



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS

“A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA”:
O FATO E A FICÇÃO NO ROMANCE HISTÓRICO *AS MINAS*
***DE PRATA*, DE JOSÉ DE ALENCAR**

FORTALEZA – CEARÁ
2011

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS

**“A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA”:
O FATO E A FICÇÃO NO ROMANCE HISTÓRICO *AS MINAS DE
PRATA*, DE JOSÉ DE ALENCAR**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, COMO REQUISITO À
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS. ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA.

Orientador: Prof. Dr. MARCELO ALMEIDA PELOGGIO

**FORTALEZA – CEARÁ
2011**

V331v Vasconcelos, Arlene Fernandes.
“A verdade dispensa a verossimilhança” [manuscrito] : o fato e a ficção no romance histórico *As minas de prata*, de José de Alencar / Arlene Fernandes Vasconcelos. – 2011.
170 f. ; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
Bibliografia: f. 161-170.

1. Alencar, José de, 1829-1877 – Análise literária. 2. Romance histórico. 3. Literatura – Forma literária. I. Título. II. Universidade Federal do Ceará – UFC.

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS

**“A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA”:
O FATO E A FICÇÃO NO ROMANCE HISTÓRICO *AS MINAS DE PRATA*, DE
JOSÉ DE ALENCAR**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, COMO REQUISITO À
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS. ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Orientador

PROF. DR. MARCELO ALMEIDA PELOGGIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

PROF. DR. CÉSAR SABINO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

PROF. DR. CID OTTONI BYLAARDT

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

PROFA. DRA. ANA MARCIA ALVES SIQUEIRA – Suplente
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Fortaleza – Ceará
2011

Para minha mãe, por seu amor, sua confiança e seu apoio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, de quem tiro toda a minha força.

À minha família, cujo apoio foi fundamental para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao Prof. Marcelo Almeida Peloggio, pela amizade, confiança e orientação impecável.

Aos amigos, Alessandra Gonsalves, Dariana Gadelha, Islânia Fernandes, Jane Bezerra, Tiago Souza e Venícius Saboia, pelo carinho e dedicação com que me ajudaram em diversos momentos desse trabalho.

A todos do Grupo de Estudos José de Alencar, por serem pessoas com quem sei que posso contar.

À minha turma de mestrado, da qual sempre recebi muito apoio e cuja união me fortaleceu.

Ao Prof. Cid Ottoni Bylaardt e ao Prof. César Sabino, por aceitarem participar da banca.

Ao Prof. Edi Sousa, por sua atenção e incentivo.

Aos professores do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

À CAPES/REUNI que, através da bolsa PROPAG, financiou esse estudo.

*A imaginação, que representa a faculdade criadora do
homem, não é, como supõem alguns, uma profana na
ciência.*

(José de Alencar)

RESUMO

No romance histórico *As minas de prata*, de José de Alencar, pode-se perceber uma clara preocupação com o registro dos fatos históricos para além do que está gravado nos livros. Isto é: esse romance permite ao leitor fazer contato com grandes vultos históricos, mas, principalmente, com personagens menores – pessoas comuns, sem qualquer relevância para a historiografia oficial. Portanto, o contato com o acontecimento não se faz de forma distanciada, mas íntima, e o envolvimento do leitor é bem maior, pois se dá na identificação que tem com o personagem de ficção, através da verdade pessoal do próprio personagem, que se revela em suas ações. Essa constituição de um “herói”, com buscas pessoais acima das questões de lealdade à pátria e ao seu povo, torna Estácio, o personagem central da obra, mais próximo de personagens problemáticos da modernidade, apesar de envolto em uma aura épica, e outros personagens servem para acentuar um ou outro aspecto. Um estudo minucioso da obra revela o uso que o autor faz do fato histórico como instrumento de nacionalização da literatura brasileira no século XIX. Alencar pretende criar a consciência histórica do povo, aproximando os acontecimentos reais passados do próprio leitor, de forma a gravar-lhe no espírito o sentimento de nacionalidade. Ao ser transportado para a vida de uma das personagens, o leitor sente-se intimamente ligado a ela, participando dos acontecimentos que se desenrolam, tomando consciência do desenvolvimento político e social de seu país, descobrindo suas origens, convivendo até com figuras ilustres do passado, sem o distanciamento que a história oficial impõe. Essa aproximação se dá através da identificação do leitor com as paixões que movem os personagens, reveladoras de suas verdades pessoais.

Palavras-chave: *As minas de prata*, Ficção, História, Verdade.

ABSTRACT

In the historical novel *As minas de prata*, written by José de Alencar, one may notice a clear intent to keep records of historical facts beyond what it was kept in History books. In other words, this novel gives the reader the opportunity to know important historical facts, but, mainly, get to know minor characters – average people, with no relevance to the official historiography. Therefore, the approach to the facts does not happen from a distant perspective, but an intimate one. The reader gets involved in a broader way, since he identifies himself with the fiction characters. Such relationship happens through personal truths the characters convey, revealed through their actions. The making of a “hero”, with personal pursuits above subjects such as loyalty to motherland and his people, make Estácio the main character of the novel, closer to problematic characters of modern times, despite being wrapped in an epic aura and with other characters who serve to enhance other aspects. A meticulous study of the novel reveals the author’s choice to use a historical fact as an instrument of the nationalization of Brazilian literature in the 19th century. Alencar intended to create people’s historical conscience, bridging the gap between the real facts from the past and the reader, in order to engrave in his spirit the nationality pride. By being carried away to the world of one of the characters, the reader feels intimately connected to that character, by participating of the daily life, by being conscious of his country’s social and political development, by finding his origins, even living with notorious characters from the past – without the detachment that official accounts impose. This approach occurs through the reader’s identification with the passion that moves the characters, revealing their personal truths.

Key-words: *As minas de prata*, Fiction, History, Truth.

RESUMÉ

Dans le Roman historique *As minas de prata*, de José de Alencar, il est possible de voir une claire préoccupation avec le registre des faits historiques au delà de ce qui est dans les livres. C'est-à-dire : ce roman permet au lecteur de prendre contact avec de grandes silhouettes historiques, mais, principalement, avec des personnages plus petits – personnes ordinaires, sans aucune importance pour l'historiographie officielle. Par conséquent, le contact avec les événements ne se fait pas d'une façon éloignée, mais intime, et l'attraction du lecteur est bien plus forte, puisque se produit à l'identification qu'il fait avec le personnage de fiction, à travers la vérité personnelle du personnage lui-même, qui se révèle dans ses actions. Cette constitution d'un « héros », qui met ses recherches personnelles au-dessus des questions de loyauté à la patrie et à son peuple, rend Estácio, le personnage central de l'œuvre, plus proche des personnages problématiques de la modernité, bien que mêlé à une aura épique, et d'autres personnages servent à accentuer l'un ou l'autre aspect. Une étude minutieuse de l'œuvre dévoile l'usage que fait l'auteur du fait historique comme instrument de nationalisation de la littérature brésilienne au XIX siècle. Alencar a l'intention de créer la conscience historique du peuple, en rapprochant les événements réels passés du lecteur lui-même, de façon à lui graver dans l'esprit le sentiment de nationalité. Quand il est transporté pour la vie de l'un des personnages, le lecteur se sent intimement lié à lui, participe des événements qui se déroulent, tout en prenant conscience du développement politique et social de son pays, en découvrant ses origines, en vivant même avec des personnalités du passé, sans l'éloignement que l'histoire officielle impose. Ce rapprochement se produit à travers l'identification du lecteur avec les passions qui motivent les personnages, révélatrices de ses vérités personnelles.

