformador dos alimentos, aquele que Prometeu roubou dos deuses, ao fogo do Apocalipse, lago de fogo e destruição; do fogo desmaterializado do espírito, ao seu lado impuro, as cinzas, excremento do fogo⁴⁶¹, o aspecto contraditório do fogo tece todo o episódio, ecoando outras imagens disseminadas ao longo do romance.

Entre os dois extremos, cultura/barbárie, há uma outra gradação do fogo, que se desenvolve nas brincadeiras dos jovens, o fogo como metáfora do amor e da paixão. A

⁴⁵⁹ *Til*, p. 813.

⁴⁶⁰ *Til*, p. 829.

⁴⁶¹ Bachelard, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 153.

brincadeira de acertar, com a clavina, em uma boneca de pano, com o peito cheio de pólvora, no alto do mastro, é comparada ao ato de incendiar um coração. Miguel e Linda namoram, o que deixa D. Ermelinda preocupada e Berta melancólica. D. Ermelinda desconfia do passado libertino de Luís. O amor romântico não se desenvolve sem entraves na festa de São João das Palmas. Ao contrário, o que se revela para Berta é um outro tipo de amor, mais solidário. Surpresa com as flores e prendas que Brás apanhara para ela no alto do mastro – subindo pela janela do segundo andar, e não pelo pau de sebo, como os outros rapazes –, a moça se dá conta do amor que Brás lhe devota: “não trocaria nesse momento os arroubos que, havia pouco, invejara a Linda, pelo júbilo dessa tosca demonstração de um amor, que não tinha para exprimi-lo senão os esgares de um parvo”⁴⁶².

Depois da descoberta, a moça vê Jão Fera de relance: “Nesse instante um foguete que rasgou a terra, listrando na escuridão da noite uma faixa de luz, destacou ao longe na fimbria da mata um vulto de homem. Berta reconheceu Jão Fera”⁴⁶³. A aparição fugaz fecha a longa cena que se passa no terreiro da casa-grande e introduz o próximo capítulo, “O Samba”, que mostra o terreiro do lado da senzala.

“Os retumbos soturnos do jongo”

O texto alencarino é conhecido pela riqueza de imagens, pelo bordado imagético⁴⁶⁴, que corre paralelo ao enredo⁴⁶⁵. Em seu estudo de *Lucíola*, Valéria de Marco constata que, mais do que Dumas Filho em *A Dama Das Camélias* – com quem o autor dialoga – Alencar cria uma linguagem erótica: “as imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso”⁴⁶⁶. No caso da cena do samba, por exemplo, as imagens fazem com que a mesma fogueira, quando rodeada por escravos, passe a ter um novo aspecto. Das labaredas, que antes eram como “fitas vermelhas que farfalham ao vento”, o que se ressalta, agora, é a inconstância – “trêmulos vislumbres das labaredas fustigadas pelo vento” – e a fumaça. O alegre crepitar das chamas transforma-se em “ressolho” e “burburinho”⁴⁶⁷. O narrador descreve o local e a festa:

É aí o quartel ou quadrado da fazenda, nome que tem um grande pátio cercado de senzalas, às vezes com alpendrada corrida em volta, e um ou dois portões que o fecham como praça d'armas.

⁴⁶² *Til*, p. 823.

⁴⁶³ *Til*, p. 823.

⁴⁶⁴ A expressão é de Regina Pontieri no seu estudo sobre *Senhora (A Voragem do Olhar, op. cit. p. 73)*.

⁴⁶⁵ Já nos referimos, na primeira parte deste trabalho, ao estudo de Audemaro Taranto Goulart, sobre *o Guarani*, segundo o qual o modo de construção das imagens cria duas camadas no texto: uma coisa seria dita, outra construída. *Do heróico ao Erótico: uma leitura de O Guarani, op. cit.*

⁴⁶⁶ *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar, op. cit., p. 162.*

⁴⁶⁷ *Til*, p. 823 (todas as citações do parágrafo).

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.⁴⁶⁸

Já nos referimos anteriormente ao fato de o samba ser mostrado como uma convulsão. A falta de controle e o transe são descritos na relação com a fogueira, agora já reduzida a brasa: “No furor causado pelo remexido infernal, alguns negros arremetem contra a fogueira e sapateiam em cima do borralho ardente, a escorrer do braseiro”⁴⁶⁹.

O fato de chamar a brasa de “borralho ardente” remete para a transformação do fogo em cinza e carvão, o que, mesmo que de forma indireta, aponta para a cinza que Zana passou no corpo de Berta. Assim como o fogo acolhedor da casa-grande transforma-se em cinza na senzala, a festa cidadã transforma-se em “geral banzé”⁴⁷⁰, com cusparadas, socos e pontapés. As convulsões das comemorações dos escravos são causadas pelo samba e pela briga. A gradação em direção ao total descontrole – que será descrito com muitas imagens do fogo diabólico que incendeia o canavial – passa pelo espaço da escravidão na fazenda e se, como já apontamos, a rebelião dos escravos não existe no nível do enredo, ela existe na apoteose que é descrita no fim do episódio da festa de São João.

O vulcão e a serpente

O incêndio no canavial é detalhadamente descrito como um espetáculo demoníaco. As imagens do fogo se misturam com duas outras imagens que estão presentes em outras cenas do livro: a serpente e o vulcão.

Já citamos a passagem em que a casa das Palmas está submersa em um “turbilhão de fogo que surgia das entranhas da terra”. O incêndio “vomitava labaredas como a cratera de um vulcão” ou, ainda, é descrito como “bolos de chamas envoltas em denso vulcão de fumo”⁴⁷¹.

As imagens do vulcão e dos abismos são vinculados, ao longo do romance, a Jão Fera. Ao assistir a morte de Besita, por exemplo, Jão não tombou, embora “lhe fugissem os

⁴⁶⁸ *Til*, p. 824.

⁴⁶⁹ *Til*, p. 824

⁴⁷⁰ *Til*, p. 826.

⁴⁷¹ *Til*, p. 829. Cavalcanti Proença, na introdução geral aos quatro volumes da Obra Completa de Alencar, fala da presença de espaços subterrâneos na obra alencarina: “Digamos que fossos, abismos, despenhadeiros, cavernas são constantes nos romances de Alencar, participam da ação, provando heróis ou guardando segredos: a caverna por onde fala Tupã, em Iracema; o tronco escarvado do ipê, com seu mistério subterrâneo; o despenhadeiro da *Ave-Maria*; o formigueiro por onde a voz de Peri adverte a Loredano que alguém lhe espreita a alma escura; a gruta do pajé com o seu deslumbramento de falsa prata. Lenda da avó prisioneira, reminiscências de leituras, lembranças folclóricas, criações conscientes do artista? Talvez tudo isso e, ainda mais, desejo de integração absoluta entre a terra e os homens, o subsolo também participando da ação, como participam, acima dos homens e da terra, as tempestades e as estrelas.”. “José de Alencar na Literatura Brasileira” in Alencar, José de. *Obra Completa, op. cit.* Vol I, p. 103.

espíritos”, “somente desabou sobre si mesmo, como um penhasco minado pela base, que soterra em seu próprio âmbito”⁴⁷² O narrador, na mesma cena, insiste na descrição da profundidade da dor de João Fera:

Ofegou o peito de João com uma ânsia que parecia rompê-lo; e o pranto se arrojou para os olhos sombrios; mas todo esse arremesso de uma dor imensa veio estalar na gorja, e tombando de novo nas profundezas da alma socavada pela dor, deixou apenas escapar uma surda estertoração, semelhante ao estrépito da corrente que se precipita da garganta da serra nos abismos dos algares.⁴⁷³

Na cena que se passa na fumaça de João, o capanga encara Berta com “um olhar ardente e sombrio como a cratera de um vulcão”⁴⁷⁴. A apresentação da fumaça de João, como já vimos, vincula aquele espaço aos subterrâneos e aos vulcões: fogos subterrâneos que “às vezes subvertem as entranhas da terra”⁴⁷⁵.

A imagem de forças subterrâneas e telúricas que podem aflorar de forma violenta, a qualquer instante, trazendo convulsão e descontrole, percorre toda a narrativa, simbolizando uma energia recalcada e perigosa. Esse complexo de imagens se integra, na cena do incêndio, a outro complexo vinculado à serpente: “a primeira labareda se arremessou aos ares, enroscando-se como uma serpente de fogo”⁴⁷⁶, ou, ainda, “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”.

Ao longo do romance, a perversão e o ódio de Brás são vinculados à imagem da serpente. Além disso, no plano do enredo, é ele que ceva, por muito tempo, uma cascavel, e a coloca na cama de Linda.

Desde então houve nessa animalidade um impulso que não era idiota; e foi o ódio. Estúpido em tudo, parvo até nos ímpetos da cega dedicação que votava a Berta, mostrava para o mal a astúcia e perspicácia admirável. Incapaz de conceber uma ideia, maquinava pacientemente uma vingança terrível. À sutileza do réptil venenoso, reunia a sagacidade do guará.⁴⁷⁷

A serpente como o mal demoníaco que ronda o romance, o mal sem lugar, a que já nos referimos anteriormente, aparece na cena da fusão entre Berta e a cascavel. O transe se dá

⁴⁷² *Til*, p. 784.

⁴⁷³ *Til*, p. 784.

⁴⁷⁴ *Til*, p. 802.

⁴⁷⁵ *Til*, p. 800.

⁴⁷⁶ *Til*, p. 829.

⁴⁷⁷ *Til*, p. 774.

pelo olhar, e o fogo demoníaco dos olhos da serpente (“as negras pupilas dilatadas em um olhar fixo, extático, de vítreos lampejos”⁴⁷⁸) revela-se inteiramente em uma descrição que sintetiza as imagens que estão em jogo ao longo do romance, em uma síntese imagética da serpente, do fogo e do vulcão que já prefigura o incêndio: “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”⁴⁷⁹.

A imagem da serpente também é central na cena em que João Fera assassina Suçuarana, salvando Luís Galvão de morte semelhante:

Este 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.⁴⁸⁰

O incêndio no canavial ganha proporções apocalípticas⁴⁸¹:

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 arrebataram 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 pélago de chamas.

Do seio daquele surdo rumor produzido pelo ressolho da labareda, se desprende e reboou ao longe um grito soturno; mugir da turba espavorida ante as tremendas convulsões da natureza.

- Fogo!...Fogo!...Fogo!...

Catarata de fogo que inunda o espaço, pélago de chamas que submerge a terra, as imagens que apontam para a turba espavorida parecem sugerir, também, além das “tremendas convulsões da natureza”, as convulsões populares. No começo do incêndio, uma outra descrição aponta nessa direção, figurando o combate e a guerra: os gomos das canas que estalavam com o calor pareciam “descarga de fuzilaria, correndo ao longo daquela faixa incendiada que figurava a ala de um exército em renhida batalha”⁴⁸².

⁴⁷⁸ *Til*, p. 792.

⁴⁷⁹ *Til*, p. 829.

⁴⁸⁰ *Til*, p. 831.

⁴⁸¹ No Apocalipse, as imagens do fogo, da serpente e do abismo são, também, vinculadas ao mal: “Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e o amarrou por mil anos. / Lançou-o no abismo.” Apocalipse (20, 2 e 3).

⁴⁸² *Til*, p. 831.

Uma outra cena do livro, a do ataque dos catetos, mobiliza, também, a dimensão do terror – as duas cenas são chamadas pelo narrador de “medonhas”. Os porcos do mato em fúria remetem também para um episódio bíblico do Novo Testamento no qual Jesus tira o mal do gadareno possesso e o transmite a uma manada de porcos que se lançam no abismo. A manada em fúria, no caso do romance alencarino, pode remeter também para a rebelião escrava:

Da orla da selva rompia um bando de porcos-do-mato. Mais de cem desses animais selvagens, com a pupila flamejante, ouriçando as ruivas cerdas e afinado os longos colmilhos nos queixais chocoalhados pela sanha, trotavam em fila, e figuravam na relva da campina a verga combusta do imenso arco de algum tamoio gigante.

Assim avançavam os ferozes queixadas, rompendo selvas, estraçalhando quanto encontram com os cutelos das presas, ou esmagando-o sob a úngula bissulca das cem patas cadentes que batem o chão. Se o inimigo resiste ao primeiro ímpeto do centro, ou se receiam lhes fuja, as pontas do arco se estorcem e a vara fatal cinge o mísero, que tomba em pedaços, como a isca à flor de tanque piscoso.

Era medonho o aspecto daquela serra navalhada a se estender pelo campo afora com extrema rapidez.⁴⁸³

O mal que leva ao descontrole é vencido, nas duas vezes em que ganha proporções de grande convulsão, pelo heroísmo de João Fera. A atmosfera de perigo que paira sobre o romance aponta para a tensão causada pelo confronto entre as duas esferas figuradas. A função de Berta, como demonstram a cena da cascavel e a sua relação com Brás, é a de redimir o mal, que, dada a ambiguidade característica do romance, aponta tanto para a culpa das elites escravocratas, quanto para a desordem dos escravos rebeldes.

⁴⁸³ *Til*, p. 796.

4. Os romances da fazenda

Em 1869, Joaquim Manuel de Macedo publica *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, conjunto de três histórias que mostram como os escravos trazem a devassidão e a morte para o lar de seus senhores. A escravidão, como já vimos, estava, naquele momento, no centro dos debates, e o livro de Macedo funciona como libelo para convencer os seus leitores da importância da extinção desse “cancro social”, “árvore venenosa plantada no Brasil pelos primeiros colonizadores”⁴⁸⁴, desde que a emancipação fosse feita de forma gradual:

A emancipação imediata e absoluta dos escravos, que aliás pode vir a ser um fato indeclinável e súbito na hipótese de adiamento teimoso do problema, e provocador do ressentimento do mundo, seria louco arrojo que poria em convulsão o país, em desordem descomunal e em soçobro a riqueza particular e pública, em miséria o povo, em bancarrota o Estado.

