

# REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA EM ALENCAR

*Lucia Helena*

*O silêncio parece falar; as sombras se povoam de seres invisíveis; os objetos, na sua imobilidade, como que oscilam no espaço. É ao mesmo tempo o nada com o seu vácuo profundo, imenso, infinito; e o caos com sua confusão, suas trevas, as suas formas incriadas.*

O guarani,<sup>1</sup> José de Alencar.

Na usina de códigos para fazer valer a idéia da “comunidade imaginada,”<sup>2</sup> Alencar se insere como exemplo de interseção entre articulações discursivas e práticas sociais.<sup>3</sup> Vinculando arte e sociedade, tece um projeto literário permeado de palpitações políticas, num momento em que o sistema intelectual brasileiro (em formação) estava comprometido em pintar um rosto homogêneo para um país cuja recente e instável independência fazia conceber que divergências, paradoxos, diferenças e contradições funcionavam como ameaças ao consenso.

Apenas parcialmente correto, o exame desse enclave fez com que a crítica literária fartamente respingasse juízos sobre o Alencar-ministro no Alencar-escritor. Visto muitas vezes como “porta-voz das teses conservadoras de seu Partido,”<sup>4</sup> o romancista, teatrólogo e ensaísta tem sido lido como uma reduplicação do primeiro.

Quero refletir sobre a face tortuosa desse acoplamento, trabalhando com a hipótese de que os acidentes da natureza, presentes em *O guarani* e *O tronco do ipê*, tematizam o catastrófico impasse entre o público e o privado na formação do Estado brasileiro.

No pacto romântico, estão solitários o autor e o leitor, carentes de convenções que estabeleçam, para um e outro, o espaço que ocupam na comunidade de letrados de um país de poucos brancos e muitos analfabetos mestiços, negros e índios “desterrados em sua terra.”<sup>5</sup> Uma constelação de sintomas se forma em torno do problema.

Por um lado, a elite buscava alternativas de acesso ao liberalismo e à modernização. Por outro, tinha dificuldade de construir um Estado em que, com alguma transparência e estabilidade, se distinguisse o público do privado. E isto porque o espaço público da nação emergente configura as escaramuças de um poder constituído pelo viés do privado.<sup>6</sup>

A insegurança e opacidade no traçado da fronteira entre o público e o privado revelava uma incapacidade de fundo. Era difícil, em tão poucos anos, estabelecer o rosto que distinguisse os interesses portugueses, hegemônicos até 1808, dos brasileiros, que se aguçavam desde a transformação do Brasil em Reino Unido, sem falar do domínio inglês sobre a política econômica do Brasil. Uma situação compreensível e esperada, que demonstra, pelo menos, duas coisas. Primeiro, era preciso territorializar o rosto de uma peculiaridade que passava, doravante, a valer pela alcunha de “o nacional”. Segundo, era esgarçada a trama da construção desse rosto, carregado de utopia, ganância e paradoxo. O que era dito peculiar (o nacional) teria que se dialetizar com o que se pretendia universal, o Estado. Apenas numa cintilação alegórica de ruínas poderia aludir ao comum, no incomum, e ao abstrato, na concretude das práticas sociais cotidianas.

Quanto maior a dificuldade, mais se apostava na construção de uma voz (histórico-narrativa) que contasse a do povo e em que a do povo também contasse. Favor e viés compunham a medula óssea da construção de um Estado que se queria independente, mas não se libertava da ambigüidade como mola propulsora de seu rosto visível. Na inquietude desse rosto, não se conseguiu realizar, plenamente, nem uma coisa nem outra.

O panorama em que se insere Alencar é, portanto, o de uma enorme instabilidade do sentido do mercado, liberdade e liberalismo. Um rescaldo de estruturas do mundo privado transbordando na esfera pública continuava pelo Romantismo. Esta contaminação era, ao mesmo tempo, portadora do velho e do novo, posto que reafirmava, no século XIX, a permanência do autoritarismo colonial na medula das instituições que se queriam representativas de um Estado não mais absolutista. Seria

ingênuo imaginar o escritor e sua obra imunes a isso, e conseguindo superar o elemento pantanoso da construção da ideologia do nacional. No entanto, seria ainda mais redutor descartar, sob o lugar-comum do conservadorismo, numa ótica de patrulha, a complexidade da reflexão empreendida em seus romances sobre o presente, o passado e o futuro da nação, e o estatuto do literário.

Seu gosto por traçar panoramas, mapas, descrições e fronteiras, reais e imaginárias, integrava uma das vias narrativas para a construção da “hipótese Brasil.” Neste sentido, Alencar pode ser visto como um dentre vários intelectuais comprometidos em produzir uma forma abstrata que funcionasse como terapêutica para superar-se a ameaça de separação. Se isto compõe, em muitos momentos, um desenho conservador de nação, seu projeto indica dilaceração e brechas muito maiores do que as existentes na maioria dos românticos brasileiros da época.