Mots-clés: *As minas de prata*, Fiction, Histoire, Vérité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 RELAÇÃO DA HISTÓRIA E A LITERATURA EM AS MINAS DE PRATA ...	24
1.1 Diálogo entre ficção e realidade histórica	32
1.2 Algumas considerações acerca da escrita da história	38
1.3 Alencar e as correntes historiográficas	44
2 AS DIVERSAS FACETAS DO HERÓI – A CONFIGURAÇÃO ALENCARINA DE HERÓI	59
2.1 A construção de um herói	63
2.1.1 O herói em sua busca individual	67
2.1.2 O mito do herói em Estácio	71
2.1.3 A natureza como vínculo mítico	75
2.1.4 Herói épico ou medieval?	79
2.2 O herói na história	82
2.3 Dos dois outros vértices do triângulo	92
2.3.1 Padre Molina	94
2.3.2 Vaz Caminha	101
3 QUANDO A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA	108
3.1 Mimese e verossimilhança	114
3.2 No que se refere à verdade do romance	123
3.3 tempo como revelador da realidade	142

CONCLUSÃO 148

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 156

INTRODUÇÃO

José de Alencar, ao trabalhar a “divulgação” do Brasil em sua obra, conseguiu atravessar as regiões e apresentar aos brasileiros os usos e os costumes do próprio povo que aqui habitava, mas que se encontrava separado por uma vasta extensão de terra. Estava ele em conformidade com um dos objetivos dos autores românticos nacionais, que era o reconhecimento de uma identidade cultural brasileira única, através da valorização do particular, dando ênfase à “cor local”, que ajudava a distinguir o brasileiro mesmo daqueles que mais influenciavam os povos de cá, os europeus.

Entretanto, não bastava que se conhecessem os acontecimentos presentes e se distinguisse o homem nascido no Brasil como pertencente a uma “raça brasileira”, já então identificada como proveniente de uma miscigenação, para se alcançar essa identidade. Sem um ponto de origem, uma raiz única para uma nação nova, esta civilização nascente estaria condenada a ser um mero galho do antigo tronco colonizador português.

No campo político, de acordo com o processo de busca por uma autonomia cultural predominante no país em meados do século XIX, um projeto da monarquia trouxe o índio para o papel principal do ancestral idealizado que representaria a força, a coragem e a impetuosidade que caracterizariam o brasileiro, filho da terra e herdeiro de diversas culturas. Na união das raças que fizeram sua origem, a que mais se sobrepôs no plano ideal de nacionalização foi a do elemento nativo, o índio, representado como uma figura de sangue forte, porém civilizada.

Identificada a raça de “origem” de uma nação, deve-se conhecer também seu passado. O que fazer, então, com uma nação sem passado, pois que a civilização que aqui habitava não tinha a longa ancestralidade de outros povos? A solução veio em forma de arte: a criação de mitos nacionais que formassem um passado coletivo, a memória de um povo e a valorização do pitoresco. A figura idealizada do índio se apresentava como símbolo para essa artimanha artística. A busca por esse herói, de um Epos que representasse todo um povo, não se deu por acaso. Enquanto os países do Velho Mundo cantavam seus heróis da Idade Média em belos quadros históricos, o Brasil, cuja história iniciou-se em 1500 e que, portanto, não tinha um

medieval para cantar, buscou em seu folclore e em suas lendas algo genuinamente seu, original, para uma decisiva libertação dos laços culturais que o prendiam fortemente a Portugal. Era o desejo de autonomia da jovem nação. O índio tornou-se, então, o herói medieval que faltava na história do país. História essa que ganhou, através da escolha de seu herói, um caráter mítico, adequado ao período pelo qual passava a política brasileira, que era de busca por uma maior diferenciação em relação à ex-metrópole. O “nacionalismo” romântico literário encontrou fértil terreno nas ideias de emancipação cultural que predominavam no Brasil e na América¹.

Influenciados pelo “nacionalismo” os escritores do romantismo brasileiro adentraram-se pelo “indianismo”, época em que o fermento nacionalista se extravasa, daí ter cada poeta ou escritor louvado em seu país o que havia de genuinamente nacional, patriótico².

Em meados do século XIX, o índio foi aclamado como símbolo da nação por autores como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, este com a obra que pretendia tornar-se a nossa epopeia nacional, *A Confederação dos Tamoios* (1856), duramente criticada por José de Alencar, em suas “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios” (1856). Esse índio foi exaltado pelo autor cearense em sua trilogia indianista que conta com *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), apresentando linguagem própria³, a qual foi um dos seus principais temas de estudo, mas não menos nobre e corajoso: Alencar retratou guerreiros fortes e destemidos, verdadeiros heróis das matas americanas, sempre baseado em profundos estudos sobre a natureza brasileira, a etimologia indígena e seus costumes, para “criar” esse antepassado mítico do seu povo, considerando ser a nação “um conjunto de imagens e que ela

¹ Essa questão nacionalista não era enfrentada apenas no Brasil. Segundo Leyla Perrone-Moisés, as literaturas latino-americanas, em geral, tiveram que enfrentar a questão identitária “a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro” (p. 29); “Os nacionalismos literários latino-americanos, do romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e das recusas, correndo sempre o risco de [...] querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade” (p. 37). (Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vire e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 29).

² RIBEIRO, José Antônio Pereira. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.11.

³ José Newton Alves de Sousa traduziu de forma poética o trabalho de Alencar com a linguagem: “Não lhe bastou a inspiração poderosa; esta o empolgou em felizes momentos de graça. Precisava ir mais longe: tomar da língua, transformá-la em linguagem pessoal, naquela individualização estilística de que só as cerebrações portentosas são capazes, individualização que funde na mesma síntese de beleza a terra, o tempo, o homem e a arte”. (Cf. SOUSA, José Newton Alves de. Três Lições de Iracema. *CLÁ*, ano XVII, nº 21. Fortaleza, Imprensa Universitária da UFC. Dez. 1965).

se constitui graças a metáforas”⁴, como foi, no caso brasileiro, a construção do mito do índio herói.