A emancipação gradual iniciada pelos ventres livres das escravas, e completadas por meios indiretos no correr de prazo não muito longo, e diretos no fim desse prazo com a indenização garantida aos *senhores*, é o conselho da prudência e o recurso providente dos proprietários.⁴⁸⁵

Porta-voz dos interesses emancipacionistas da Coroa, Macedo dirige-se aos senhores de escravos em nome da prudência e com uma cumplicidade amedrontada⁴⁸⁶. O título do seu livro sintetiza bem a tendência senhorial de culpar os escravos pelo *incômodo* que a escravidão trazia às equações ideológicas da elite do Segundo Reinado. Mais do que incômodo e inadequação, no entanto, como era o caso das molecagens de Pedro, em *O Demônio Familiar*, drama escrito por Alencar na década de 1850 e que mantém afinidades com esse tipo de pensamento, como já vimos, a ambiguidade do título do romance de Macedo

⁴⁸⁴ As duas citações fazem parte do texto “Aos nossos leitores”, introdução de Macedo ao romance. Macedo, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, São Paulo/Rio de Janeiro, Editora Scipione/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991, p. 3.

⁴⁸⁵ *Idem, ibidem*, pp. 3 e 4.

⁴⁸⁶ Flora Süssekind, em estudo do romance de Macedo, chama a atenção para o estatuto senhorial do narrador das três histórias que o compõem: “‘Perigo negro’, de um lado, possível divisão na camada senhorial, de outro: é o medo o eixo dos ‘quadros exemplares’ do escritor emancipacionista. Medo a ser provocado no seu leitor-senhor com cores bem mais carregadas do que as de uma aquarela como a do viajante-pintor [refere-se a Jean-Baptiste Debret e a duas de suas cenas intituladas ‘Malhação de Judas no Sábado de Aleluia’], com ênfase na traição e na dissimulação como traços inerentes ao escravo e na ingenuidade e na credulidade como marcas registradas dos fazendeiros e donos de escravos, com recurso frequente ao melodrama e um único interesse declarado desde o ‘Prólogo’: defender a camada proprietária, demonstrando a necessidade de decretar ela mesma a emancipação antes que tal pudesse se dar por meios mais cruentos, antes que a ‘nefasta influência’ de tais ‘vítimas-algozes’ e de ameaçadoras senzalas pudesse *macular* de modo irremediável fazendas e sobrados brancos. Ou, nas palavras cúmplices do narrador senhorial de *As vítimas-algozes* ao seu leitor: ‘*nossas casas*’, ‘*nossas fazendas*’. Ameaça direta, portanto.”. Süssekind, Flora. “As vítimas-algozes e o imaginário do medo” in Macedo, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, op. cit., p. XXIII.

aponta, também, dado o peso da palavra “algoz”, para o pânico da revolta escrava, silenciosa ou revolucionária.

Na contramão da preocupação de Alencar com a educação dos escravos, para Macedo não havia saída: a escravidão precisava ser extinta, para o bem dos senhores. O narrador de “Pai Raiol, o feiticeiro”, depois de ponderar que nem mesmo o carinho poderia impedir o ressentimento ingrato do protegido, assim como tampouco o castigo alcançaria impedir o ódio feroz, desaconselha, também, a educação dos escravos: “Fora desses dous improfícuos recursos, nenhum mais: se fizésseis instruir vossos escravos na religião dos seus deveres, instruí-los-íeis também e necessariamente na religião de seus direitos de homens, e teríeis educado e preparado a resistência inteligente dos oprimidos”⁴⁸⁷.

Escrito no mesmo ano do libelo de Macedo, a quem o livro é dedicado, mas publicado no mesmo ano de *O Tronco do Ipê* e de *Til*, 1871, *A Mocidade de Trajano*, primeiro romance do Visconde de Taunay, forma com eles um conjunto de romances que têm como cenário as fazendas de café escravistas. No caso dos três quadros da escravidão produzidos por Macedo, dois se passam em grandes fazendas escravistas, embora não se especifique se são fazendas que produzem café. De todo modo, os quatro livros descrevem a escravidão rural em um momento em que a Lei do Ventre Livre era discutida no parlamento.

O romance de Taunay se passa, como o *Til*, em uma grande fazenda de café na região de Campinas, entre os anos de 1852 e 1869, e acompanha a formação⁴⁸⁸ de Trajano, filho de um rico fazendeiro, desde os seus quinze anos, até a sua morte, na Guerra do Paraguai. O livro, aliás, é balizado pela morte, que está em seu epílogo e em suas palavras iniciais: “No dia em que Trajano Casimiro Sobral completava quinze anos, sua mãe morreu”⁴⁸⁹.

A melancolia e os desencontros da vida de Trajano são, em grande parte, provocados pela existência da escravidão, sendo a crítica a essa instituição o motor do enredo. A infância do protagonista é narrada em *flashback*, e nele o narrador descreve seu contato com os filhos dos escravos – “filho único, brincava o dia inteiro com as crias da fazenda”⁴⁹⁰ – e com pai Vicente:

⁴⁸⁷ Macedo, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, op. cit., p. 111. Nas palavras de Flora Süssekind, “é com olhos de negociante que se observa e rejeita a escravidão em *As Vítimas-Algozes*.” Süssekind, Flora. “As vítimas-algozes e o imaginário do medo” in Macedo, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, op. cit., p. XXVI.

⁴⁸⁸ Antonio Candido considera o livro “um *Bildungsroman* bastante mal composto, sobrecarregado, onde os elementos melodramáticos e os cordéis do folhetim cruzam com dissertações políticas, econômicas e literárias”. Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., Vol. II, p. 282.

⁴⁸⁹ Taunay, Alfredo D’Escragnolle. *A Mocidade de Trajano*, São Paulo, Academia Paulista de Letras, 1984, p. 19.

⁴⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 19.

Quem sobretudo mostrava afeição decidida por Trajano era um escravo quase setuagenário, conhecido por pai Vicente e que, por sua idade e pelos bons serviços, merecera morar desde muitos anos numa casinha, à distância da fazenda, mais como agregado do que como dependente imediato. Tinha ele fama de feiticeiro, e seu aspecto, sua palhoça – verdadeiro cafarnaum de todos os rebotalhos da casa-grande –, sua nacionalidade – era mina –, sua longevidade haviam tão bem assentado essa reputação que muitos passavam por perto dele persignando-se cautelosamente.⁴⁹¹

Apesar de o narrador – em um movimento parecido com o do narrador de *O Tronco do Ipê* quando fala da fama de feiticeiro de pai Benedito – isentar-se da credulidade em relação aos poderes do feiticeiro, não deixa de com ela compactuar, quando informa que, uma semana antes da morte da mãe de Trajano, pai Vicente fora à casa-grande para despedir-se da senhora, pois sabia ser esta a última oportunidade de vê-la, uma vez que seu reumatismo e os dias chuvosos que se seguiriam o impediriam de fazê-lo. A visita do preto velho, além de dar testemunho de seus poderes sobrenaturais, pois adivinhava uma morte sem que nenhum indício a sugerisse – a doença da fazendeira arrastava-se ao longo dos anos, com melhoras e pioras –, aponta, também, para uma esfera de mau agouro de que se reveste o africano.

Amélia, a mãe de Trajano, é descrita como uma senhora para quem a escravidão era um fato natural e que tratava bem os escravos, do mesmo modo que tratava bem os animais. A atmosfera da casa-grande, antes de sua morte, é melancólica e calma. No caso do pai de Trajano, porém, a relação com a escravidão é mais conturbada. Com a morte da esposa, o fazendeiro passa a se desesperar por ter que administrar sozinho os seus escravos. O relacionamento entre o fazendeiro e os escravos é de desconfiança, dissimulação e violência. Na volta de um período de aulas em São Paulo, onde se preparava para cursar a Universidade, Trajano encontra o pai abatido. As palavras do pai para o filho traduzem o mesmo mecanismo que se mostra de maneira quase caricatural em *As Vítimas-Algozes*, de Macedo:

É um suplício horrível. O tormento a que me sujeitam estes servidores forçados e indignos esgota-me a paciência, aniquila-me a existência. Quando tua mãe era viva, repartíamos o ingrato trabalho: eu tomava conta dos escravos, dirigia-os, castigava-os; ela se ajeitava com as escravas. Hoje tudo isso me toca. Não sei deveras como não enlouqueço. Meu gênio está mudado. Sinto que vou me tornando mau, caprichoso e que, continuando assim, irei direitinho para o inferno, se é que na terra já não estou nele. Estes entes, negros na pele como na alma, trazem-me ralado. Que fatal herança nos deixaram os portugueses!⁴⁹²

⁴⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁴⁹² *Idem, ibidem*, p. 46.

Em uma inversão da realidade, na percepção do fazendeiro, é ele que é supliciado por seus escravos que o sujeitam a tormentos. No seu *Manual do Agricultor Brasileiro*, de 1839, o tio do romancista de *A Mocidade de Trajano* já advertia ser a escravidão a principal dificuldade do agricultor brasileiro:

Se a luta do homem com o terreno, para lhe arrancar produtos, não é no Brasil tão trabalhosa e árdua como na Europa, outras dificuldades compensam essa vantagem, e em primeira linha se apresenta a necessidade de empregar braços de escravos, na compra dos quais se sepulta avultado cabedal, e que obrigam o agricultor não somente a uma vigilância de todos os instantes, mas tiram também à sua existência o sossego e a doçura de coração que o tornam na Europa o exemplar da inocência e da felicidade; porque o dono de certo número de escravos rústicos, sendo bom agricultor, preenche somente a metade de sua tarefa, devendo juntamente possuir e exercer as partes que constituem o bom chefe de um pequeno reinado, no qual, por governar despoticamente, e acumular as atribuições de legislador, magistrado, comandante, juiz e algumas vezes de verdugo, nem por isso é menos responsável de seu bom governo, do qual depende a prosperidade da família.⁴⁹³

O próprio manual dá testemunho da dificuldade de convivência, no Brasil do Segundo Reinado, dos ideais iluministas e da realidade violenta da escravidão. Escrito com propósito esclarecido, de racionalização da produção agrícola, o manual aconselha métodos arcaicos de comportamento – pois só o medo pode manter os escravos sob controle –, desde que aplicados com equilíbrio: “os castigos devem ser determinados com moderação, aplicados com razão, proporcionados à qualidade da culpa e conduta do delinquente, e executados à vista de toda a escravatura, com a maior solenidade”⁴⁹⁴. O autor aconselha o uso do bacalhau, chicote de uma só perna, que lhe parece “conveniente”: “cinquenta pancadas desse instrumento são, ao nosso ver, suficientes para castigar todo crime cujo conhecimento for confiado ao senhor”⁴⁹⁵. Embora aconselhe a entrega do escravo infrator a autoridades superiores, em casos mais graves, o manual também sugere aos “senhores humanos” a venda do escravo rebelde a “senhores sem piedade que o tratam com sevícia”⁴⁹⁶.

A figura de Roberto Sobral, o proprietário da Fazenda da Mata Grande, pai de Trajano, mantém a ambiguidade dos outros dois fazendeiros que estão no centro de ambos os romances fazendeiros alencarinos, o Barão de Espera e Luís Galvão. No caso do romance de Taunay, a ambiguidade deve-se menos à culpa que carregam do que à contradição entre as pretensões

⁴⁹³ Taunay, Carlos Augusto. *Manual do Agricultor Brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 49.

⁴⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 67.

⁴⁹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 68.

⁴⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 69.

civilizadas da personagem e suas atitudes. Na apresentação da fazenda, o leitor é informado tanto dos ímpetos de cólera, quanto da educação esmerada do comendador:

A senhora era boa – quase uma mãe; o senhor só via pelos olhos da mulher. Às vezes tinha ele ímpetos terríveis de cólera; seus lábios tremiam e, mais do que seus lábios, tremia a casa toda: os moleques, as crias se esgueiravam então encolhidos e escondendo-se por baixo das mesas e cadeiras; tudo ficava em alarma, até que a intervenção da senhora aplacasse aquela ira.

O comendador Roberto Sobral era fazendeiro de oito mil arrobas de café anuais, homem de inteligência não vulgar e de educação esmerada que se completara em longas viagens à Europa, donde trouxera um sistema de viver tão contrário ao habitual, que com poucas simpatias podia ele contar entre os seus vizinhos.⁴⁹⁷

Roberto Sobral descobre que seu capataz, que ele julgava de confiança – “um mulato que é cria da casa, que me merecia estima”⁴⁹⁸ –, está roubando café maduro para trocar por pinga, na venda; quase o mata de tanto bater e, depois, o vende. O livro é todo cheio de exemplos dessa violência e dessa rixa entre senhores e escravos, entre senhores e senhores e entre escravos e escravos. Esse ambiente funesto é intolerável para Trajano, e está na base da impossibilidade de seu romance com Amélia, filha do proprietário da fazenda vizinha, moça por quem o jovem se apaixona. O romance entre os dois é abortado pelas artimanhas da mucama de Amélia, uma jovem e bela mulata que, coincidentemente ou não, chama-se Berta. Depois do desencontro amoroso, Trajano, que já se formara bacharel em São Paulo, faz uma longa viagem por vários países da Europa, de onde escreve longas cartas ao pai. Nas cartas, trata, entre outros temas, de literatura e de suas ideias sobre a substituição do trabalho escravo pelo dos colonos europeus.

A escravidão, como se pode ver, é o tema central do livro de Taunay, que a descreve com realismo em muitas cenas, como naquela em que um escravo é pego pelo feitor enquanto fumava escondido, na hora do trabalho, e, em reação às alterações do feitor, tenta assassiná-lo. A surra que o escravo agressor recebe é narrada com detalhes.

O escravo, amarrado solidamente a um pé de peroba, abarcava o tronco com os braços e pernas distendidos, ficando todo enleado por cordas de embiras e cipós. Chegaram os varapaus e as pauladas começaram a chover sobre o corpo do desgraçado que, ao princípio, procurou não gritar. Gemia surdamente e torcia dolorosamente o pescoço; mas depois, vencido pela dor, prorrompeu em exclamações. (...) Os outros negros fingiam trabalhar; uns olhavam para o paciente com curiosidade misturada de compaixão; outros tinham os olhos

⁴⁹⁷ Taunay, Alfredo D'Escagnolle. *A Mocidade de Trajano*, op. cit., p. 24.