Alencar se apresenta melancolicamente cindido entre uma prática de escrita que propõe a recepção quase pragmática do literário e uma outra, que intui e aponta a autonomia. De um lado, ele capta a sociedade “real”, de outro, faz imaginariamente existir uma “terra de escrita.” As descrições e cromos que elabora não são, como se pensa, reduplicações textuais de realidades paisagísticas que simplesmente sua narrativa deixasse transparecer. São, ao contrário, encenação de paisagens imaginárias, realidades projetadas e não documentadas. Veremos a questão com maior profundidade adiante. Como dilema, estamos em face de um caso interessantíssimo demandando trabalho interpretativo que, pelos limites deste artigo, apenas poderá ser indicado.

Em outro lugar,<sup>7</sup> mencionamos, no escritor, a tematização de três eus, com os quais se urde a especificidade de seus textos. Um deles, solitário, pergunta por si mesmo, na angústia de uma individualidade que desse conta do existir. Um segundo, social e abstrato (e, portanto, apontando para o geral e para princípios universais), discute seu espaço na figuração do Estado que, no modelo-padrão internacional (a atingir), deveria substituir o absolutismo e o despotismo. Por fim, um terceiro, o nacional, remete ao emblema da coletividade de eus individuais cedidos em sua liberdade ao Estado-nação, e aponta a peculiaridade, muitas vezes metaforizada na natureza e na cor local. Seus personagens dramatizam essa trindade, bem como novas metáforas, principalmente as que lidam com a família, a terra e a água, para dar conta de um panorama social e artístico delicado.

O pacto que se tornou hegemônico a partir da independência manteve, como já dissemos, práticas muito próximas do conservadorismo colonial e da repetição de um imaginário em que o espaço público se ressentia da

invasão do privado. Ou seja, o eu social se mescla com o eu individual; bem como razão e sentimento se embaçavam e embaralhavam no traçado dos rumos nacionais a seguir.

Já na década de 1830, em seus “Projetos para o Brasil”, José Bonifácio fazia uma avaliação pessimista dos rumos do país. A citação é um tanto longa, mas necessária:

*O Brasil agora é feito para a democracia, ou para o despotismo – errei em querer dar-lhe uma monarquia constitucional. Onde está uma aristocracia rica e instruída? Onde está um corpo de magistratura honrado e independente? E que pode um clero imoral e ignorante, sem crédito e sem riqueza? Que resta pois? Uma democracia sem experiência, desunida, corrompida e egoísta; ou uma realeza, sem confiança e sem prudência, fogosa e despótica [...]. A catástrofe é inevitável.<sup>8</sup>*

Hierarquizando a população entre os aristocratas, magistrados e o clero, o projeto nacional de Bonifácio e de muitos outros escritores românticos continuava repartindo o Brasil entre os mesmos grupos que o fatiaram no banquete colonial.

Para eles, a tarefa do Império seria, primeiro, consolidar a independência na mão de grupos confiáveis à realeza que se ausentava, com a partida de D. João VI e, depois, de Pedro I. A seguir, sob o auspício de Pedro II, e com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico, em 1839, caberia desenhar o mapa da mina e a cartografia das águas. Alencar interfere nesse panorama de modo próprio.

Como intelectual solitário, quer contar o Brasil de vários modos e em vários tempos, desde as origens até o século XIX, disponibilizando para o leitor, em sua arca narrativa, pelo menos um exemplar de cada tipo de romance conhecido em sua época. Um pouco de capa-e-espada, um pouco de costumes, outro tanto de romance histórico, sem faltarem as simulações indianistas e regionais. Seu recurso ao indianismo é uma forma de recriar, com o mito, o dispositivo das cosmogonias remotas através do qual as sociedades antigas explicavam a origem do mundo. Sua escrita, caudalosa, tenta fazer submergir o que vem antes, como se começasse de novo, a partir de si, o imaginário de um povo.

Ao traçar cromos da vida nacional, e ao enfatizar a cor local, Alencar, comparado aos seus contemporâneos consegue efeito inusitado. A descrição da natureza parece partir do concreto, pelas referências à flora, à fauna e à topografia brasileiras. Elas, no entanto, são formas de culturalizar a natureza, fazendo com que a selva e a cidade se impregnem

uma da (e na) outra. Para, desse modo, tematizar os impasses entre o público e o privado na construção do Estado nacional nos oitocentos. Cor local e imagem mental, não descritiva apenas, caminham juntas em seus textos. Assim, a natureza se faz Estado e vice-versa, contaminando-se descrição e imaginação.