Restava escolher um recurso formal para dar corpo a esse passado. Para Araripe Júnior, Alencar encontrou na prosa, inicialmente com os folhetins, um fértil terreno onde cultivar suas observações ou “um constante revoltear à pista de assuntos graciosos”⁵, sem, no entanto, fugir à realidade que o cercava, estando em conformidade com as ideias que chegavam, mesmo que com atraso, da França, com seus movimentos literários, e sem perder de vista o projeto nacionalizador. Para Benedict Anderson (2008), o discurso da nacionalidade se caracteriza por abolir as noções de temporalidade. É por isso que o romance e o jornal proporcionariam os meios técnicos ideais para “re-presentar” o tipo de comunidade imaginada a que corresponde uma nação⁶.

Dessa forma, sempre atento ao momento político e artístico em que vivia, José de Alencar optou por interromper uma obra em versos – *Os filhos de Tupã* – e permanecer na escrita em prosa, fugindo da forma epopeica, dando preferência aos romances históricos para pintar o grande quadro da história do Brasil, pois a forma destes é uma consequência natural, no mundo moderno, da forma da epopeia – ou uma “forma adequada que a epopeia poderia assumir na idade moderna pelo seu caráter de totalidade”⁷ –, e muito mais maleável ao trato do escritor cearense, pois a prosa possibilitava uma maior liberdade de escrita e se adequava melhor ao desejo de fixar uma identidade histórica nacional. “Não é a *epopeia* – toda banhada de influências clássicas – e sim o *romance*, como o gênero mais adaptado à expressão dessa face capital da nossa nacionalidade. Daí ser realmente Alencar o fundador do romance brasileiro”⁸.

⁴ PERRONE-MOISÉS. *Op. cit.*, p. 33.

⁵ ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha; Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980, p. 145.

⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 12.

⁷ ANTUNES, Luísa Marinho, 2009, *O Romance Histórico e José de Alencar*. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp. [CR-ROM], p. 29.

⁸ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: M.E.C. – INL, 1965, p. 47 (grifos do autor).

Segundo Lukács, o romance, tal como a epopeia, é uma objetivação da grande épica⁹, porém, dadas as diferenças que o mundo ocidental apresentava em relação ao mundo clássico, a estrutura formal da epopeia já não era uma opção válida, visto que o homem moderno não tinha mais diante de si um mundo essencializado, cheio de sentido, como o mundo do homem homérico, onde os problemas recebiam a ajuda dos deuses para serem resolvidos e, em toda e qualquer parte, poderia reconhecer o sentido de sua vida e perceber a presença divina.

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade¹⁰.

O homem moderno tem que trabalhar sozinho para vencer os obstáculos que volta e meia aparecem entre ele e seu objetivo final, sem a ajuda dos deuses que amparavam o homem clássico. O sujeito do mundo moderno enfrentará problemas que o homem helênico desconhecia, como a formação de uma identidade nacional e individual, já que, para o homem clássico, não existia o indivíduo, apenas o coletivo.

A solução formal encontrada pela Literatura foi o romance, mais especificamente, no caso do projeto nacionalizador, o romance histórico, que tem como base um fato de extração histórica e trata a história como algo que poderia ter sido, melhorando-a ou, simplesmente, utilizando-a para dar vida a novos conceitos, pairando sobre as relações possíveis entre o historiador e o poeta¹¹, e que está ligado à “conjuntura sócio-histórica e político-econômica específica do mundo ocidental nos finais do século XVIII, inícios do século XIX”¹². Para Alencar, como para outros romancistas históricos, o gênero permitia, através de uma identificação do homem com o seu passado, uma conciliação desse homem com o seu próprio tempo¹³. Esse entendimento de uma “atualização” histórica ainda se revela na pós-modernidade. Linda Hutcheon sugere que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”¹⁴.

⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 55.

¹⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹¹ BASTOS, Almeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 83.

¹² ANTUNES. *Op. cit.*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴ HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p. 147.

Sem aprofundamentos na ideia marxista de Lukács, que marca como início da forma literária “romance histórico” o fim do império napoleônico e a ascensão da burguesia, e o coloca como uma espécie de romance social com orientação temporal – ou consciência histórica¹⁵ –, podemos identificar em Alencar o mesmo desejo de dar a conhecer as origens do povo brasileiro através de uma luz em seu passado, para uma melhor compreensão do presente. Porém, diferenciando-se da linha scottiana de romancear grandes momentos de crise nacional¹⁶, o escritor cearense procura trabalhar com momentos de crise pessoais de seus personagens, com os problemas da nação perdendo importância diante das emoções vividas por eles.

Em *As minas de prata* (1865), encontramos um romance que comporta uma estrutura épica dentro de si, mas com problemas do mundo moderno. Alencar apresenta-nos um personagem que continua, ao mesmo tempo, valores épicos e a solitária individualidade moderna, o que o torna incapaz de ser um doador de sentido à totalidade da vida, produzindo uma inconsistência épica nos heróis¹⁷, apesar de ter seu destino irremediavelmente ligado ao da comunidade da qual ele faz parte¹⁸. Esse personagem, Estácio, relaciona-se com algumas personagens de extração histórica que, todavia, não figuram na memória coletiva com força suficiente para impedir que o autor possa inseri-las ativamente no romance e fazê-los existirem como funções do enredo. Ou seja, elas têm uma existência até certo ponto desvinculada das determinações históricas, o que permite uma maior liberdade de ação para o escritor.

Destarte, os romances históricos de José de Alencar também atendem ao seu projeto de nacionalização do leitor brasileiro. Desta feita, ao invés de criar um passado mítico, o autor buscou elementos no próprio passado de seu país para divulgar entre o seu povo o conhecimento da terra que o abrigava. Através desse conhecimento, então, as raízes de todo um povo encontrariam terreno fértil para se fixarem e se fortalecerem. Mario Casasanta, e

¹⁵ LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Translated from the German by Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln/USA: University of Nebraska Press, 1983, p. 26.

¹⁶ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 30.

¹⁷ PELOGGIO, Marcelo. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. *Signótica*, Goiânia, vol. 22, nº 1, 2010, p. 202.

¹⁸ BASTOS. *Op. cit.*, p. 85.

prefácio de *Alfarrábios*, diz ser Alencar “um autor propositadamente nacional, e, por isso mesmo, uma força nacionalizadora”¹⁹. E continua:

Acresce que foi José de Alencar um perscrutador de nosso passado, e o foi, como homem de letras e como homem público. [...] Homem de letras, prendendo-se como um bom romântico a Walter Scott, que era o grande modelo do tempo, quis fazer romance histórico, e, para tanto, procurou documentar-se conscienciosamente. [...] Nesse sentido, foi ainda para nós um libertador, abrindo-nos janelas para o passado e permitindo-nos uma evasão do presente²⁰.

Chegando até nós em pleno período dos ideais de emancipação cultural e política, o romantismo, com sua base nacionalista, atendeu aos interesses políticos e serviu de alicerce para o projeto de nacionalização da Literatura Brasileira, contrapondo-se às ideias clássicas que normatizavam a arte, pois que o romantismo tinha uma disposição natural para a liberdade e individualidade artística, numa perspectiva nacional. O gosto romântico pelo medieval ajustou-se, outrossim, ao desejo de valorização do passado com o romance histórico, o qual pretendia realizar uma representação histórica exaltando nossos heróis, apresentando a vida social da época retratada, buscando obter o máximo de veracidade dos acontecimentos sem, no entanto, esquecer a questão estética.