⁴⁹⁸ *Idem*, *Ibidem*, p. 46.

brilhantes de rancor e desespero. O surrado clamava em altos berros
(...) A voz perdia-se exausta entre os cafezais. O suplício continuava;
(...)⁴⁹⁹

Se por um lado a escravidão é figurada de modo realista em muitas cenas do livro, há também, no romance de estreia do Visconde de Taunay – assinado por ele, na época, com o pseudônimo de Sylvio Dinarte, o mesmo usado em *Inocência*, de 1872 – a propensão para desenhar as personagens escravas como figuras demoníacas, embora nem de longe se aproxime do exagero do romance de Macedo. A descrição de Berta, a mucama que fingiu estar grávida de Trajano para atrair o romance de sua senhora, aponta para o lado de mulher fatal que, como já vimos, também faz parte da heroína de *Til*:

Chamava-se Berta; era bonita de rosto, engraçada, viva, astuciosa, faceira nos modos e sobretudo arrogante, porque chegara a dominar o espírito de sua senhora e supunha-se entidade indispensável.

Vinha vestida de pano azul entrançado, com um avental branco na frente, mas o talho era cuidadoso e realçava as suas elegantes formas.⁵⁰⁰

O narrador, muitas vezes, refere-se a ela como “a pardinha”. Seu poder de sedução é ressaltado em um dos encontros com Trajano, que fica ofegante e com a vista turvada quando Berta se aproxima – “seus olhos de fogo, seus lábios de carmim, sua cor provocadora, seus 18 anos”⁵⁰¹ –, e lhe dirige as seguintes palavras: “És muito bonita, mulata!”⁵⁰².

O destino de Berta, depois de ter confessado estar grávida, testemunha a situação de extrema vulnerabilidade dos escravos nas fazendas. Criada dentro da casa-grande, ao lado de Amélia, é, no entanto, sumariamente condenada aos açoites e vendida. A preocupação do pai de Amélia, quando conta, ao pai de Trajano, que a escrava fora açoitada, é com a dor da filha:

A mucama de minha filha apresentando-se grávida, a iniciação de uma moça na flor de seu pudor em mistérios tão negros, a confissão por ela ouvida, da própria boca da criminosa, a certeza de que seu namorado era o culpado, o infame... É horrível! – tartamudeou Sobral – a necessidade que tive de castigar aquela indigna criatura, a dor de Amélia ao ouvir açoitar a sua companheira de infância, tudo isso, a expulsão daquela escrava que foi logo vendida...e seu filho Trajano causador de tanto escândalo!⁵⁰³

⁴⁹⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 163, 164.

⁵⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p. 76.

⁵⁰¹ *Idem, Ibidem*, p. 78.

⁵⁰² *Idem, Ibidem*, p. 79.

⁵⁰³ *Idem, Ibidem*, p. 104.

É estranha a coincidência de nomes entre as duas personagens. Sabe-se que o romance de Taunay foi publicado depois de 28 de setembro de 1871, a data da promulgação da Lei do Ventre Livre, pois há uma nota do autor que felicita o Visconde do Rio Branco pelo sucesso na aprovação da Lei. Além disso, a carta de agradecimento de Macedo foi impressa no póstico do livro e vem datada de 26 de setembro de 1871. Como se sabe, o *Til* saiu no folheto de *A República* a partir de 21 de novembro de 1871. De todo modo, Alencar e Taunay participavam do mesmo círculo social, e qualquer deles poderia ter tido acesso ao texto do outro antes da publicação, ainda mais se pensarmos que o livro de Taunay foi escrito em 1869, quando o autor servia na Guerra do Paraguai⁵⁰⁴. Fica aqui, *apenas*, o registro da coincidência e o palpite de que a Berta alencarina, em sua bondade extrema, pode ter sido composta como uma tentativa de redenção da mucama de Taunay – ou vice-versa.

A mocidade de Trajano, apesar do já citado realismo de algumas cenas – entre elas uma sátira muito bem feita a uma reunião política dos fazendeiros –, perde-se no meio do caminho com a entrada de uma personagem italiana, Ester Donabelli, que será amante do pai de Trajano. A inverossimilhança da personagem – com um passado libertino nas altas rodas de Gênova – traz, para o enredo, um ritmo rocambolês que destoia de sua vocação mais documental.

O fim do livro, de qualquer forma, mostra um Trajano melancólico, que parte para a guerra e para a morte, sem nunca ter conseguido vencer a inércia do mundo da fazenda, por mais que tentasse organizar a produção da Mata Grande de forma racional.

Trajano, depois das últimas peripécias que deixamos contadas, pensara em retirar-se para a Europa, em fugir daquele teatro de infelicidades em que se esgotara toda a sua mocidade, ainda quando entregasse os seus teres ao acaso, desprezados quaisquer meios de aumentá-los. Voltara porém pouco e pouco aos hábitos de trabalho; tornara-se mais concentrado do que nunca, entregue à leitura, à tristeza, ao bem-estar de seus escravos, à modificação do sistema da agricultura, com visos à resolução do grande problema da colonização.⁵⁰⁵

A Guerra do Paraguai é dado importante do “Epílogo” do livro. Antes de se resolver a partir ele próprio para o campo de batalha, Trajano, assim como fizeram muitos fazendeiros da época, oferece vinte de seus escravos, já equipados e alforriados, como “voluntários”. Em

⁵⁰⁴ Bruno, Ernani Silva. “Um livro de interesse literário e documental” in Taunay, Alfredo D’Escagnolle. *A Mocidade de Trajano*, op. cit., p. 10.

⁵⁰⁵ Taunay, Alfredo D’Escagnolle. *A Mocidade de Trajano*, op. cit., p. 231.

seu testamento, que deixa lavrado antes de partir para a Guerra, Trajano liberta seus escravos, mas entrega suas terras, divididas em pequenos lotes, a colonos europeus.

A experiência da Guerra do Paraguai tem papel crucial na mudança de perspectiva em relação à escravidão, no fim dos anos de 1860. Fica mais difícil conceber-se o escravo como não pessoa e não cidadão, se é a ele que se recorre para a defesa da pátria. A guerra chama, também, a atenção para os rincões mais longínquos do país e para as suas fronteiras. Taunay, como se sabe, tem papel importante como produtor de documentos sobre a Guerra do Paraguai, da qual participou de 1865 a 1869 e sobre a qual deixou, além de aquarelas e mapas, o livro *A Retirada de Laguna*, publicado no mesmo ano de *A mocidade de Trajano*. Escreveu, já no fim da vida, em 1897, as suas *Memórias*, para serem publicadas postumamente, depois de completados cem anos de seu nascimento, o que aconteceu em 1943. Maria Lúcia Maretti, em estudo sobre Taunay⁵⁰⁶, compara as *Memórias e A Retirada de Laguna* e observa que, apesar da tentativa do livro de 1871 de “diluir as cores das terríveis e lúgubres cenas”⁵⁰⁷ de guerra, há nele “um movimento gradativo em direção a uma visão cada vez mais 'negativa', porque menos mitificada e mais crítica, da natureza brasileira”⁵⁰⁸. A autora faz um paralelo entre esse gradual desencantamento da paisagem e a transição no Brasil do Romantismo para o Realismo. Para o que se discute aqui, poderíamos comparar esse desencantamento do mundo ao aspecto mais violento dos romances da fazenda, marcados pela violência e pela melancolia. O tema da escravidão, que em Alencar já fora tema do teatro, passa, também, a ser tratado na prosa, como já vinha sendo tratado na poesia de Castro Alves. No caso da lírica de Castro Alves e do *Til*, como já vimos, há uma conversão do encantamento benigno e ufanista em um encantamento maligno da paisagem, que se convulsiona ou se inquieta, quando participa de um cenário relacionado à escravidão.

Os romances fazendeiros alencarinos destacam-se dos outros dois romances da fazenda pela superioridade artística de sua composição. Mesmo que ainda se mostrem em muitos aspectos titubeantes quanto à melhor forma de figurar a realidade do mundo da fazenda, eles assumem em sua forma as ambiguidades e incongruências presentes na sociedade brasileira. Se o trabalho escravo e os desencontros afetivos e interpessoais daquela sociedade são tratados como assunto, no livro de Taunay, a forma do romance, entretanto, não os assume nem integra de modo coerente. Nesse sentido, os livros de Macedo e Taunay se

⁵⁰⁶ Maretti, Maria Lúcia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memórias*, Tese de doutorado, Campinas, Unicamp, 1996.

⁵⁰⁷ As palavras são de Taunay, nas suas memórias, *apud* Maretti, Maria Lúcia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memória*, *op. cit.*, p. 64

⁵⁰⁸ Maretti, Maria Lúcia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memória*, *op. cit.*, p. 66.

aproximam. Além disso, são, ambos, libelos contra a escravidão que, no entanto, apontam como principal vítima dessa instituição o senhor de escravos.

Além da casa-grande e da família de fazendeiros e seus escravos domésticos, sempre presente nesses romances, há uma personagem que participa de todos os enredos com um certo peso. Trata-se do preto velho. Talvez pelo fato de representar o escravo em um momento de sua vida em que não mais trabalha no eito e, também, por ser alheia ao ambiente da casa-grande, a figura do preto velho pode representar o escravo de forma menos constrangedora. O modo como essa figura se delineia em cada um dos romances pode dar pistas interessantes para se compreender o fenômeno.

Imagens do preto velho

Em *A Mocidade de Trajano*, pai Vicente, como já vimos, de forma paralela à sua aura de mau agouro, é também apresentado como merecedor, por seus bons serviços, de uma casinha distante da casa-grande, além de manter com Trajano uma relação próxima e afetuosa:

Trajano tinha medo dele; entretanto para campar de valente e principalmente orgulhoso da confiança que merecia, não raramente ia visitar o pai Vicente, ficando longas horas a ouvir, ou histórias da África e de aparições de lobisomens, ou então – coisa mais proveitosa – conselhos sobre a maneira de pescar camarões do rio ou de armar arapucas e laços para periquitos.⁵⁰⁹

Pai Vicente é o líder espiritual dos escravos mais novos, que o procuram em busca de aconselhamento. Em um episódio do começo do livro, ele participa do envenenamento do filho de um escravo que ocupava a posição de feitor e estava se excedendo nos castigos. Antes do crime, o velho pede à mãe que tenha cuidado com seu filho e que aconselhe seu marido a não mais bater nos escravos.

Em pai Vicente, a docilidade se alterna com o espírito vingativo. Essa faceta se acentuará no final do romance, quando é agredido por Ester, a madrasta de Trajano, que quer expulsá-lo de suas terras. Ele desaparece, então, por um tempo, ocasião em que sua fama de feiticeiro e sua aura de mistério aumentam:

O temor, porém, do nome do velho mina foi entre os negros aumentando-se de maneira espantosa; tomou vulto gigantesco; ganhou incremento até o terror. Do feiticeiro falava-se em voz baixa, fazendo-se cruces e encomendando-se a S. Miguel. Dele contavam-se já bruxarias terríveis, casos de mau-olhado no gado e nas plantações.⁵¹⁰

⁵⁰⁹Taunay, Alfredo D'Escagnolle. *A Mocidade de Trajano*, op. cit., p. 26.

⁵¹⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 201.

Pai Vicente assassina Ester de forma brutal, a facadas, em seu quarto, no segundo andar da casa-grande. A feição demoníaca com que é descrito, nessa cena, faz prevalecer sobre seu lado paternal, o seu lado sombrio:

Nesse instante a porta caiu às primeiras machadadas. Muitos precipitaram-se no quarto e recuaram espavoridos. Ester, lavada em sangue, agonizava por terra. Vicente, o velho mina, transfigurado pelo crime, brandindo o punhal e com os olhos esbugalhados, dançava vertiginosamente ao redor da moribunda. Quiseram-no agarrar; ele, porém, deu um pulo até a janela e atirou-se no espaço, soltando um grito feroz de vingança satisfeita. Caiu morto nas pedras do pátio.⁵¹¹

Em *O Tronco do Ipê*, pai Benedito é figura de destaque central que mantém com Mário, o protagonista do livro, uma relação estreita e paternal. A personagem encontra-se no pórtico e no desfecho do livro, momentos nos quais já se apresenta alquebrado pelos anos. Como a Zana, de *Til*, pai Benedito, nesses dois momentos, é descrito como uma figura decrépita e alienada, que repete sempre a mesma cantilena:

Ainda os lábios grossos e trêmulos do ancião balbuciavam as mesmas palavras que eu ouvira; e as repetiram por muito tempo, até que ali ficou extático e imóvel.

Que misterioso crime se cometera naquele sítio, para o qual, tantos anos passados, ainda o negro velho implorava o perdão à memória de seu antigo senhor?⁵¹²

Sendo ele guardião de um passado violento, a figura de pai Benedito, no capítulo de abertura, é desenvolvida em seu aspecto de feiticeiro – palavra que, aliás, é o título do capítulo, como já vimos anteriormente –, embora o narrador esclarecido isente-se da crença difundida na região, pelos moradores, de que a cabana de pai Benedito era mal-assombrada, assim como a Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão:

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.⁵¹³

Essa oposição entre as imagens positiva e demoníaca de pai Benedito é desenvolvida no capítulo, que conta o modo como a sua fama de feiticeiro fora herdada de pai Inácio, antigo dono do casebre, que lá morara antes mesmo da formação da fazenda, pelo avô de Mário. O narrador descreve o “negro cambaio”: “O aspecto disforme do negro, e o isolamento

⁵¹¹ *Idem, ibidem*, p. 228.

⁵¹² Alencar, José de. *O Tronco do Ipê*, Obra Completa, op. cit., vol. III, p. 528.