Relembro a cena de abertura de *O guarani*. O rio Paquequer, inicialmente descrito, vai, a partir da mobilidade de suas águas,<sup>9</sup> se transformando noutra “coisa” – ora vassalo, ora suserano. O cromo já não dá conta do que então se passa, pois o que ocorre agora é a encenação imaginária de uma relação terrível. Ao projetar a nação, tendo como palco o passado remoto, o presente da escrita penetra. E, no que o texto diz, surge também o processo que ele parece ocultar. Desponta, encravada na imagem do rio, a da expropriação a que senhores submetem escravos. Explode, então, a cena reprimida e, de látego em punho, um rio impinge ao outro o sofrimento.

Um segundo trecho muito citado do romance, no qual se divisa a escrita da história a contrapelo da recepção pragmática é o da descrição do jardim<sup>10</sup> da casa de Mariz. Nele, em plena selva selvagem, impertinente, o que se dá a ver é o divã de uma sala de estar burguesa.

É freqüente, na tradição ocidental, a referência às águas quando se trata de inaugurar paradigmas de reflexão ou de atualizar velhas formas de entendimento do mundo. A história do judaísmo faz uso do dilúvio universal. Não causa espanto que, ao tratar do nascimento de uma nação, Alencar recorresse ao *topos*, como se vê em *O guarani*. As águas abrem e fecham, torrencialmente, o livro.

A leitura das águas passou para nós a partir de Portugal. Lá, uma escritora contemporânea ainda hoje observa a força dessa imagem em se tratando de um povo que se fez “indo ao mar.” Diz, a esse respeito, Maria Gabriela Llansol, em *Um falcão no punho*: “Eu queria desatar os nós que ligam na literatura portuguesa, as águas aos seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável.”<sup>11</sup>

Leitor dos clássicos e amante dos épicos, o narrador que aqui estudamos inverte a direção e vai à terra e à junção de terra e água com o que, na hipótese que encaminho, convivem seus maiores personagens. Com tal recurso, engendra a difícil convivência do público e do privado na construção do Estado brasileiro dos oitocentos.

As águas nele representam, portanto, elemento que dinamiza e dá relevo a processos de significação em que se privilegiam as idéias de divisão, ruptura, ameaça, barreira e limite. Águas são abundantes e fundamentais, não só em *O guarani*. O protagonista Martim, de *Iracema*, de origem portuguesa, é homem do mar. Fita as ondas bravias e lembra

da noiva distante. Vai com o filho, num batismo oceânico, e volta com a milícia que, junto ao clero, irá auxiliá-lo a implantar a “verdadeira” *mairi* dos cristãos na terra de Iracema.

Em *O tronco do ipê* (1871) ramificam-se metáforas em que as vertentes do ribeirão são regidas por forças contrárias entre si, como a vingança e a cura, numa retomada do drama identitário dos líquidos do nascimento, no melodrama que envolve o passado do desafortunado Mário.

Não seria forçar o argumento supor o que de fato ocorre. Terra e mar desencadeiam uma rede de metáforas com as quais se constrói a imagem do Estado na engenharia da usina de códigos usados para promover a intersecção entre práticas discursivas e sociais.

As imagens da água (o mar em que trafegam os audazes conquistadores e em que se encontram espelhadas as relações escravagistas que nele penetram) e da terra (“Além, muito além daquela serra nasceu Iracema”), em nosso autor, oferecem uma forma de aludir às dimensões do público e do privado, na efetivação do sistema político-social brasileiro. Desse modo, as narrativas articulam cor local (os elementos que distinguem e individualizam o específico) ao modelo-padrão, o chamado Estado-nação de origem anglo-francesa, conforme propõe Hobsbawm.

As cenas “aquáticas” e as referentes à terra como ingrediente fundador e fecundado mantêm o paradigma ativo e em desdobramento contínuo. Fora do eixo das descrições, serve de mediação crítica, espécie de deus *ex-machina*, para a tragédia de uma identidade em crise desde a própria construção. A revolução literária de Alencar (e para nós é uma revolução), ainda que também desenhe outras possibilidades, evoca a ressonância do trágico na pintura ufana da beleza.

As águas da identidade se articulam à vocação e ao gosto pelo mapeamento da paisagem. A natureza ali está sempre, portanto, como algo cultural além de binariamente sugerida. De um lado, mostra-se selvagem; de outro, um ponto de referência da cultura. Isto significa que, domada, a natureza se transforma em sala e jardim cortesãos e burgueses, ou em pedra divã, a exemplo do que ocorre em *O tronco do ipê*.<sup>12</sup>

Importante notar que, nesta conversibilidade, a terra (pública), a selva selvagem, vem carregada de ignoto e de perigo, caos identitário, ameaça. Apropriada e privada, torna-se a casa de Mariz. Ordena o caos e se faz poder.