Em quase todas as épocas da história se verifica, em cada uma delas, a criação da sua utopia própria, geralmente prospectiva. A utopia romântica teve a particularidade de se projetar sobre o passado, de ser uma utopia retrospectiva²¹.

O fazer histórico de Alencar, que é o romance histórico, é uma peça eficiente para o reforço da ideia de nacionalidade, e isso se dá na forma como ele elabora seus temas e personagens, abandonando os grandes eventos históricos e optando por acontecimentos de pouco relevo para a historiografia oficial, além de explorar as variedades dos assuntos locais, bem como as emoções de endurecidas personalidades históricas, ponto esse que alavanca sua obra ao universal. Essa seria uma das características da literatura formadora da ideia de nação, como já apontou Machado de Assis ao falar do instinto de nacionalidade na literatura brasileira nascente:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferecem a sua região; mas não

¹⁹ CASASANTA, Mário. Alencar – um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios*. Crônicas dos tempos coloniais. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, v. IV, p. 13.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ CHAVES, Casteli Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa; Ministério da Cultura e da Ciência, 1980, p. 28.

estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço²².

Pedro Calmon, em comentário sobre *As Minas de Prata*, descreve o romance histórico como sendo “uma obra d’arte encartada habilmente nos fatos célebres”²³. Ou seja, o fato histórico serviu de matiz para o desenvolvimento do romance, no qual o autor liberta os personagens das correntes que os prendem ao registro oficial, moldando-os ao sabor da imaginação. Desse modo, a intimidade deles é apresentada ao leitor com toda a força de suas emoções, no palco em que viveram, mas em situações tiradas diretamente da mente criativa do autor. Mais do que um pano de fundo, os acontecimentos históricos presentes no enredo da obra se mesclam com os ficcionais, sem que o leitor sinta a diferença entre um e outro, fazendo desse todo coeso a obra de arte de que fala Calmon.

Calmon também afirma que Alencar tem a intenção de criar a consciência histórica do povo, aproximando os acontecimentos reais passados do leitor de ficção, de forma a gravar-lhe no espírito o sentimento de nacionalidade, através de sua identificação com os diversos elementos de formação do romance histórico, dentre eles, a época retratada e as personalidades que lá aparecem. É essa aproximação com a história e com a gente brasileira que revela, no autor de *O Guarani*, a preocupação de fazer uma literatura nacional. Segundo Afrânio Coutinho,

essa tomada de consciência do Brasil pelos brasileiros corresponde a uma volta do exílio intelectual, foi, todavia, um movimento que se processou lentamente, em consequência do Romantismo [...] É Alencar quem realiza essa transformação, cabendo-lhe, por isso, o posto de patriarca da literatura brasileira²⁴.

Em prefácio de *Til*, Câmara Cascudo complementa:

O outro centro de interesse era a vida brasileira nos livros de Alencar, a vida diária e comum, normal e banalíssima, figuras lógicas, cenas habituais, costumes conhecidos, dando o que Machado de Assis dizia ser “a nota íntima da nacionalidade”²⁵.

²² ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1979, v. III, p. 804.

²³ CALMON, Pedro. A verdade das Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977, p. X.

²⁴ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966, p. 37-38.

²⁵ CÂMARA CASCUDO, Luis da. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XI, 1955, p. 4.

Este trabalho traz uma tentativa de identificação do “fazer historiográfico” de José de Alencar no romance *As minas de prata*, sem, contudo, deixar de citar suas outras obras de caráter histórico ou de fundação, quando necessário. Para isso, alguns autores são utilizados no diálogo da História com a Literatura no universo alencarino, tais como Hayden White, R. G. Collingwood, Valéria De Marco e Anatol Rosenfeld.

Com uma visão particular de fazer história, Alencar admite: “sou um historiador à minha maneira”, do tipo que não escreve os “anais de um povo, e sim a vida de uma cidade”²⁶. A partir desse pensamento, no primeiro capítulo, intitulado “Relação da História com a Literatura em *As minas de prata*”, procuraremos investigar o que Alencar entendia ser um historiador “à sua maneira”. Observando as principais correntes historiográficas de seu tempo e da atualidade, procuramos identificar sua aproximação e distanciamento de cada uma delas e como ocorre o diálogo do autor com as mesmas. Essa investigação é importante, pois, no século XIX, a história ocupou um papel fundamental no reforço da ideia de nacionalidade em busca dos grandes personagens da história e seus heróis. Com a pretensão de se tornar ciência, a história voltava-se para os fatos de ordem política, as grandes batalhas, os grandes tratados, os grandes nomes da história, os grandes personagens. Alencar, porém, andou pelo caminho contrário, deixando de lado os grandes vultos e buscando retratar o cotidiano do passado brasileiro (à maneira de uma micro-história) através de personalidades “menores”, e isso mediante os recursos poderosos da imaginação, agindo como um espectador incapaz de assistir apenas ao desenrolar dos fatos imparcialmente, mas agindo sobre eles: sua visão sobre o passado determinada por seu engajamento no presente, sendo ele, também, um produto da própria história que escreve²⁷.

Distanciando-se desses grandes feitos da história, sua relação com a corrente positivista não é das mais fortes, podendo ser observada, inclusive, uma aproximação com o pensamento idealista de Benedetto Croce, o qual considera que a história pode ser vista pelo historiador a partir de uma visão contemporânea, ou presentista. É também o distanciamento da história monumental hegeliana que o aproxima de pensadores modernos da história, como Carlo Ginzburg e Jacques Le Goff, em seus trabalhos com a micro-história e a história nova,

²⁶ ALENCAR, José de. Rio de Janeiro – Prólogo. In: FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981, p. 111.

²⁷ CARR, E. H. *O que é história?* 3.ed. Tradução de Lúcia Maurício de Alverga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 34-35.

os quais buscam uma maior aproximação das partes que formam o todo do grande painel histórico.

Todavia, se a visão idealista de Croce faz parte da escrita da história alencarina, há que se considerar o modo como ele trabalha com os heróis de cada tempo. E a observância desse tratamento, dado por Alencar aos seus personagens, permite-nos entender que ele não apresenta seus heróis na concepção clássica da palavra, apesar de eles terem certo caráter épico. Esse é o assunto abordado no segundo capítulo, intitulado “As diversas facetas do herói – a configuração alencarina de herói”, no qual podemos verificar que os personagens alencarinos fogem, portanto, do sentido hegeliano consagrado ao herói, objetivado no absoluto e sendo fio condutor da história. A história não acontece por ele, mas através dos acontecimentos, concedendo-nos a oportunidade de observar as reações do herói, que passamos a conhecer mais profundamente. O “herói” alencarino busca muito mais uma conquista de objetivos pessoais – no caso de Estácio, sua busca por reconstruir o bom nome do pai e ser merecedor do amor de Inesita, a moça por quem é apaixonado. Seus objetivos pessoais, suas buscas individuais são mais fortes do que a busca pelo bem coletivo, a redenção de seu povo – o que, quando surge ao seu alcance, na possibilidade de desarticular uma conspiração holandesa, é puramente ao acaso, não algo que ele estivesse buscando ou lutando para conquistar. O seu envolvimento nessa desarticulação deve-se mais à oportunidade reconhecida de aproximar-se da realização de seu intento do que de um desejo propriamente dito de salvação do reino.