⁵¹³ *Idem, ibidem*, p.526.

em que vivia naquele sítio agreste em meio de ásperos rochedos, incutiram no espírito da gente da vizinhança a crença de que pai Inácio era feiticeiro”⁵¹⁴. Quando pai Benedito foi morar na cabana de pai Inácio, ao lado do Boqueirão, remoinho que traga e assassina as pessoas, assumiu o papel indispensável, nas palavras do narrador, de “mandingueiro” da fazenda:

Todos se temiam dele; mas não falta também quem recorresse a seu poder sobrenatural para cura de certas enfermidades, para descobrimento de cousas perdidas, e realização de ocultos desejos.

Por mais que escusasse, força lhe foi recorrer ao arsenal de bruxarias deixado pelo pai Inácio, e satisfazer aos rogos dos parceiros. Algumas cousas que disse, aconteceu saírem certas, e tanto bastou para aumentar a fé na sua mandinga.

Pai Benedito, porém, era um feiticeiro de bom coração. Em vez de usar de seu poder para soprar intrigas e desavenças, ao contrário servia de conciliador em todas as brigas que se davam entre os pretos da fazenda; aconselhava os parceiros nos casos de aperto por alguma falta; e apadrinhava o fujão perante o antigo senhor que o tinha em grande estima e muitas vezes o ia visitar na sua cabana.⁵¹⁵

A imagem de pai Benedito, assim, é mais positiva do que a de pai Vicente, do romance de Taunay, e o seu lado protetor e formador do menino Mário, que não tem pai, é muito desenvolvido. O narrador o descreve como “um bonito negro, de elevada estatura e fisionomia agradável”. Pai Benedito é casado com tia Chica, que foi mãe de leite da mãe de Alice, a mocinha da casa-grande, que a chama de “vovó”, e com ela mantém uma relação muito próxima. O casal de escravos tem, no romance, a função de formadores da nova geração, para quem contam histórias que resguardam a memória do passado.

Além desse lado, há entre Mário e Benedito uma relação que lembra muito a de Berta e Zana, em *Til*. Mário, assim como Berta, pressente e procura desvendar um segredo pretérito, segredo esse que é conhecido apenas por pai Benedito, guardião da memória e do lugar mal-assombrado, vinculado a muitas mortes.

Benedito, em sua velhice, depois de alforriado e abandonado na fazenda já arruinada, aproxima-se, como já vimos, da figura de Zana, em sua decrepitude e solidão. Esse lado, aliás, é radicalizado em *Til*, que tem, nas figuras de pai Quicé e Zana, a imagem de um preto velho abandonado à própria sorte, e que fala sozinho.

Embora com bem menos importância no enredo do que pai Benedito e pai Vicente, pai Quicé, assim como Zana, é descrito como “um vulto decrépito” e “carcomido”, tão ignorado

⁵¹⁴ *Idem, ibidem*, p.549.

⁵¹⁵ *Idem, ibidem*, p.550.

por todos que consegue, por isso mesmo, saber de todos os segredos e tramoias. É assim que escuta, na venda, o diálogo entre Ribeiro e Suçuarana, no qual combinavam um ataque à fumaça de João Fera. Berta é sua protetora e por ele sabia “de tudo quanto se fazia ou falava por aqueles arredores”⁵¹⁶.

Zana e pai Quicé são descritos como figuras depauperadas mas detentoras de conhecimento. Não há, na construção dessas personagens, o lado demoníaco presente no pai Vicente de Taunay ou na figura central da história “Pai Raiol, o feiticeiro”, de *As Vítimas-Algozes*, descrito como um monstro:

Era um negro africano de trinta e seis anos de idade, um dos últimos importados da África pelo tráfico nefando: homem de baixa estatura, tinha o corpo exageradamente maior que as pernas; a cabeça grande, os olhos vinhos, mas brilhantes e impossíveis de se resistir à fixidade de seu olhar pela impressão incômoda do estrabismo duplo, e por não sabermos que fluência de magnetismo infernal; quanto ao mais, mostrava os caracteres físicos de sua raça; trazia porém nas faces cicatrizes vultuosas de sarjaduras recebidas na infância; um golpe de azorrague lhe partira pelo meio o lábio superior, e a fenda resultante deixara a descoberto dois dentes brancos, alvejantes, pontudos, dentes caninos que pareciam ostentar-se ameaçadores.⁵¹⁷

Citamos apenas metade da descrição de pai Raiol, que, apesar do nome, não se encaixa na figura habitual do pai preto ou preto velho. Desse estereótipo, ele só guarda o lado demoníaco do feiticeiro manipulador. Na história de Macedo, o escravo envenena a fazendeira e seus dois filhos.

Em *Til*, como já vimos, o lado demoníaco e monstruoso não se vincula a um escravo, mas a uma personagem da casa-grande. Além disso, o modo como o enredo insiste, por um lado, no abandono a que estão relegados os velhos escravos, e, por outro, no cuidado que se deve ter com os seres fragilizados ou alienados, demonstra uma preocupação do autor com o abandono, pela sociedade, dos escravos improdutivos.

Por outro lado, na esfera dos escravos mais jovens, o *Til* compartilha com os outros romances da fazenda a demonização do africano e a constatação de que a violência do sistema escravocrata pode, a qualquer momento, explodir em revoltas sangrentas.

Assim, os quatro romances da fazenda, de que tratamos aqui, publicados entre 1869 e 1871, voltam os olhos para a escravidão, vendo-a como problema de difícil solução. A reversibilidade dos papéis de vítima e algoz, vividos alternadamente pelos dois lados em

⁵¹⁶ *Til*, p.775.

⁵¹⁷ Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, op. cit., p. 82.

confronto, são marcas desses romances e dão testemunho da grande ambiguidade que atravessa aquela sociedade.

De volta ao *Til*

A escravidão revela-se, então, como tema central dos dois romances fazendeiros alencarinos, mesmo que à primeira vista não se mostre como núcleo do enredo. Por aceitar o confronto entre as duas esferas sociais e incorporar em sua forma todas as contradições que a escravidão trazia em seu bojo, o *Til* radicaliza o aspecto sombrio e negativo, que em *O Tronco do Ipê* é mantido nos limites do Boqueirão. Acresce que essas contradições, por sua vez, como se viu anteriormente, pareciam mais agudas naquele momento de crise do Império.

A discussão sobre a mudança do regime de trabalho expunha o problema de base da sociedade brasileira do Segundo Reinado, e, no fundo, de toda sociedade escravocrata: o descompasso entre a efetividade da importância dos escravos, na medida em que são os responsáveis pela produção da riqueza do país, e a sua situação de seres sem nenhuma autonomia; ao mesmo tempo, o poder dos senhores de escravos se vê contrastado por sua total dependência em relação ao trabalho dos escravos.

Essa contradição é assumida pela forma do romance, que, assim, mantém dois centros, espaciais e sociais, e os põe em confronto, vinculando a cada um deles um ponto de vista diferente. Como eles se desautorizam um ao outro, projeta-se sobre a forma do romance uma indiferenciação, muito bem exemplificada, tanto no descompasso entre a voz do narrador e os acontecimentos que ele narra, quanto pela existência de um narrador silencioso e alegorizado, que representa os que não têm voz.

A existência desses dois centros responde pela instabilidade estrutural que caracteriza o romance, e que se traduz, além de fazê-lo na existência de dois narradores, também na ambiguidade em relação aos papéis de herói e bandido simultaneamente desempenhados pelas personagens João Fera e Luís Galvão. A impossibilidade de estruturação de um enredo romântico sentimental, que, apenas esboçado já se esvazia (o que não acontece, por exemplo, em *O Tronco do Ipê*) provém, igualmente, dessa instabilidade de base, isto é, da referida indecisão entre dois centros. Nesse mesmo sentido, funcionam a coexistência das dimensões realista e alegórica, assim como a do tempo histórico e mítico.

Os homens pobres, livres ou escravos, são irmanados em sua vulnerabilidade, incapazes que são de autonomia. Essa falta de autonomia, por sua vez, revela-se na propensão de todos ao transe a à perda de sentido. A violência necessária para a manutenção do sistema não é assumida pelo enredo, mas aparece nas imagens e na atmosfera sombria e melancólica

dos arredores arruinados. As “forças do mal” inquietam a paisagem e as imagens e apontam tanto para o perigo da revolta dos oprimidos, quanto para a culpa dos opressores.

Ao assumir o lado ruinoso e sombrio do mundo da fazenda, Alencar, no *Til*, afasta-se da reconciliação típica do folhetim romântico, presente, por exemplo, nos desfechos de *Senhora* e de *O Tronco do Ipê*. O foco do romance se mantém na chácara melancólica de Nhá Tudinha e não na felicidade urbana da vida burguesa que se delineia para Miguel e Linda. O conceito de felicidade, explicitado no último capítulo, revela-se como privilégio, e a opção fraternal de Berta – “Não, Miguel, lá todos são felizes! Meu lugar é aqui, onde todos sofrem” – reveste-se de caráter de sacrifício e de caridade cristã. Se o sacrifício de Berta amesquinha e abafa a felicidade de Miguel, o modo de vida que para ele se abre tinge, por sua vez, de cores sombrias a opção solidária de Berta. Assim, o desfecho do *Til* mantém, mesmo que mais apaziguado, o tom ruinoso. Por sua vez, a melancolia se acirra, pois, se a violência do embate entre as duas esferas sociais do romance resolve-se pelo afastamento, a grande clivagem entre a elite proprietária e os não proprietários, livres ou escravos, se radicaliza, convertendo-se em fratura social, que a forma fraturada do romance alencarino, se não chega a controlar ou a *distanciar*, tem ao menos a força de fixar e desdobrar.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do Autor

Obra Completa (edição organizada por M. Cavalcanti Proença, em quatro volumes), Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, volumes I e II (1958), volume III (1965), volume IV (1960).

Til – Romance Brasileiro, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, volume XI das Obras de Ficção de José de Alencar.

Iracema–Edição do Centenário, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

Romances Ilustrados de José de Alencar – Volume V: Til e O Sertanejo, Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

Til – Romance Brasileiro, (Apuração do texto, revisão, introdução, notas e índices por Maximiano de Carvalho e Silva), São Paulo, Melhoramentos, 1975 (edição cotejada com o texto do folhetim e da primeira edição de 1872).

Til, São Paulo, Ática, 1997.

Til, manuscrito, arquivo José de Alencar, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

2. Estudos sobre o Autor

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a ficção romântica” in COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil – Romantismo*, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1969.

ANAIS do Museu Histórico Nacional (edição alusiva aos 180 anos de nascimento de José de Alencar), Rio de Janeiro, v. 41, 2009.

ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. *Obra Crítica de Araripe Júnior*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958.

_____. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária* (seleção e apresentação de Alfredo Bosi), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP, 1978.

ASSIS, J. M. Machado de. “Iracema” in ASSIS, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946.

_____. “O Guarani” in ASSIS, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

- BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar” in *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BROCA, Brito. “Introdução Biográfica” in ALENCAR, José de. *O Guarani – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, volume I das Obras de Ficção de José de Alencar.
- BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.
- CAMILO, Vagner. “Mito e História em Iracema”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 78, São Paulo, julho de 2007, pp. 169-189.
- CAMPATO Jr., João Adalberto. *Retórica e Literatura- O Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, São Paulo, Scortecci, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Os três alencares” in *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. “O primeiro capital do homem – Alencar enxerga escravidão como necessidade histórica”, *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial, março de 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. “O Folclore na obra de José de Alencar” in ALENCAR, José de. *Til – Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, volume XI das Obras de Ficção de José de Alencar.
- CASS, Thiago Rhys Bezerra. *Sombras no paraíso: dos Poemas de Ossian à prosa indianista de José de Alencar*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2010.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo, F.F.L.C.H., 1953.
- FREYRE, Gilberto. “José de Alencar, renovador das letras e crítico social” in ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, volume X das Obras de Ficção de José de Alencar.
- GARMES, Kátia Mendes. *Achados e Esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH, USP, 1998.
- _____. “O Terrível Amolador”: *Romantismo e Política em José de Alencar*, Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH, USP, 2004.
- GOULART, Audemaro Taranto. *Do heróico ao Erótico: uma leitura de O Guarani*, Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH, USP, 1993.
- GUTIÉRREZ, Angela (org.). *Anais do I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2004.

- HELENA, Lucia. *A Solidão Tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2006.
- LIMA, Alceu Amoroso. “José de Alencar” in *Estudos Literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, Vol. I.
- LOUSADA, Wilson. “Alencar e *As Minas de Prata*” in ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, volume V das Obras de Ficção de José de Alencar.
- MAGALHÃES JR., Raimundo de. *José de Alencar e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- _____. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*, Londrina, Edel, 2005.
- MARTINS, Fran. *Pareceres de José de Alencar*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1960.
- MENEZES, Raimundo de. *Cartas e Documentos de José de Alencar*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- _____. *José de Alencar: literato e político*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MEYER, Augusto. *Nota preliminar a O Guarani* in ALENCAR, José de. *Obra Completa*, Volume II, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1965.
- MONTELLO, Josué. “Uma influência de Balzac: José de Alencar, in ALENCAR, José de. *O Sertanejo – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, Volume XVI das Obras de Ficção de José de Alencar.
- MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*, Fortaleza, Editora UFC, 2005.
- MOTTA, Arthur. *José de Alencar – sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1921.
- NETO, Lira. *O Inimigo do Rei-Uma biografia de José de Alencar*, São Paulo, Globo, 2006.
- OLIVEIRA, Silvia Vitória de. *As Minas de Prata: uma leitura do romance de José de Alencar a partir das personagens femininas*, Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2001.