Neste *imbróglío* semântico, o que se tentava implantar – o Estado-nação, o espaço público – só ganha cores positivas quando passa pelo viés do privado: o lado de fora da casa, em plena selva e à beira do abismo, o jardim da casa de Mariz lembra o interior de uma casa portuguesa. São o jardim e a selva que o pensamento oitocentista permite.

Além das imagens dominantes de terra e água, em *O tronco do ipê* destaca-se para o leitor a nota irônica de uma enumeração ternária, relacionada à identidade do brasileiro. Referindo-se a Domingos Pais, o narrador traça uma espécie de antepassado remoto do agregado machadiano, personagem de *Dom Casmurro*. Como José Dias, Domingos Pais pertence à arraia miúda e, se não é definido pelos superlativos, tem seu caráter sugerido pelo “emprego de compadre,” com que o texto o batiza. Parasita familiar, o compadre é alguém que, não sendo “nem parente, nem hóspede, nem criado,” participa dessas três posições. Ente maleável, o compadre “se presta a todas as feições e toma o aspecto que apraz ao dono da casa...”<sup>13</sup>

Figura movediça, pateticamente nem isto, nem aquilo, ao fim e ao cabo, o compadre é os três e nenhum dos três. E, se “toma o aspecto que apraz ao dono da casa...”, rediz, pela ironia, o rosto de uma brasilidade instável, melancolicamente esboçado em *O guarani*.

Ao construir o nacional em sua pretensão de enlaçar o universal, o escritor – na dinâmica de memória e esquecimento – vive o presente como textura que penetra de águas a ligação do interior e do exterior, da selva e da cidade, do difícil consórcio (que permanece na imaginação do leitor) dos não-idênticos Peri e Ceci.

Declinando no feminino, na figuração de Ceci, (a reminiscência da metrópole colonial, o nome do pai e a casa portuguesa, com certeza, de Mariz), o texto de *O guarani*, dentre as muitas limitações que lhe poderiam ser imputadas, acresce de problematização o volume de um espaço – o tecido do nacional – que não mais aparece como apenas ufano. A cor local, na qualidade não de paisagem decalcada, mas de palavra, torna-se acontecimento de escrita, espaço de linguagem. E incorpora, com perspectiva crítica, o olhar trágico que abre novas possibilidades de leitura que, de enfiada, dão força ao silêncio. E o livro, posto para dizer do surgimento e da identidade de uma nação, inscreve também os riscos de seu desaparecimento: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...”<sup>14</sup> São as suas últimas palavras. Através delas, o intelectual solitário alude ao estado de desamparo e esperança com que escreve, sob a matriz das utopias românticas, o perfil de uma nação que se erguia das ruínas de antigos textos.

## Notas

- <sup>1</sup> ALENCAR, J. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, v. II, p. 261.
- <sup>2</sup> ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London: Verso, 1991.
- <sup>3</sup> ROCHA, J.C. de C. *Literatura e cordialidade*. O público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 127.
- <sup>4</sup> ROCHA, J.C. de C. *Opus cit.*, p. 128.
- <sup>5</sup> HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 3.
- <sup>6</sup> A exemplo do mecenato que, por falta de condições materiais de produção, o segundo império realizou numa posição de convergência com os intelectuais em busca de um rosto para a nacionalidade. É o caso da publicação, em 1856, financiada pelo Imperador, de *A confederação dos tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães, e da defesa que dele fez Pedro II quando das críticas de Alencar ao texto. A discussão, já tornada texto de referência básica, sobre a questão do favor e do viés, é de Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas*.
- <sup>7</sup> Conferência proferida no Congresso Internacional Brasil 500 Anos, na UNB, em março de 2000 (no prelo, como parte dos Anais).
- <sup>8</sup> SILVA, J.B. de A. e. *Projetos para o Brasil*. Org. Miriam Dollnikoff. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 30 (Retratos do Brasil, 13)
- <sup>9</sup> Cf. ALENCAR, J. de. *O guarani*. In: - *Obras completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v. II, p. 27: "Dir-se-ia que vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor."
- <sup>10</sup> *Idem*, p. 28
- <sup>11</sup> LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*. Diário 1. Lisboa: Rolim, 1985, p. 32.
- <sup>12</sup> ALENCAR, J. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. v. III, p. 552.
- <sup>13</sup> ALENCAR, J. de. *Opus cit*, v. III, p. 600.
- <sup>14</sup> ALENCAR, J. de. *O guarani*. In: - *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v. II, p. 276.