Para Lukács, as paixões individuais estão diretamente relacionadas com seu contexto sócio-histórico – “the specifically historical derivation of the individuality of characters from the historical peculiarity of their age”²⁸; a partir daí, Luisa Antunes faz uma aproximação entre o herói épico e o herói do romance histórico:

As ações humanas, as iniciativas do indivíduo, as suas inclinações e paixões, encontram-se estreitamente ligadas ao curso dos eventos sociais e, devido a esse facto, o herói do romance histórico aproxima-se do herói de tipo épico, tendo em conta que, à semelhança do que acontece na épica clássica, na qual a força mobilizadora da acção não é o herói, mas as forças da necessidade corporizadas nos deuses, também no romance histórico as forças da acção são, justamente, as circunstâncias sociais. A grandeza do herói emerge somente na sua resistência heróica, tenacidade e inteligência em relação ao poder dessas mesmas forças²⁹.

²⁸ “A derivação especificamente histórica da individualidade do personagem da peculiaridade histórica de sua época” (LUKÁCS, 1983. *Op. cit.*, p. 19 – Tradução livre).

²⁹ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 31.

Seguindo esse pensamento, portanto, o envolvimento de Estácio na desativação da trama holandesa seria mais uma aproximação do que um afastamento do romance histórico com a epopeia, pois, ao ser envolvido pelas circunstâncias – em sua luta para ultrapassar todos os obstáculos e atingir seus objetivos –, mesmo que contra a sua vontade, o personagem conquista uma importância em sua interação com o mundo que o aproxima do objeto da épica, que seria uma “luta de caráter nacional”³⁰.

As ações humanas, as iniciativas do indivíduo, as suas inclinações e paixões, encontram-se estreitamente ligadas ao curso dos eventos sociais e, devido a esse facto, o herói do romance histórico aproxima-se do herói de tipo épico, tendo em conta que, à semelhança do que acontece na épica clássica, na qual a força mobilizadora da acção não é o herói, mas as forças da necessidade corporizadas nos deuses, também no romance histórico as forças da acção são, justamente, as circunstâncias sociais. A grandeza do herói emerge somente na sua resistência heróica, tenacidade e inteligência em relação ao poder dessas mesmas forças³¹.

Levando em consideração essas atitudes de individualismo do personagem alencarino, no terceiro capítulo, buscaremos identificar como essas ações dos personagens da obra revelam a “verdade” que dispensa a “verossimilhança” visto que é no movimento ativo dos personagens alencarinos que podemos encontrar a *verdade histórica*, ou a revelação, pois, de sua *dimensão humana*. Contudo, não é somente com essa verdade dos personagens que o autor de *A viúvinha* trabalha. Anatol Rosenfeld, ao admitir diversos significados para a verdade na obra de arte, verifica que um deles é uma “visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade”³². E a realidade dos personagens alencarinos no romance investigado, *As minas de prata*, aparece bem explorada. Até mesmo na relação dos personagens ficcionais com os reais visto que estes são “humanizados” pelo autor, perdendo sua postura fria e distanciada, adotada pela historiografia positivista. Alencar insere essas personalidades em meio à trama de forma que elas interajam com os personagens ficcionais, participem de acontecimentos importantes de suas vidas e, principalmente, que se aproximem do leitor através de suas características mais humanas – os sentimentos. Seguindo esse pensamento, o autor leva o leitor de ficção a conviver com personagens reais da história brasileira em momentos de grande sensibilidade. Habilmente, seduz seu leitor, transportando-o à época em que se passa o fato descrito e promovendo uma nova leitura dos acontecimentos, ligada à emoção, ao indivíduo.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid*.

³² ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.18.

Essa nova leitura está em harmonia com a visão idealista do passado defendida por Croce, para o qual a história é contemporânea na medida em que pensamos sobre ela, sendo qualquer fato passado somente um acontecimento sem maior importância para os que não se encontram a refletir sobre ele:

Qual é o interesse presente da história que narra as guerras peloponésias, ou as mitridáticas, ou os eventos relacionados com a arte mexicana ou com a filosofia árabe? Para mim, neste momento, nenhum; e por conseguinte, para mim, no presente momento, aquelas histórias não são histórias, mas, quando muito, simples títulos de obras históricas; forma ou serão histórias naqueles que as pensaram ou pensarão, e também em mim quando as pensei ou quando as pensar, reelaborando-as de acordo com as minhas necessidades espirituais³³.

De modo que o passado não se apresenta mais como algo estanque, morto, como defendiam os positivistas, pois que rejeita a neutralidade tanto do leitor como do próprio historiador que o conta. E não é a representação de um passado estanque o que encontramos nas páginas de *As minas de prata*, pois que José de Alencar pintou um quadro vivo da sociedade colonial do século XVII, optando por um fato histórico em detrimento de outros, já assim perdendo sua neutralidade, e suavizando a rigidez das personalidades ali identificadas.

Seu posicionamento em relação aos fatos que optou por narrar traça um caminho por vezes sistemático por entre pensamentos de diversos intelectuais de seu tempo, e até fora dele. Através dessa interação do romance histórico alencarino com o pensamento dos vários autores citados, além de outros, intentamos estabelecer as relações de aproximação e distanciamento que o autor de *Lucíola* conquistou ao fazer o entrecruzamento da história com a literatura, sem, no entanto, pretender enquadrar o romancista histórico, Alencar, em nenhuma classificação, seja ela científica ou artística, respeitando o próprio autor que, ao julgar por seu comentário de ser um historiador à sua maneira, também não se considerava “enquadrado” por elas. Para isso, os três capítulos que compõem este trabalho tentam pontuar o diálogo do autor com outros historiadores, a formação de seu herói e o seu conceito de verdade, que sobressai nesse herói.

³³ CROCE, Benedetto. A natureza do conhecimento histórico. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Tradução de Vitor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 277.

A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito.

(José de Alencar)

1 – RELAÇÃO DA HISTÓRIA COM A LITERATURA EM AS *MINAS DE PRATA*

Os leitores dos grandes clássicos de Homero, *Ilíada e Odisseia*, penetram em um mundo de unidade substancial mítica, cuja estrutura formal mescla poesia e história. São, na verdade, obras de fundamental importância em relação ao registro do trajeto histórico dos valores éticos, políticos e sociais da humanidade, que mostram quão antiga é a ligação entre ficção e história. Essa herança foi passada para o romance, que Lukács afirma ser “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”¹.