- ORICO, Oswaldo. *A Vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1929.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a Mulher Fatal – análise da presença francesa em Dom Casmurro*, São Paulo, Nankin, 2003.
- _____. *Cintilações Francesas – Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar*, São Paulo, Nankin, 2006.
- PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara – Alencar e a Invenção do Brasil*, Feira de Santana, UEFS, 2000.
- PIMENTEL, Osmar. “Um inventor de mundo novo” in ALENCAR, José de. *Til – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, volume XI das Obras de Ficção de José de Alencar.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *A Vida Selvagem – paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo, Annablume, 1995.
- _____. *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo, Annablume, 1999.
- PONTIERI, Regina. *A Voragem do Olhar*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- REGO, José Lins do. “José de Alencar e a Língua Portuguesa” in ALENCAR, José de. *Cinco Minutos; A Viuvinha; A Pata da Gazela; Encarnação*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, volume III das Obras de Ficção de José de Alencar.
- RIZZO, Ricardo Martins. *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar*, Dissertação de Mestrado em Ciência Política, FFLCH, USP, 2007.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2006.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Dois Escritos Democráticos de José de Alencar*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1991.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *A Recepção do romance indianista de José de Alencar*, Fortaleza, Casa José de Alencar, 1990.
- SILVA, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

- SODRÉ, Nelson Werneck. “Posição de José de Alencar”, in ALENCAR, José de. *Sonhos D’Ouro – Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, volume XI das Obras de Ficção de José de Alencar.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Ao Correr da Pena: Uma Leitura dos Folhetins de José de Alencar” in CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. M. A. *História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- TREECE, David. “O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, março de 2003, pp. 141-151.
- VIANA FILHO, Luís. *A Vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- Bibliografia relacionada à literatura brasileira e à história do Brasil**
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O Fardo dos Bacharéis”, in *Novos Estudos*, CEBRAP, N.19, São Paulo, dezembro de 1987, pp. 68-72.
- _____. “Memórias da Balaiada – introdução ao relato de Gonçalves de Magalhães”, in *Novos Estudos*, CEBRAP, N.23, São Paulo, março de 1989, pp. 7-13.
- _____. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, Volume II, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____. “A terceira margem do Rio” in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 14 de dezembro de 2008.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*, (Edição Crítica de Cecília de Lara), São Paulo, EDUSP, 1978.
- _____. “Os Mandões de Aldeia e a Idealização da Perversidade” in ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra Dispersa* (introdução, seleção e notas de Bernardo de Mendonça), Rio de Janeiro, Graphia, 1991.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia. 2002.
- _____. *Amar, verbo intransitivo – Idílio*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Crítica Litteraria*, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1946.
- BARBOSA, Silvana Mota. *A Sphinge monárquica: o poder moderador e a política imperial*. Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, 2001.

- BASTIDE, Roger. "Religion and the church in Brazil", In: SMITH, T. Lynn, MARCHANT Alexander (orgs.). *Brazil, portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, s.d.
- _____. *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BUENO, José Antônio Pimenta. *Direito público brasileiro e análise da Constituição do Império*. Brasília, Senado Federal, 1978.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares*, São Paulo, Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993, 2 volumes.
- _____. "The brazilian family", in: SMITH, T. Lynn, MARCHANT, Alexander (orgs.). *Brazil, portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.
- _____. *O Método Crítico de Silvio Romero*, São Paulo, Edusp, 1988.
- _____. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- _____. "Macedo, Realista e Romântico", in MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.
- _____. *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Tese e Antítese*, São Paulo, T.A. Queiroz, 2000.
- _____. *Vários Escritos*, São Paulo e Rio de Janeiro, Duas Cidades e Ouro Azul, 2004. sobre
- _____. *O Discurso a Cidade*, São Paulo e Rio de Janeiro, Duas Cidades e Ouro Azul, 2004. sobre
- CARDOSO, Adalberto. "Escravidão e Sociabilidade Capitalista: um ensaio sobre inércia social". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 60, São Paulo, março de 2008, pp. 71-88.
- CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da Imaginação – Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*, Niterói, EdUFF, 2001.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- _____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- CASTELLO, José. *Textos que Interessam à História do Romantismo*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, Vol. I.

- CASTRO ALVES [organização de Eugênio Gomes]. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. M. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CHIAPPINI, Ligia. “Martin Fierro e a cultura gaúcha do Brasil”, in Hernández, José. *Martin Fierro – Edición crítica* (org. Élica Lois e Ángel Núñez), Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica de México, 2001, pp. 691-730
- COSTA, Emília Viotti. *Da Senzala à Colônia*, São Paulo, UNESP, 1998.
- _____. *Da Monarquia à República – Momentos Decisivos*. São Paulo, UNESP, 1999.
- DUARTE, Cláudio R. “O Brasil n’O Espelho de Machado de Assis – fisionomia da dominação social e territorial brasileira” in [-] WWW.sinaldemenos Ano 2, nº4, 2010.
- EISEMBERG, Peter. *Homens Esquecidos: escravos e trabalhadores livres no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.
- ELLIS, Myriam. *O Café – Literatura e História*, São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1977.
- FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*, Porto Alegre, Globo, 1976.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *As Formas da Traição (Literatura e sociedade no Memorial de Aires, de Machado de Assis)*, Dissertação de Mestrado, F.F.L.C.H, USP, 2005.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, UNESP, 1997.
- GOMES, Eugenio. *Aspectos do Romance Brasileiro*, Bahia, Livraria Progresso Editora, 1958.
- _____. *Visões e Revisões*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES DIAS. *Poesia e Prosa – Obra Completa* [com ensaio biográfico de Manuel Bandeira, “A vida e a obra do poeta”], Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*, São Paulo, EDUSP, 1969.
- _____. *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. “Crise do Regime”, in HOLANDA, Sérgio Buarque (org). *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, DIFEL, 1969, Tomo II, 5ºvol, p. 7-13.
- _____. “Prefácio do Tradutor” in DAVATZ, Thomas. *Memórias de um Colono no Brasil*, São Paulo, Martins Fontes/Edusp, 1972.
- IGLÉSIAS, Francisco. “Vida Política, 1848/1868”, in: HOLANDA, Sérgio Buarque (org). *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, DIFEL, 1969, Tomo II, 3º vol, p. 9-112.
- LIMA, Alceu Amoroso. “Afonso Arinos” in *Estudos Literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, Vol. I.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*, São Paulo, Edusp, 1967.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Uma difícil conjugação” in ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.
- _____. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, São Paulo / Rio de Janeiro, Editora Scipione / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz – O Visconde de Taunay e os fios da memórias*, Tese de doutorado, Campinas, Unicamp, 1996.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932*, Tese de Doutorado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira I*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- MEYER, Augusto. *Textos Críticos* (organização de João Alexandre Barbosa), São Paulo, Perspectiva, 1986.
- MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

- OLIVIERI, Antonio Carlos. *As graças da Moreninha*, São Paulo, Nankin, 2002.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no Tempo do rei – a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*. Tese de Doutorado, F.F.L.C.H., USP, 2005.
- _____. “Espírito Rixoso: para uma interpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, São Paulo, *Revista do IEB*, nº 44, fevereiro de 2007, pp. 105-124.
- OTTONI, Teófilo. *Circular aos Eleitores* (1860). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1916, Tomo LXXVIII, parte II.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito – narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, São Paulo, Nankin, 2006.
- PASTA Jr., José Antonio. *Pompéia (A metafísica ruínosa d’O Ateneu)*. Tese de Doutorado, F.F.L.C.H., USP, 1991.
- _____. “Tristes Estrelas da Ursa: Macunaíma”. *Cadernos Porto&Vírgula*, Porto Alegre, v. 4, n. 4, 1993.
- _____. “O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, São Paulo, novembro de 1999. pp. 61-70.
- _____. “Prodígios de Ambivalência: notas sobre *Viva o povo brasileiro*”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 64, São Paulo, novembro de 2002, pp. 61-70.
- _____. “Singularidade do duplo no Brasil”. In: VVAA. *A clínica do especular na obra de Machado de Assis*. Paris, Association Lacanienne Internationale, 2003, pp. 39-43.
- _____. “Changement et idée fixe (L’autre dans le roman brésilien)”. In: QUINT, Anne-Marie(dir.). *Au fil de la plume*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 159- 171.
- _____.;Penjon, Jacqueline. “Le rythme singulier d’une formation historique” in Pasta Júnior, José Antônio; Penjon, Jacqueline (org.) *Littérature et modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- _____. “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)” in *Voies du paysage*, Cahiers du Crepal, n.14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- _____. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)” in [-] WWW.sinaldemenos Ano 2, nº4, 2010.
- _____. “O pântano das almas” in POMPEIA, Raul. *O Ateneu – crônicas de saudades*, São Paulo, Ática, 2010.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1988.

- _____. *Escritos da Maturidade*, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994.
- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*, São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Mandonismo Local na Vida Política Brasileira e Outros Ensaio*s, São Paulo, Alfa-Omega, 1976.
- QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Escravidão Negra em São Paulo – um estudo das tensões provocadas pelo escravismo no século XIX*, São Paulo, José Olympio, 1977.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1960.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.
- SAMARA, Eni de Mesquita. *Lavoura Canavieira, trabalho livre e cotidiano – Itu 1780-1830*, São Paulo, Edusp, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. “O Brasil Imperial: D. Pedro II e o Século XIX” in Pereira, Paulo Roberto (org.). *Brasiliense da Biblioteca Nacional – Guia das Fontes sobre o Brasil*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- _____. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1992.
- _____. *Machado de Assis - Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do Romance Folhetim (1839 a 1870)*, Brasília, UNB, 1997.
- STEIN, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café – no Vale do Paraíba*, São Paulo, Brasiliense, 1961.

- SÜSSEKIND, Flora. “As vítimas-algozes e o imaginário do medo” in MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – quadros da escravidão*, São Paulo / Rio de Janeiro, Editora Scipione / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.
- TAUNAY, Alfredo D’Escragno. *Reminiscências*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1908.
- _____. *Inocência*, São Paulo, O Livreiro, 1960.
- _____. *A Mocidade de Trajano*, (com o pseudônimo de Sílvio Dinarte), São Paulo, Academia Paulista de Letras, 1984.
- TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do Agricultor Brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos, origens*, São Paulo, Editora 34, 2008.
- TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o movimento Indianista, a política indianista e o estado-nação imperial*, São Paulo, Nankin, Edusp, 2008.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, Boitempo, São Paulo, 2002.
- VASCONCELOS, Zacarias de Góis. *Da Natureza e Limites do Poder Moderador*. Brasília, Senado Federal, 1978.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. *História da Literatura Brasileira - seus fundamentos econômicos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.
- _____. *O Naturalismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- WIMMER, Norma. *Lectures de Balzac au Brésil au XIXe siècle*. Dissertação de Mestrado São Paulo, USP, 1982.

Bibliografia Geral

- ADORNO, Theodor W.. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, s/d.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2007.

- BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues, La Comédie Humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Union, 1936, vol. IV.
- _____. *Une Passion dans le Désert, La Comédie Humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Union, 1936, vol. VII.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. “Les Affinités élective de Goethe”, in *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971.
- DEAN, Warren. *Rio Claro: um sistema brasileiro de grande lavoura – 1820-1920*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- CASTEX, Pierre-Georges. “Frénésie Romantique” in *Les Petits Romantiques Français*, Les Cahiers du Sud, 1949.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala*, Paris, Garnier, 1929.
- _____. *Les Martyrs* in *Oeuvres Romanesque et Voyages II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.
- DOLLÉANS, Édouard. “Socialismes Romantiques” in *Les Petits Romantiques Français*, Les Cahiers du Sud, 1949.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1973.
- HEGEL, G. W. F.. “A Forma de Arte Romântica” in *Cursos de Estética*, Volume II, São Paulo, EDUSP, 2000, pp. 249, 307.
- _____. *Cursos de Estética*, Volume IV, São Paulo, EDUSP, 2000.
- HOOG, Armand. “La revolte métaphysique et religieuse des petits romantiques” in *Les Petits Romantiques Français*, Les Cahiers du Sud, 1949.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1994.
- LEITES, Edmund. *A Consciência Puritana e a Sexualidade Moderna*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. Petrópolis, Vozes, 1995.

- _____. “Utopie romantique et Révolution française” in *L’Homme et la société*, número especial: Dissonances dans la Révolution, Paris, Editions L’Harmattan, 1989/4, N 94, pp. 71-81.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Le Roman Historique*, Paris, Payot, 1965.
- _____. *A Teoria do Romance*. Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- _____. *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999.
- MARX, Karl. *O Capital (Parte Primeira: Mercadoria e Dinheiro)*. Livro I, Volume I, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d, pp. 41 a 157.
- _____. “Teoria Moderna da Colonização” in MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, Volume II, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d, pp. 883 a 894.
- _____. *O 18 Brumário de Luís Napoleão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- MORETTI, Franco. “O Século Sérioso”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, março de 2003, pp. 3-33.
- _____. *Atlas do Romance Europeu*, São Paulo, Boitempo, 2003.
- MONTANDON, Alain. *Le Roman au XVIIIe Siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- PATTERSON, Orlando. *Escravidão e Morte Social; um estudo comparativo*, São Paulo, Edusp, 2008.
- PRAZ, Mario. *El pacto com la serpiente – Paralipómenos de “La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- _____. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*, São Paulo, Campinas, Hucitec, Unicamp, 1994.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie (suivi de La Chaumière Indienne)*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1920.
- SCHMIDT, Albert-Marie. “Alexandre Dumas Père et ses fantômes” in *Les Petits Romantiques Français*, Les Cahiers du Sud, 1949.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*, Porto Alegre, L&PM, 1999.

- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: A Transparência e o Obstáculo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Ensaio sobre o Trágico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- TIEGHEM, Philippe Van. “Frénétisme et Illuminisme préromantiques” in *Les Petits Romantiques Français*, Les Cahiers du Sud, 1949.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- VECCHI, Roberto. “O espaço mudo da exceção – a revocalização do subalterno pela escrita literária” in CAIRO, Luiz Roberto; SANTURBANO, Andrea; PETERLE, Patrícia; OLIVEIRA, Ana Maria de (organizadores). *Visões Poéticas do Espaço - Ensaio*, Assis, FCL-Assis, UNESP, 2008.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade - na história e na literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

ANEXO I

Cópia fac-similar e transcrição do manuscrito “A Divina Sátira”
(arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa)

XIII
XIV
XIII

Sevina Satira

(A scena e no Rio de Janeiro)

(1873)

1ª parte -

Os cirqueiros

2ª parte

Miscorimus

4ª parte

Os galês

3ª parte

Os

5ª parte

A justiça de Deus

A Divina Satira

(A scena é no Rio de Janeiro)

1ª Parte

Os cisqueiros

(1873)

O sovela.