Dando um salto para o romance histórico, consequência natural, no mundo moderno, da epopeia, encontramos, talvez pela aproximação existente entre as formas discursivas, o dado histórico mesclado ao artístico, desta feita, com a prosa. Surgido no decorrer do século XIX e com origem vinculada às narrativas de Walter Scott, o romance histórico desempenhou papel de grande importância na formação da nacionalidade, no Brasil e em outros países da América e Europa, promovendo uma valorização do passado e dos bens culturais de cada país. Caracterizavam-se, segundo Lukács², por traçar grandes painéis históricos, obedecendo à linha cronológica dos acontecimentos, e utilizando-se dos dados históricos para dar veracidade à narrativa. Era também uma característica que personagens fictícios participassem, ainda que não ativamente, dos acontecimentos históricos, e que personagens reais fossem apenas citadas, integrando o pano de fundo da narrativa. Contudo, para Pedro Calmon, a narrativa histórica ultrapassa essa organização, mesclando história com ficção; se “constitui, na teia imaginosa do enredo, a paisagem colorida; é o fundo panorâmico da intriga, o seu interesse cronológico, a conexão com o vasto mundo do passado, a luz erudita que lhe destaca a realidade fictícia”³.

¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 71.

² LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Translated from the german by Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln/USA: University of Nebraska Press, 1983.

³ CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, p. X.

O século XIX, no entanto, também foi o século em que a ciência da história estava se formando, se articulando. O século da “profissionalização”⁴ do estudo da história e as opiniões dos pensadores para essa fusão da ciência com a história não entraram em consenso. Alguns defendiam que, ao escrever o romance histórico, o qual seria uma versão mais leve da historiografia, o romancista poderia “preencher as lacunas deixadas pelo registro histórico, nunca, porém, afastando-se do consagrado”⁵. Outros entendiam o romance histórico como arte apenas; e como objeto ficcional, portanto, de invenção, poderia reclamar o direito de fazer uso ilimitado da história e utilizá-la “apenas como matéria-prima sobre a qual deveria exercitar-se a imaginação do escritor”⁶.

José de Alencar transita entre essas duas ideias *do fazer romance histórico*. Em suas obras históricas, ele pratica seu direito de preencher as lacunas deixadas pela historiografia oficial mas, ao contrário do que lhe seria permitido, afasta-se do consagrado – principalmente porque trata de fatos pouco relevantes para o registro histórico. Seu interesse maior está na formação da literatura nacional e não em exaltar os grandes feitos já conhecidos. Para tanto, seguiu um plano literário de escrita, tomando por base a própria história do povo brasileiro até então. Dividindo a literatura brasileira em três fases, identifica a segunda fase como sendo a do período histórico:

O segundo período é o histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao aconchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem *O guarani* e *As minas de prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico⁷.

Aproveitando-se desse surgimento da nova existência literária nacional, emprega com propriedade seu direito a ficcionalizar os fatos; todavia não trata a história apenas como matéria-prima para a imaginação criadora. Ao entrelaçar fato e ficção, o autor aproxima a história do

⁴ WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de Jose Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1992, p. 147.

⁵ BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*. In: *Sonhos d’ouro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 697.

leitor até o ponto de contato mais íntimo: faz com que ele penetre nas emoções dos personagens históricos e participe ativamente do desenrolar dos acontecimentos; isso sem, no entanto, perder a maestria artística, o que poderia valer-lhe um elogio de Balzac, para quem o romancista histórico trabalha melhor do que o historiador, pois que “a história não tem por lei, como o romance, propender para o belo ideal”⁸. Contudo, a arte comporta muitas vertentes, principalmente no romance, posto que narrativa. E, segundo Cortázar:

Toda *narração* comporta uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta. O estilo de um romancista (considerando-o ainda deste ponto de vista apenas verbal) decorre da dosificação entre os dois usos da linguagem, da alternância entre sentido direto e indireto que ele dê às estruturas verbais no curso de sua narração⁹.

Na contramão do pensamento historiográfico recorrente, Hayden White superestima o valor da narrativa para a escrita da história, pois acredita que a veracidade desta se dará pela força da primeira, praticamente, subordinando “o propriamente histórico, como prática discursiva, ao linguístico”¹⁰, desfazendo a certeza da empiria dos historiadores e colocando a força historiográfica no discurso. A força do discurso narrativo dando veracidade ao objeto da narração foge ao pensamento do historiador que acredita que a narrativa tenta se aproximar da verdade, pois que o discurso trabalha com a ideia de que esta é um objeto inalcançável. Carlo Ginzburg não vai tão longe e aceita a importância da narrativa, mas como suporte para o historiador, não como fator principal, como defende White, admitindo o caráter científico da história¹¹. De tradição marxista, Ginzburg acredita que o trabalho do historiador é em cima de algo empírico, negando o abstracionismo do trabalho somente com ideias, pois a fundamentação é o que vai validar o discurso.

⁸ BALZAC *apud* BASTOS. *Op. cit.*, p.20.

⁹ CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo (1948). In: *Obra crítica 2*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 133 (grifo do autor).

¹⁰ BASTOS, Almeno. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. *Signótica*, Goiânia, v.13, n.1, 2001, p. 13. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7285/5155>>. Acesso em: 19 abril 2010.

¹¹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Como romancista, Alencar valoriza o discurso, pois que trabalha diretamente o artístico, e como historiador, atinge a dimensão sentimental, humana, através das ações dos personagens que dramatizam o fato histórico.

No romance *As minas de prata*, Alencar descreve um episódio pouco conhecido da história colonial do Brasil, passado no sertão da Bahia, em princípios do século XVII, que é a busca pela montanha prateada, a qual resultou na descoberta da Chapada Diamantina – fato que, segundo Pedro Calmon, “tem uma respeitável base paleográfica”¹².

– Estas famosas minas de prata, que tanto mal tem feito, excitando a cobiça de uns e causando a desgraça de outros, fazendo que reis esqueçam seus povos e sacerdotes sua divina missão, foram achadas em 1587 por vosso avô, o Moribeca, de uma maneira que ainda hoje se ignora¹³.

Na trama, as tais minas foram encontradas por Estácio, que se decepciona ao perceber que não existe montanha de prata, mas apenas uma ilusão da natureza. Porém, percebe-se no autor uma maior preocupação com o registro da realidade histórica da época representada na obra do que mesmo com a elucidação de seus mistérios, não sendo essa a sua intenção. Wilson Lousada, apresentando o romance em seu texto “Alencar e *As Minas de Prata*”, escreve:

Aventureiros, judeus, soldados, escravos, índios, nobres, funcionários da coroa, padres, eis o mundo da acanhada Salvador nos começos do século XVII, já então subordinada à autoridade dos soberanos espanhóis. E é nesse mundo que José de Alencar introduz o leitor das Minas de Prata, abrindo-o com a chegada do novo Governador Geral do Brasil, D. Diogo de Menezes, austero fidalgo e soldado¹⁴.