Começava o crepúsculo de uma bella tarde de maio.

As estrellas ainda não se cintillavam; mas a lua nova abdoava no horizonte, desviada de seus esplendores, que o arrebol da tarde offuscava.

Cessava um instante o borborinho da populosa cidade, para recommear mais intenso com a entrar da noite.

O sino grande de S. Francisco de Paula rebava ao Tago da ave-maria.

Fronteiras a' igreja e encostado a' esquina de rua do Fogo, via-se um rapazito, com os olhos pregados na janella da Torre.

Tinha onze annos; era de talhe franzino e esguio. As feições, apesar de irregulares, davam-lhe agradável aspecto; mas de toda a sua figura resaltava o desprazo do garoto.

O traje compunha-se de calças de brim e uma sobrecasaca curta que se conhecia não ter sido feita por seu medida. As abas desciam até as cujas; a gola cingia-lhe a cabeça como um capote, e as mangas sobravam bastante para que as revirasse a' guisa de cantão.

Estava o rapaz inteiramente absorto na contemplação da grande imagem de bronze.

Quando o sino tanguia com força e girando sobre os gomos, empurrava a longa bocca, para cá e para lá, e passava retrando os olhos profundos; o garoto acompanhava com ^{os olhos} todo o corpo todos aquelles movimentos, e estremeia como si a badalada batesse-lhe dentro do coração.

Que não dera elle para entrar ali na torre, em lugar do tanguito e abraçar os aires, empunhava-lhe com os pés a retreição, balanceando-se nas ares entre o céu e a terra?

Terminava o Tago d'ave-maria e o sino ainda se vibrante que sonava

no nicho da Torre.

O menino segrou-se da esguia com um suspiro, e recalcanço na cabeça o casquete atirado para a nuem, enrolou numa ponta de cigarro de papel, que se havia apagado durante a sua distração.

Passava nesse momento, com direcção á rua do Ouvidor, um moço elegante, vestido no rigor da moda. Segurava com exussiva affectação, entre os dedos enlaidados por fina leveza de pellica de cor, o charuto de lassar, que levava aos lábios com um requetido patético.

- Faz-me obsequio de seu fumo?

Ouvindo estas palavras que lhe soaram ao lado, voltou-se o moço e deu com a figura do maroto a olhar-lhe de um modo desconfiado.

- Saia-te daqui, peralta! disse vibrando a chibata do unicórnio que trazia na mão direita.

De um salto se pusera o rapaz fora do alcance, e soltou um riso de escarneo:

- Não se engraça, só cingueiro o deabo! Olha lá!...

Com esse riso perturbou-se o moço, que já ia adiante, e voltando-se rápido, correu e alhou no garoto:

- Ah! ~~est~~ és tu, Louca! disse a meia-voz approximando-se com disfarce. Toma lá o charuto; ia deitá-lo fora.

- É' regalo!... Toma o menino, tirando umas fumegas e guardando no bolso a ponta do cigarro.

- Escuta!

Acompañou o moço com um gesto essa palavra, indicando ao Louca que o seguisse; e encaminhou-se para a Travessa do Rosário.

- Temas um negócio.

- Pronto! respondeu o garoto.

- Um pato que é preciso degustar.
- Isto é poluão.
- Então apparece amantão ced' lá em casa.
- Bem cedo; ao romper das onças, não é? observou o Savel. Com ar de gallopa.
- Ao meio-dia; é mais seguro; replicou o moço no mesmo tom. Pede um serviço antes esta noite!
- Boa noite!
- Não por isso. Adeus; não faltar.
- Ade' amantão, Sr. Costinha.

Ditas estas palavras, o brejeiro coniegeou-se ao moço com uns agachos felizes.

- Não tem por ahí algum pedestra que não acione, Sr. Costinha?
- Eue donna! Então sempre a pedir.
- Pois a donna por força que ha de comer.
- Toma lá'!

Dirigiu-se o Costinha para a rua do Ouvidor, e o rapazinho tomou por as bandos o largo do Rocio.

Na frente do Theatro de S. Pedro de Alcântara havia como de costume uma fila de tabuleiros de fructos e doces.

Estive o Savela algum tempo, com agua na bocca, a namorar as diversas golosinas expostas á venda.

Perplexo na escolha, calculou de quantos especies de doces podia fazer-se, divididos em vinténs e dez reis o seu cartão de grófolo cerrado na palma da mão.

Após a resolução, e parando deante de um tabuleiro, disse com um modo enigmático:

- Um vintém de pé de moleque!

O pé de moleque é incontestavelmente os olhos de quitanda o mais popular entre a meninada da rua.

— Tira, gente! respondeu a quitandeira com a familiaridade que usava as negras onças.

O Louca que se curvava, apresentando com a mão esquerda o cartão, e avançando a direita para a reunião de olhos, envergou-se de repente como se um braço invisível lhe lançasse laços pela nuca.

— Pais, negra! veja como falla com braves, heu!...

— Negra é carvão, para esfregar na tua frente, safadinho.

Aqui a porta descobriu o catalogo dos mais energicos epithetos de vocabularis das quitandeiras.

De seu lado o Louca, saltando no meio da rua, e levando as mãos á boca, despregava na occisa uma tremenda surrada, á qual fez cõco uma chuva de moleques e meninos que se juntaram de repente.

A susceptibilidade do Louca não fôra senão um pretexto; o verdadeiro motivo por que desfinara a compra, era uma lembrança que lhe despertou no momento de trocar o cartão de grãfia.

Dali seguiu o garoto pelo passeio, olhando as vidraças das lojas e demonstrando-se diante daquellas que offerciam parte a sua curiosidade.

Não lhe tardou entreter-se igual á das tabuleiras de oca.

Na porteleira de um armario descobriu peças de mola, cartões de bichas, marimbauts, e estalos fulminantes.

Já elle puxa o pé na soleira da porta, quando a mesma ideia que o afastara, do tabuleiro, retrahiu-lhe o passo.

— Quer alguma coisa? perguntou o cozeiro vindo por detraz.

Respondeu-lhe o garoto com uma garota.

— Hank!...

- Albrecht! Torna o autor.

- Pae-te ahí com partes, que levas um peteleco.

E antes que tivesse o tempo de apresentar-se, gerra o Soacha como um carruagem, e com os dois dedos da mão direita açoitou a orelha do casaca-
rinto, que chorou de dor.

Acadriu o dono do armazém; porém não ~~achou~~ avistou mais o garoto,
que deitara a correr.

Estava elle já de plantio na porta de uma charutaria, comendo com
os olhos as bigueiras de ambas, os cachimbos de rapina do mar, as
bolas de fumo picado, e outros objectos que eram o seu ponto de vista
de fumista.

Ahi não soffreu tentação, porque não eram, elle bem o sabia, para
o seu cartão de gondola; todas aquellas bonitas coisas, por elle tão
cubricadas.

Desprendeu-se com pesar do seu cubo, e voltou os passos, foramen-
mente, alternando para encetar-se a avia do ——— di j'étais voir.

Feriu-lhe os olhos uma luz mais viva, conheceu que passava
pela frente de um botiquim.

Pelas mesas de marmore via-se varias pessoas que tomavam café
ou cerveja. Um caixeiro corria acatado de um a outro lado, servindo
os frequentes.

O desejo mais ardente do Soacha foi sempre o de entrar por um
botiquim a dentro; dentro de a uma das mesas, mandar as crias
com arrogancia de dentro; saborear um chicão de café, tirar desden-
hosamente o cabre sobre o marmore, e sair com a cabeça tesa, o
cigarro nos dentes e o casquite à banda.

Esse era para elle a suprema gloria deste mundo.

Alguns ares, quando lhe pinguavam no bolso uns cotos, uniram-se
impulso de realizar a sua ambição; mas receava que o seu Ercio pitor-
es a um trali a' frescolhada, escaudalisasse o dono do botaguim.

Naquella noite porém elle considerava-se no triunfo, mettia como
estava em uma sobre-casaca que fazia os ares de sobretudo, devesse pre-
sumir-se que por breis havia um vintuário complet, o qual se appare-
cia as pernas das calças.

Faltava-lhe, si verdade, o calçado; mas elle propunha-se a supprir
essa falta com tal arte, que se não desse por elle.

Desceudo o coe dos calças por que a barba lhe cobria o peito
dos pés, e pondo de alho a meca mais proxima a' porta, transpor-
ta-se por o nozo com presunta rapidez.

Encolhidos os pés e agitados os abas da sobre-casaca, batem no marmore
com uma calça.

— Cafa', regar!

Foi o que o perdeu. A ordem categorica não tocou as calças,
e qual entao a regar as figuras que falliam com tamanha pira.

O resultado do exame foi agarrar pela orelha o pitorralho, arrasta-
lo até a porta, e sacudi-lo no alho do rumo.

O sacudo, pinguado pela corvella, devesse-se levar mansamente, sem
tuzir nem mugir. Euaus porém o carcereiro volta-se para dentro, oca-
ben pela retaguarda um pontapé! Tá bem assentado, que o emborcou
no chão.

Levanta-se o latagão no meio das gargalhadas dos pingueros, e correu á porta,
mas sem dentro vir o garoto.

Safa o capadocio dessa ultima embocada, foi direito a um armario
que tinha marcado; e ali compoz um oratório de chumbo: a tocha e dois

candelabros por quatro vinténs.

O tres a cartão de gondola deu-o por três pês de moleque, os quaes deu um, e o outro guardou-o no algibeiro -

II

O cortiço

Tomara o garoto para as bandas de Matucavallas.

Mais um nome que a nossa municipalidade já oircou de livro de povo para substituir-lhe um rotulo pretencioso.

Eue ha de commun entre a sua pacifica, onde apenas entrou, nos primeiros tempos da cidade, se estropiaram algumas cavalgadas, e a gloriosa batalha naval do Riachuelo pelejada nas aguas do Paraná.

Os acontecimentos que se vão pôr em scena occorreram no anno de 1861.

Havia então nas immedições de Matucavallas um largo portão ~~encastado~~ ^{encastado} no meio de dois colobros, e já tão carcomido pela ferrugem, que não girava mais sobre os goncos, permanecendo só o móto e carcomido.

Levia esse portão a um especie de corredor murado, que ia dar em uma grande quadra feita com o terreno limpo nos quintaes das casas vizinhas.

No centro do pateo, mal calçado, ergueia-se um pedestal de alvenaria, com torneiras que despejavam agua em grandes tanques de lavagem.

Os paes do quadrado eram revestidos por estreito taboão, que abria portas sobre uma varanda corrida ao longo do edificio.

Cada porta dava entrada para um cubiculo acanhado, sem janelas, que

de' daquella aberta occubia o ar e a luz.

Duas escuras carunchosas, frontinas uma a' outra, communicavam o patio com a varanda, que era serventia commun.

No seu do chão havia tambem uma linha de cubiculos interrompidos por dois vãos onde se guardavam tilbures, carroças e varios outros objectos.

Os vagabundos do Rio de Janeiro ja' conheciam de cest. que nos achamos em uma cortiça.

Era com effeito uma dessas colmeias humanas e das maiores que entao havia em toda a cidade. Os freguezes e em geral o povo da vizinhança a conheciam por Cortiça do Gambi.

Fazia lances e fures.

Eu me entrasse pelo patio e dentro naquella instante via no angulo direito do quadrado uma menina muito entretida com as aversões de um brinquedo.

Tinha elle pregado na parede com cira um registo da saem familia, collocando por baixo um caixote de pinho coberto com uma lença de algodão vermelho.

Estava agora muito occupada em erguer nesse altar improvisado quatro vellinhas de cira, que ao menor movimento cahiam por falta de apoio, pois não tinham castical.

Não obstante ella insistia com angelica paciencia, colocando o pé de cada vellinha, a fim de fixa-lo sobre a taboa.

Não tinha a menina mais de nove annos; e apesar de seu aspecto de chita desbotada, era de uma bella aversatadron.

Alos como o aominko, de que tinha a sua tez o roxo avellutado, eram os grandes olhos azues dois olhos abertos, puros e diaphanos; e a boca sem minus do gren.

Cingia a sua cabeça gentis o mais fino vello de ouro, caceando em longos anéis que brincavam pelas faces mimosas, e cabiam sobre as espaldas, com um replendor.

A uma bruxa ficava a porta de um ambiente terreo.

Sentado no baldrame, com os cotovellos fincados nos joelhos, e a cabeça encastrada entre as duas mãos espalmadas, um homem robusto, de meia-idade, acompanhava com um olhar carregado de tristeza o movimento das operarias e carroceiras que se recolhiam ao trabalho.

As mãos callosas, os pés descalços e o grosseiro traje composto de camisa de algodão e calças de basto, indicavam um jornaleiro; bom fomalho, morigerado e trabalhador, como annunciava a sua physiquemina rude, mas sincera e cheia de bondade.

A sua lã, de pé, encostada ao hombro, estava uma mulher ainda moça, que mal continha a soffreguidão que a agitaria. Com os olhos na entrada do pátio, não vinha de fazer uma pessoa, que a prisão muito lhe não causasse sobresalto, mas em contínuo seu organo, tinha um movimento de impaciencia e amarellava em frenesi a saia de rito.

— Logo hoje que se precisa d'elle, e' que o lambete não vem! insultava elle a sua voz.

Chegam duas carroças carregadas com as peças de uma machina; e vem parar ao lado, na frente do armazem. Depois de tirar a multa, e accommoda-la na baia, o carroceiro ajudou em recolher as carroças; mas reconhecendo que não podia com o peso, tirou o gancho, e os penduraram, os arreios para metter de novo o animal.

O sujeito sentado no baldrame tinha-se erguido e estava perto da carroça:

- Não precisa metter a besta, homem. Si quer um pouco, aqui estou eu, que ainda hoje não trabalhei, e todo o santo dia estive a cozeir as que nem um beberão.

- Você vai se cansar a' toa, Sr. Caetano. Si o burro está ali mesmo ... Não custa.

- Ora deixei cá. Eu já estou com os braços doentes de não fazer nada. O robusto Trabalhador segurou os varais da caveira, e com dois arran- cos a pôr dentro do armazém.

- Deixa lá pagar, vizinho. É' devida de um galo de fôrça?

- Hoje não; amanhã por outra vez, Sr. Peniche. Não falta ocasião.

Enquanto isto se passava junto á cozeira, aproximara-se da porta do cubículo, uma sujeita já envelhecida, metida em um vestio, que fôrça feita uns poucos annos antes e agora estava côr de poeira.

Além desse vestio, que mais parecia estorço de tão estreito que já estava com as constantes costuras e cerridos; trazia a sujeita um mantelão de sarfio e uma toalha de esmeralda, retocados pelo tempo da mesma roupa que já encobria-lhe os cabellos.

- Ora tanta coisa boas tardes!

Fallava a sujeita com a moallher encostada ao portal; mas esta não dava pela velha, de tão distendida que ainda estava a observar quem entrava no galão.

- Está bom; vou-me andando. Não quer falar com a gente! Torrona a velha chegando-se onais perto.

- Ah! perdê a senhora, que não vi. Isto quando uma pessoa está inquisitada de sua vida, é' assim mesmo; ninguém sabe onde anda com o juizo.

- Acerticem-me então alguma coisa? perguntou a velhosa afincada

ainda mais a uma fanteia.

- Pois o meu homem não foi despedido da Alfandega?

- Deuemo? Mas porque?

- Porque havia de ser? Por enredos e safula e apontador, que desde tempos atira ainda de intriga com o Caetano.

- Ora veja-se de'! disse a senhora em tom de lastimo.

- Si meu homem fizesse de bajulações e mesericoas, como uns Tantos que por lá andam, havia de ter protecção; mas elle, o Tolival, si sabe tribulhar, que é mesmo um burro de carroça, os compaubeiros que o digam, e com aquella boca sempre calada, que não se abre para fallar mal de ninguém, e por isso eu sempre estou a dar-lhe: "Toma meu conselhos, Caetano; uma creatura mais deve ser boa de mais, do que os outros tomam conta e fazem piquear a gente." Mas de que servos? Elle não se emenda; e o papoahi está.

- É sempre assim. A gente ruim, esse o caiporismo não persegue.

- Como o tal apontador, que ainda está enfiado, porque tem as costas quentes e enfiado. Mas eu, si algum dia me encontros com o demonio, terei certo como me chama Belmiro, juro, dentro, que hei de dar-lhe a cara com estas unhas, que a dentro está vendo.

- Olhe não lhe dá a causa peior. Não ha remédio senão ^{affor} a gente os desforras daquellas de quem ^{carece} ~~precisa~~.

- Eu lá' careço daquella tolice? acabou a Belmiro indignada.

- Viste isto seu marido já achou outros empregos?

- Ainda não; mas eu terei de fazer que elle ha de voltar para a Alfandega.

- É o apontador?

- Esse de aguento!

I. O Soveia

Começava o crepúsculo de uma bela tarde de maio.

As estrelas ainda não cintilavam mas a lua nova assomava no horizonte, destocada de seus esplendores, que o arrebol da tarde ofuscava.

Cessara um instante o burburinho da populosa cidade, para recomeçar mais intenso com o entrar da noite.

O sino grande da São Francisco de Paula reboava ao toque da ave-maria.

Fronteiro à igreja e junto à esquina da rua do Fogo, via-se um rapazito, com os olhos pregados na janela da torre.

Teria doze anos, era de talhe franzino e espigado. As feições, apesar de irregulares, davam-lhe agradável aspecto; mas de toda a sua figura ressaltava o deslante do garoto.

O traje compunha-se de calças de brim e uma sobrecasaca preta que se conhecia não ter sido feita por sua medida. As abas desciam até as curvas; a gola cingia-lhe a cabeça como um capuz, e as mangas sobravam bastante para que as revirasse à guisa de canhão.

Estava o rapaz inteiramente absorto na contemplação da grande máquina de bronze.

Quando o sino tangido com força e girando sobre os gonzos empinava a larga boca, para cair com todo o peso e retroando os dobres profundos; o peralta acompanhava com os gestos do corpo todos aqueles movimentos e estremecia como se a badalada batesse-lhe dentro do coração.

Que não dera ele para estar ali na torre, em lugar do tangedor e abraçado ao sino, imprimir-lhe com os pés a rotação, balançando-se nos ares entre o céu e a terra?

Terminava o toque d'*ave-maria* e o sino ainda vibrante quedou-se no nicho da torre.

O menino separou-se da esquina com um suspiro, e recalcando na cabeça o casquete atirado para a nuca, enrolou uma ponta de cigarro de papel, que se havia apagado durante a sua distração.

Passava nesse momento, em direção à rua do Ouvidor, um moço elegante, vestido no rigor da moda. Segurava com excessiva afetação, entre os dedos calçados por fina luva de pelica de cor, o charuto de havana, que levava aos lábios com um requebro fateiro.

- Faz-me obséquio de seu fogo? _

Ouvindo estas palavras que lhe soaram ao lado, voltou-se o moço e deu com a figura do maroto a olhá-lo de um modo desaforado.

- Sai-te daqui, peralta! disse vibrando a chibata de unicórnio que trazia na mão direita.

De um salto se pusera o rapaz fora do alcance, e soltou um riso de escárnio:

- Não se engrace, sô cisqueiro do diabo! Olha lá! ...

Com esse dito perturbou-se o moço, que já ia adiante, e voltando-se rápido, cravou o olhar no garoto:

- Ah! és tu, Soveia! disse à meia voz aproximando-se com disfarce. Toma lá o charuto; ia deitá-lo fora.

- É regalia! ... tornou o menino, tirando uma fumaça e guardando no bolso a ponta de cigarro.

- Escuta!

Acompanhou o moço com um gesto essa palavra, indicando ao Soveia que o seguisse; e encaminhou-se para a travessa do Rosário.

- Temos um negocinho.

- Pronto! respondeu o garoto.

- Um pato que é preciso depenar.

- Isto é palavra.

- Então aparece amanhã cedo lá em casa.

- Bem cedo; ao romper das onze, não é? observou o Sovela com ar de galhofa.
- Ao meio-dia; é mais seguro; replicou o moço no mesmo tom. Tenho um serviçozinho esta noite!
- Boa vida!
- Nem por isso. Adeus; não falte.
- Até amanhã Sr. Costinha.

Ditas estas palavras, o brejeiro conchegou-se ao moço com uns agachos felinos.

- Não tem por aí algum pelintra que não sirva, Sr. Costinha?
- Que Joana! Está sempre a pedir.
- Pois a Joana por força que há de comer.
- Toma lá! ...

Dirigiu-se o Costinha para a rua do Ouvidor, e o rapazola tornou para as bandas do largo do Rocio.

Na frente do teatro de S. Pedro de Alcântara havia como de costume uma fila de tabuleiros de frutas e doces.

Esteve o Sovela algum tempo, com água na boca, a namorar as diversas guloseimas expostas à venda.

Perplexo na escolha, calculava de quantas espécies de doces podia fartar-se, dividindo em vinténs e dez réis o seu cartão de gôndola cerrado na palma da mão.

Afinal resolveu-se, e parando diante de um tabuleiro, disse com um modo empertigado:

- Um vintém de pé-de-moleque!

O pé-de-moleque é incontestavelmente dos doces de quitanda o mais popular entre a meninada da rua.

- Viva, gente! respondeu a quitandeira com a familiaridade que usam as negras minas.

O Sovela que se curvava, apresentando com a mão esquerda o cartão, e avançando a direita para a rima de doces, envergou-se de repente como se um braço invisível lhe houvesse tirado pela nuca.

- Psiu, negra! Veja como fala com branco, hem! ...
- Negro é carvão, para esfregar na tua venta, safadinho!

Aqui a preta desdobrou o catálogo dos mais enérgicos epítetos do vocabulário das quitandeiras.

De seu lado, o Sovela, saltando no meio da rua, e levando as mãos à boca, despregava na doceira uma tremenda surriada, à qual fez coro uma chusma de moleques e meninos que se juntara de repente.

A suscetibilidade do Sovela não fora senão um pretexto; o verdadeiro motivo por que desfizera a compra era uma lembrança que lhe despertou no momento de trocar o cartão de gôndola.

Dali seguiu o garoto pelo passeio, olhando as vidraças das lojas e demorando-se diante daquelas que ofereciam pasto a sua curiosidade.

Não lhe tardou outra tentação igual a dos tabuleiros de doces.

Na prateleira de um armarinho descobrira piões de mola, cartas de bichos, marimbaus, e estalos fulminantes.

Já ele punha o pé na soleira da porta, quando a mesma ideia que o afastara do tabuleiro retraiu-lhe o passo.

- Quer alguma coisa? perguntou o caixeirinho por debique.

Respondeu-lhe o garoto com uma garetá.

- Hanh!...
- Atrevido! tornou o outro.
- Põe-te aí com partes, que levas um peteleco.

E antes que tivesse o tempo de aprecatar-se, girou o Sovele como um corrupio, e com os dois dedos da mão direita açoitou a orelha do caixeirinho, que chorou de dor.

Acudiu o dono do armarinho, porém não avistou mais o garoto, que deitara a correr.

Estava ele já de plantão na porta de uma charutaria, comendo com os olhos as biqueiras de âmbar, os cachimbos de espuma do mar, as bolsas de fumo picado, e outros objetos que eram o seu sonho dourado de fumista.

Aí não sofreu tentação, porque não eram, ele bem o sabia, para o seu cartão de gôndola todas aquelas bonitas coisas por ele tão cobiçadas.

Desprende-se com pesar do seu enlevo, e volveu os passos, frouxamente, assobiando para consolar-se a ária do _____ *si j'étais roi*.

Ferindo-lhe os olhos uma luz mais viva, conheceu que passava na frente de um botequim.

Pelas mesas de mármore viam-se várias pessoas que tomavam café ou cerveja. Um caixeiro corria açodado de um a outro lado, servindo os fregueses.

O desejo mais ardente do Sovele fora sempre o de entrar por um botequim adentro; sentar-se a uma das mesas, mandar ao criado com arrogância de senhor; saborear uma xícara de café, atirar desdenhosamente o cobre sobre o mármore, e sair com a cabeça tesa, o cigarro nos dentes, o casquete à banda.

Essa era para ele a suprema glória deste mundo.

Algumas vezes, quando lhe pingavam no bolso uns cobres, vinham-lhe ímpetos de realizar a sua ambição; mas receava que o seu traje pitoresco e um tanto à frescalhota escandalizasse o dono do botequim.

Naquela noite porém ele considerava-se no trinque, metido como estava em uma sobrecasaca que fazia as vezes de sobretudo, devendo presumir-se que por baixo havia um vestuário completo, do qual só apareciam as pernas das calças.

Faltava-lhe, é verdade, o calçado, mas ele propunha-se a suprir essa falta com tal arte, que se não desse por ela.

Descendo o cóis das calças para que a bainha lhe cobrisse o peito dos pés, e pondo de olho a mesa mais próxima à porta, transportou-se para o nicho com passadas rápidas.

Encolhidos os pés e ajeitadas as abas da sobrecasaca, bateu no mármore com uma colher.

- Café, rapaz!

Foi o que o perdeu. A ordem categórica não toou ao caixeiro, o qual entrou a reparar no figurão que falava com tamanha proa.

O resultado do exame foi agarrar pela orelha o pirralho, arrastá-lo até a porta e sacudi-lo no olho da rua.

O Sovele, físgado pela cravelha, deixou-se levar mansamente, sem tugir nem mugir. Quando porém o caixeiro voltou-se para dentro, recebeu pela retaguarda um pontapé tão bem dado que o emborcou no chão.

Levantou-se o latagão no meio das gargalhadas dos fregueses, e correu à porta, mas nem sombra viu do garoto.

Safo o capadócio desta última embrechada, foi direito a um armarinho que tinha marcado; e aí comprou um oratório de chumbo a tostão e dois candelabros por quatro vinténs.

O troco do cartão de gôndola deu-o por dois pés-de-moleque, dos quais devorou um, e o outro guardou-o na algibeira.

II. O Cortiço

Tomava o garoto para as bandas de Matacavalos.

Mais um nome que a nossa municipalidade já riscou do livro do povo para substituí-lo um rótulo pretensioso.

Que há de comum entre a rua pacífica, onde apenas outrora, nos primeiros tempos da cidade, se estropiavam algumas cavalgaduras, e a gloriosa batalha naval do Riachuelo pelejada nas águas do Paraná.

Os acontecimentos que se vão pondo em cena ocorreram no ano de 1861.

Havia então nas imediações de Matacavalos um largo portão encravado no meio de dois sobrados, e já tão carcomido pela ferrugem, que não girava mais sobre os gonços, permanecendo dia e noite escancarado.

Servia esse portão a uma espécie de corredor murado, que ia dar em uma grande quadra feita com o terreno tirado aos quintais das casas vizinhas.

No centro do pátio, mal calçado, erguia-se uma pilastra de alvenaria, com torneiras que despejavam água em grandes tanques de lavagem.

As faces do quadrado eram revestidas por estreito sobrado, que abria portas sobre uma varanda corrida ao longo do edifício.

Cada porta dava entrada para um cubículo acanhado, sem janela, que só daquela aberta recebia o ar e a luz.

Duas escadas carunchosas, fronteiras uma à outra, comunicavam o pátio com a varanda, que era serventia comum.

Ao rés do chão havia também uma linha de cubículos interrompidos por dois vãos onde se guardavam tálburis, carroças e vários outros objetos.

Os vaqueanos do Rio de Janeiro já conheceram de certo que nos achamos em um cortiço.

Era com efeito uma dessas colmeias humanas e das maiores que então havia em toda a cidade. Os fregueses e em geral o povo da vizinhança a conheciam por *Cortiço do Gambá*.