O trecho acima reflete bem a variedade de personagens do romance. As numerosas sub-tramas se intercalam e misturam, como uma bem organizada orquestra, da qual o maestro não perde o compasso jamais: “Graças ao cenário ambientador é que essas figuras vivem, ajudadas pela naturalidade das situações, pela multidão indiscutivelmente lógica que se aglomera nos seus romances”¹⁵. Através de seus estudos das crônicas coloniais do período, José de Alencar

¹² CALMON. *Op. cit.*, p. X.

¹³ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, p. 26.

¹⁴ LOUSADA, Wilson. Alencar e As Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, p. XVIII.

¹⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, v. XI, p. 7.

encontrou o material histórico que precisava para reconstituir o ambiente da época em que se passa a aventura, o que proporcionou ao romance uma base histórica bastante respeitável, com uma riqueza de detalhes referentes às vestimentas, à alimentação e ao comportamento da sociedade baiana do século em questão, sem perder de vista o caráter aventureiro, pois, segundo Lousada, essa obra representa, cronologicamente, o primeiro romance brasileiro de aventura:

Do estilo retorcido do cronista para o cenário suntuoso de Alencar, ganhou tudo isso uma importância excepcional. Elaborou-se o mito. Não lhe faltaram os elementos complementares da dignidade rija, do nativismo claro, do idealismo provocante, da beleza gentil das cenas, a que o escritor deu a graça erudita das evocações, numa restauração engenhosa de costumes, ideias, crenças e tradições nacionais¹⁶.

Inicialmente, a história da busca pelas minas seria a continuação de *O guarani*, pois que apresenta já no Rio de Janeiro D. Diogo de Mariz, filho de D. Antonio de Mariz, senhor do solar onde se passam as aventuras de Peri em prol do amor de Ceci. D. Diogo é o portador do roteiro das minas encontrado por Robério Dias, pai de Estácio, e intenciona devolvê-lo – fato descoberto por Estácio ao encontrar uma carta entre os pertences de sua falecida mãe. A continuação se dá, portanto, com a presença de um dos personagens da história das aventuras de Peri, que transitou de um romance para o outro, mas que não toma parte ativa nas peripécias de Estácio, e pela existência do próprio roteiro, já conhecido pelo ex-frade Loredano, em *O guarani*. “Há, portanto, um fio da história que ata os dois romances, mas, certamente, não há leitor que veja uma relação de continuidade entre eles, como atributo para qualificar *As minas de prata*”¹⁷, pois que a obra se qualifica por si. D. Diogo representa o único elo entre essas duas tramas de Alencar, que se desenvolvem de maneira diversa desde o local onde são ambientadas, uma no Rio de Janeiro e a outra em Salvador.

Além de continuar a valorização da aventura apresentada na história de Peri, com o “mais acentuado caráter romanesco, riquíssimo de personagens e episódios do mais palpitante melodrama”¹⁸, José de Alencar descreve um mundo fascinante de intriga, honra e amor, no qual o personagem principal existe independentemente da ação, que lhe é servil, contudo não ocorre proveniente de suas mudanças espirituais, pois que é estático – ou plano. Segundo Edwin Muir, o

¹⁶ CALMON. *Op. cit.*, p. XIII.

¹⁷ MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p. 99.

¹⁸ LOUSADA. *Op. cit.*, p. XVII.

romance de personagem, em que classificamos *As minas de prata*, constitui uma das partes mais importantes da ficção em prosa. Ao identificar os personagens desse tipo de romance como estáticos, ele diz que “suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles o possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que de fato se transforma não são estes, mas nosso conhecimento deles”¹⁹. É também Lousada quem observa que

as criaturas do romance são todas simples, sem profundidade, sem requintes de pensamento e que pelas ações de cada uma delas o leitor poderá adivinhar-lhes a psicologia normal [...]. O romancista, portanto, faz psicologia dinâmica, psicologia em ação [...]²⁰

De fato, o autor aprofunda o leitor no conhecimento de Estácio à medida que as ações se sucedem. Ele, um jovem moço apaixonado no início do romance, revelar-se-á um rapaz obstinado, que busca de todas as formas restaurar a imagem de seu pai, Robério Dias, homem honrado que morrera “tido como falso e embusteiro”²¹ por El-Rei D. Felipe II, e que, por isso, tivera seus bens confiscados, deixando o filho na penúria, da qual foi socorrido por um amigo de seu próprio pai, o licenciado Vaz Caminha, que é quem lhe revela a triste história paterna e a existência das minas.

Vale ressaltar que ele – Estácio – não vai se transformando à proporção que os acontecimentos ocorrem, pois é apenas a visão do leitor sobre ele que vai se fazendo mais ampla. Estácio vai revelando novos ângulos a cada nova dificuldade – ângulos já existentes que aguardavam, apenas, o momento certo de se apresentar ao leitor de *As minas de prata*. Outro objetivo tinha também Estácio ao buscar limpar o nome de seu pai: queria ele conquistar o amor

¹⁹ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1928, p.11.

²⁰ LOUSADA. *Op. cit.*, p. XIX.

²¹ O avô de Estácio, o Moribeca, tendo encontrado as minas de prata, em 1587, traçou marcas ao longo do caminho que o ajudariam a retornar. Sem conseguir fazê-lo, moribundo, passou ao filho Robério as informações. Este, por sua vez, foi confirmar as informações e substituiu os sinais por outros mais duradouros e de sua escolha, fazendo também um roteiro de seu caminho. De retorno, achou toda a Salvador conhecedora do assunto das minas, talvez devido à prodigalidade com que Moribeca havia mercando com a prata. Sem saída, Robério Dias achou por bem oferecer seu conhecimento ao rei Felipe II em troca do título de marquês e partiu para o reino, descobrindo, ao chegar, que tinha sido roubado. Sem o roteiro, viu-se rebaixado a administrador do local, o qual encontraria de memória, que lhe falhou, por fim. Desacreditado perante o rei, que confiscou-lhe os bens, faleceu, deixando órfão o filho Estácio. (ver ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 27).

de Inesita, bela e rica jovem de Salvador. Ao restaurar o bom nome de seu pai, teria ele o direito à fortuna dantes confiscada, o que lhe permitiria aproximar-se de Inesita como um igual.

Para isso, conta com o apoio e amizade de Cristóvão Garcia de Ávila, um fidalgo seu aparentado. Cristóvão também sofrerá um amor impossível, como Estácio. No caso deste, a situação financeira precária o impede de unir-se a uma jovem dama de família abastada; no daquele, uma promessa da mãe da jovem Elvira a compromete com a Igreja.