Fazia lusco-fusco.

Quem entrasse pelo pátio adentro naquele instante veria no ângulo direito do quadrado uma menina entretida com os arranjos de um brinquedo.

Tinha ela pregado na parede com cera um registro da *Sacra Família*, colocando por baixo um caixote de pinho coberto com um lenço de algodão vermelho.

Estava agora muito ocupada em erguer nesse altar improvisado quatro velinhas de cera, que ao menor movimento caíam por falta de apoio, pois não tinham castiçal.

Não obstante ela insistia com angélica paciência, calcando o pé de cada velinha a fim de fixá-lo sobre a tábua.

Não tinha a menina mais de nove anos; e apesar de seu vestido de chita desbotada, era de uma beleza arrebatadora.

Alva como o arminho, de que tinha a sua tez o doce aveludado, eram os grandes olhos azuis dois céus abertos, puros e diáfanos; e a boca um mimo de graça.

Cingia a sua cabeça gentil o mais fino velo de ouro, cacheado em longos anéis que brincavam pelas faces mimosas e caíam sobre as espáduas como um resplendor.

A uma braça ficava a porta de um ambiente térreo.

Sentado no baldrame, com os cotovelos fincados nos joelhos, e a cabeça engastada entre as duas mãos espalmadas, um homem robusto, de meia-idade, acompanhava com um olhar carregado de tristeza o movimento dos operários e carroceiros que se recolhiam do trabalho.

As mãos calosas, os pés descalços e o grosseiro traje composto de camisa de algodão e calça de baeta, indicavam um jornaleiro; bom jornaleiro, morigerado e trabalhador, como anunciava a sua fisionomia rude, mas sincera e cheia de bondade.

A seu lado, de pé, e encostada à ombreira, estava uma mulher ainda moça, que mal continha a sofreguidão que a agitava. Com os olhos na entrada do pátio, não vinha de fora uma pessoa que à primeira vista não lhe causasse sobressalto, mas em conhecendo seu engano, tinha um movimento de impaciência e amarrotava com frenesi a saia de chita.

- Logo hoje que se precisa dele, é que o lambeta não vem! Murmurou ela à meia voz.

Chegava uma carroça carregada com as peças de uma máquina, e veio parar ao lado, na frente do armazém. Depois de tirar a mula e de acomodá-la na baia, o carroceiro cuidou em recolher a carroça; mas reconhecendo que não podia com a peça, tirou do gancho, onde os pendurava, os arreios, para meter de novo o animal.

O sujeito sentado no baldrame tinha se erguido e estava perto da carroça.

- Não precisa meter a besta, homem. Se quer um puxo, aqui estou eu, que ainda hoje não trabalhei, e todo o santo dia estive a cochilar que nem um beberrão.

- O senhor vai se cansar à toa, Sr. Caetano. Se o burro está aí mesmo... Não custa.

- Ora deixe cá. Eu já estou com os braços dormentes de não fazer nada.

O robusto trabalhador segurou os varais da carroça, e com dois arrancos a pôs dentro do armazém.

- Deus lhe pague, vizinho. É servido de um gole da fina?

- Hoje não, será para outra vez, Sr. Peniche. Não falta ocasião.

Enquanto isto se passava junto à cocheira, aproximava-se da porta do cubículo uma sujeita já revelhusca, metida em um vestido que fora preto cinco anos antes e agora estava cor de poeira.

Além desse vestido, que mais parecia estopa de tão estreito que já estava com os constantes cortes e cerzidos, trazia a sujeita um mantelete de sarja e uma touca de escumilha retocados pelo tempo da mesma ruça que já ruçava-lhe os cabelos.

- Ora, tenha muito boas tardes!

Falava a sujeita com a mulher encostada no portal; mas esta não dera pela velha, de tão distraída que ainda estava a observar quem entrava no pátio.

- Está bom; vou-me andando. Não quer falar com a gente! tornou a velha chegando-se mais perto.

- Ah! perdoe a senhora, que não vi. Fato quando uma pessoa está inquisilada de sua vida, é assim mesmo; ninguém sabe onde anda com o juízo.

- Aconteceu-lhe então alguma coisa? perguntou a velhusca afinando ainda mais a voz fanhosa.

- Pois o meu homem não foi despedido da Alfândega?

- Deveras? Mas por quê?

- Por que havia de ser? Por enredos do safado do apontador, que desde tempos atrás anda de intriga com o Caetano.

- Ora vejam só! disse a sujeita em tom de lástima.

- Se meu homem fosse de bajulações e mexericos, como uns tantos que por lá andam, havia de ter proteção; mas ele, o toleirão, só sabe trabalhar, que é mesmo um burro de carroça, os companheiros que o digam, e com aquela boca sempre calada, que não se abre para falar mal de ninguém; e por isso eu sempre estou a dar-lhe: “Toma meu conselho, Caetano; uma criatura não deve ser boa demais, senão os outros tomam conta e fazem peteca da gente”. Mas de que serve? Ele não se emenda; e o pago aí está.

- É sempre assim. A gente ruim, esses o caiporismo não persegue.

- Como o tal apontador, que anda todo enfunado, porque tem as costas quentes do inspetor. Mas eu, se algum dia me encontrar com o demônio, tão certo como me chamo Belmira, juro, senhora, que hei de sangrar-lhe a cara com estas unhas que a senhora está vendo.
- Olhe não lhe saia a causa pior. Não há remédio senão sofrer a gente os desaforos daqueles de quem carece.
- Eu lá careço daquele tonto? acudiu a Belmira indignada.
- Visto isto seu marido já achou outro emprego?
- Ainda não; mas eu tanto hei de fazer que ele há de voltar para a Alfândega.
- E o apontador?
- Que se aguento!

Anexo II

Cópia fac-similar do manuscrito do capítulo XV do terceiro volume
de *Til* (arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa)

Conspiração.

Miguel estava pálido, que aumentava: os
labios tremulos não podiam pronunciar uma
palavra. Conheciam-se os esforços que elle
empregava para conter o impeto de um
cholerico.

Offonso ficava confuso; e com os olhos
tristes, ~~para~~ e ^{gesto} ~~a~~ ~~onda~~ contrangido, ~~passava~~
cogitava um pretexto para retirar-se; mas
~~desistia~~ nenhuma lhe acedia.

Por Bertha, quem primeiro recobrou-se
de ~~to~~ do sobro.

— Eme anda ~~um~~ ferendo, Miguel?

— Vm procura-la. Em cara ~~atual~~ ~~—~~
~~todas~~ ~~aspects~~ com cuidado.

— Não tenha medo que eu não me

Y2

— Mas eu tambem lhe quero! disse Bertha com encanto d'ora singelera.

— Como a elle? perguntou vivamente Miguel.

Correu Lúcia, lembrando-se do beijo ^{dado} ~~de~~ nas faces de Affonso; e que ella nunca se animaria a fazer com o filho de Mãe Pudentina, apesar de ser este seu colloco.

Pomou Miguel com um modo de tanto de a
grave:-

— Não se pode querer bem a quem,
Lúcia, heio a uma pessoa; e quella
que se escolheu para marido.

Bertha soltou uma risada zombeteira:-

— Como heio de quer a' você, não é?

— Pantes mais que lhe tenho ~~to~~ pedido
para não repetir este gracejo! Mas como

sabe que elle mortifica-me, por isso
nem me vejo a seguir.

— Você é um ingrato, Miguel! disse
^{Oberth}
~~Isolda~~ com a voz queirasa e um suspiro
que partia do intimo d'alma. Não
paga o amor que lhe tem!

— E sou eu só o ingrato?

— Li ~~que~~ soubeira ~~que~~ o bem que
^{Linda}
lhe quer. Ainda hoje estava tão
tristezinha por sua causa, pensando
que você não goste della!... Mas
eu consalei ~~o coração~~ aquella coração.
sinto, e prometti que voce havia
de confessar ~~o que~~ ^{aspirações} que

— Por mal, Tinha, muito mal.

— ~~Que~~ Não tem pena daquelle
santinha?

— E de mim? ^{Alguem}
~~Pena~~ ^{pena} tem pena?

Y3

— Pense eu, que me de fazer tudo
para que voce goste do, do, de tudo.

— Não era mais facil gostar um
bocadinho de um, que lhe quero
tanto, Zuzna?

— Gosto muito, e por isso mesmo
~~que~~ o quero dar a minha lindurinha.

Petron Miguel no semblante de
Bertha um olhar sorpreso. As pala-
bras ~~da~~ da menina lhe pareciam re-
maques, e todavia era a voz repulsa-
da de tanta affecto e sinceridade!

Mais sorpreso ficou vendo a effusão
de meiguice e ternura que havia

no ~~rosto~~ ^{palpando} gentil, ~~barbado~~ ^{barbado} ~~o~~
quasi sempre de um graciosa malicia.

— Obrigado! — murmurou Miguel
apertando-lhe, com desprito.

— Eicute, Miguel! disse Zúha
pousando a mão carinhosa no hombro
do moço para reti-lo. Você hade
gostar de Zúha!... Me promette, hein?
Você ja gosta dellas... Ela quem podes
veritar aquelles olhos tao doces, que
parece ~~estar~~ estar bebendo a alma do gente,
E a boquinha?... E' um torrãozinho de
amêar ~~doce~~ ^{recondido} ~~doce~~ ^{uma} rosa! Quando
ella ri-se, fur coqueas no coracao! Do
corpinho, nem se falla... E' enfeitado
de abelhas! E um ar tao engraçado, um
andar tao facinho, que encanta!

Este : erboço, Lúcia o paria ao vivo,
e não só com a palavra scintillante,

Y 4

mas com o gesto animado, e o requiebro
do talhe rebelto. Era ella a propria
era, de que a sua mimica
esculpindo a estatua formosa de
Lúcia, com as ~~doce~~ doces inflexões
das formas, a ~~forma~~ ^{terno volver} das
~~doce~~ ^{das} formas, a ~~forma~~ ^{terno volver} das
e o desbroche
~~doce~~ ^{do} do mimado sorriso.

Miguel fascinado, rendido, via
nao resistia com effeito; e nesse
momento pelo menos elle sentia
que amava Lúcia; mas era Lúcia
que ali tinha diante dos olhos, e
nao a outra que ~~vivia~~ ^{vivia} natural,

~~timida~~ timida, com as ^{palpebras} ~~abertas~~
cerradas, o labio tremulo e o gesto
couraçoado.

A mulher que elle ^{adorava} ~~estava~~ mas
~~as~~ bonhas de um ^{juventude} ~~seu~~, o
typo de sua ardente imaginação, ^{realizava-se}
naquelle ^{moça} ~~moça~~, que ~~era~~ ^{era} a
impossivel ternura de B. Luíza, ~~o~~
~~estava~~ ^{na} graça e
gentileza de Bertho; e não era uma nova
outra, mas a transpuração de duas
almas ^{em} ~~em~~ uma bellera
~~arte~~ de ductora.

Preso das othas, ao ^{finco} ~~finco~~
semblante da menina, e surpreso de
~~seu~~ seu labio garil e miúdo; foi
Miguel agarrado-a, sem consciencia
do que fazia.

Proxim. a cara surra Bertha,
mas riu e cochichou ~~por~~ por trar

da fogueira; e desfilando para não
despertar as surpresas de Miguel apro-
ximou-se da ruada, d'onde ella presuntiu
estavam escriptos. ~~Estava~~

E não a enganava. Linda impaciente
~~ella~~ com a ausencia de Bertha; não
vendo chegar Affonso, que fora em
busca da ~~rua~~ travessa; tinha ~~impaciencia~~
~~da fogueira~~ sentido de cura a pretexto de
pauzeo, com o fito de descobrir alguma
cura. -

5

Em caminho encontrav'o irmão, que
reabrado já da acanhamento, ardia
por dar espanto ao genio ^{alysse} ~~por~~ ^{luta}
um instante ~~com~~ ^{coffrado}. ~~Em~~
condem-na
o fulgurar de rufar ^{com} Linda ~~na~~
~~para~~ para repetir ~~o~~ ^{que}
~~Portia~~ ^{Portia} e
~~Miguel~~ Miguel.

~~Quando~~ [Ao invés de estava Miguel
este na magia dos ~~fulgurar~~ sorrisos
da companheira, que apenas de
cucados não percebem o ~~ruído~~ furfurar
das botinas agitadas pelo bulirao rufar
e o ruído da regressão de Linda
no ouvido do irmão.

~~Portia~~
— ~~Então~~, disse Portia para Miguel;
você gosta de Linda?

~~Portia~~
— Gosto! respondeu a moço.

— Muito?

— Muito!

Voltaam - a Bertha rapidamente
e abraçada a namorada exclamam
alegremente, descobrindo o rosto
de Luíslas :-

92

Luíslas?

- Não me conheces? Vês que não ~~é~~ a
ingenua;

Luíslas correu; e Miguel ~~correu~~ ^{seu} a
~~momento~~ momento ~~correu~~ ^{seu} que a
amava ~~o~~, pois a via ~~amava~~
através do corrimão. Percebia o calor de
~~o~~ Luíslas.

~~Os~~ Derizim - a todos a' cargo.
Bertha, com o braço ^{permeado} ~~estabelecendo~~
a' cintura de ~~Pratena~~ Linda, achava
muito de aproximar a amiga a cada
mitante de Miguel, ^{entrelacando.} ~~trazendo~~ - lhes
as mãos.

O Affonso com suas atrepalhas
augmentava a doce confusão de
que se aproximava Bertha para
estabelecer o contacto ~~das~~ ~~com~~ duas
almas, que elle queria unir.

Termin. chegaram a casa, onde
se ja trinchava o sumptuoso banquete.

2

Fin do 3º vol.

2

XV

Confusão.

confuso.

confusão.

Miguel está

[Handwritten signature]

que acerta

lábios tremulos e não podem pronunciar

palavras. Conhecia a a e foras que

Abaixo do título do capítulo, as palavras “confuso” e “confusão” destacadas do texto do mesmo capítulo.