Ao decidir reaver o roteiro das mãos de D. Diogo de Mariz, Estácio travará conhecimento com um formidável adversário, o padre jesuíta Gusmão de Molina, cuja história daria um romance distinto, tantas são suas peripécias almejando postos mais altos na vida e na confraria da qual faz parte. Ele tentará de todas as formas chegar às minas primeiro que Estácio.

E assim iniciam-se as aventuras do jovem mancebo na narrativa alencarina, mesclando uma estrutura épica – no que se refere à composição formal da obra – com personagens que se iniciam no mundo moderno, com sua problemática e solidão; e a arte com a realidade. O equilíbrio entre essas duas últimas partes está em acordo com o que pensa Todorov, para quem a análise da obra literária não deve ser feita de forma a priorizar os fatores externos, estruturas abstratas que se manifestam na mesma, como sociologia, psicologia ou a própria história. “A literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”²². Trabalhando com o romance histórico, entretanto, não poderemos deixar de estabelecer a especificidade da literatura diretamente relacionada à história, que seria considerada por ele como um fator externo à obra literária. Tomaremos como defesa as palavras de Antonio Candido em relação aos elementos internos e externos da obra de arte literária. Privilegiando a estética diante de qualquer outro aspecto e sem entrar na questão do valor da obra, Candido afirma que só podemos entender a obra literária

fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam com momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* importa, não como

²² TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 81.

causa, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*²³.

Toda a análise do texto percorrerá caminhos pertinentes a ambas as áreas de estudo, tal qual o caso dos personagens. Alencar trabalha com figuras reais e figuras ficcionais, como geralmente o fazem os romancistas históricos. A relevância de cada uma vai depender do ponto de vista abordado. Em nenhum momento as figuras históricas perdem sua importância em relação à historicidade dos fatos, porém, entremeadas a esses fatos, surgem as intrigas da trama ficcional e seus personagens. A narrativa, por conseguinte, alterna-se no destaque dado às personagens; quando a trama transpõe o fato, as figuras ficcionais assumem a postura de respeito adequada ao cargo da personalidade em questão, em *As minas de prata*. A presença de D. Diogo de Menezes e Siqueira, como Governador-Geral do Brasil, ocupa o espaço de figura mais ilustre da trama; todavia, a narrativa tem seu herói, Estácio Correia, o qual mostra seu respeito a essa figura ilustre da política colonial brasileira do século XVII, sem, contudo, perder a dignidade e orgulhosa altivez:

D.Diogo de Menezes, que o esperava no fim da sala sentado à mesa de trabalho, erguendo os olhos, dera com aquele vulto armado no instante em que ele praticava a singular ação de trancar a porta. Desenhou-se no seu varonil e majestoso semblante uma ligeira surpresa motivada pela estranheza do caso; abaixando rápido, e imperceptível olhar para as guardas da espada, que descansava ao lado sobre a cadeira, esperou com a placidez e serenidade de quem sente-se em uma esfera superior, onde não ousam penetrar as paixões más.[...] Com um gesto cheio de nobreza e graça, o cavalheiro ergueu a viseira do elmo e descobriu a bela e altiva fisionomia de Estácio²⁴.

O encontro descrito representa bem o controle que o autor tem de seus personagens. D. Diogo, apesar de externar, de maneira conveniente, as características humanas de surpresa e prudência – ao buscar a localização das armas com os olhos –, não perde sua postura imponente de personalidade histórica.

A estrutura de *As minas de prata*, na qual o enredo se amalgama perfeitamente aos personagens, por muitos que sejam, é grandiosa. Todavia, Alencar tem total controle dos diversos

²³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 14 (grifos do autor).

²⁴ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, p. 809-10.

elementos que compõem a obra, incluindo seus personagens e os acontecimentos que vão surgindo à medida que a história ganha forma, conduzindo habilmente, assim, a narrativa:

É o que explica o fato de as cenas, em dado momento, permutarem-se, sem lhes avultar o menor sinal de insuficiência semântica. O estilo é largo e primoroso, e o claro domínio sobre o desenvolvimento da narrativa impede que a trama avance ou recue em demasia por conta de suas voltas e reviravoltas (o que comprometeria o ir e vir das cenas)²⁵.

E, como representação de uma época, sua obra também se preocupa com o imaginário popular, espécie de pano de fundo, registrado nas lendas e tradições que faziam parte do dia-a-dia da população. Câmara Cascudo considera o autor como “um dos informantes máximos do Folclore”, pois que “registrou nos romances a normalidade da vida brasileira”²⁶.

Essa grandiosidade ficcional parte de uma base histórica, de uma situação real, para romancear, com originalidade, os fatos e costumes da sociedade da Salvador do século XVII. E essa era uma preocupação constante de Alencar: dar a maior veracidade possível aos fatos históricos que ele romanceava. A criação de seu mundo ficcional está baseada, pois, solidamente, na história, “em sua verdade severa”²⁷.

1.1 Diálogo entre ficção e realidade histórica

De início, analisando o romance *As Minas de Prata*, verificamos a presença de três personalidades históricas, o Governador-Geral D. Diogo de Menezes e Siqueira, D. Diogo de Mariz e Martim Soares Moreno (não são as únicas, porém são as de interesse para a ilustração do momento). Alencar insere essas personalidades em meio à trama de forma que elas interajam com os personagens ficcionais, participem de acontecimentos importantes de suas vidas e,

²⁵ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea: Estudos Neolatinos*, jan./jun. 2004. disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2004000100007&script=sci_arttext> Acesso em: 23 maio 2010, p.88.

²⁶ CASCUDO. *Op. cit.*, p. 6.

²⁷ ALENCAR, José de. Rio de Janeiro – prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981, p. 110.

principalmente, que se aproximem do leitor através de suas características mais humanas – os sentimentos.

Ao descrever uma festa popular, na Salvador do séc. XVII, o autor revela uma troca de olhares amantes, que é interrompida pela silhueta do Governador-Geral do Estado do Brasil, D. Diogo de Menezes e Siqueira, interpondo-se entre os dois protagonistas da cena, Estácio e Inesita. A cena, descrição cinematográfica de movimentos, revela a contrariedade de Inesita ao perder o contato com os olhos de Estácio. O leitor dela participa quase como se estivesse também presente, porventura, acompanhando o governador, e percebe toda a sutileza do acontecimento, adivinhando o clima de romance e surpreendendo-se, juntamente com D. Diogo, com a intensidade da frustração da moça, ou frustrando-se junto com ela. Essa sensação de fazer parte da história, de estar envolvido em seus acontecimentos, permite que o leitor se identifique com o recorte espaço-temporal da narrativa histórica.

Um instante Inesita, pálida e trêmula, esteve sob a influência magnética do olhar de Estácio. [...] Ergueu a cabeça desvanecida: o sorriso de adoração, que adejava nos lábios de Estácio, acabava de refletir como um espelho sua beleza deslumbrante. [...] Nisto D. Diogo de Menezes, aproximando-se pela frente do pavilhão, tomou-lhe a vista. A menina, mau grado seu, não se pôde conter; deixou escapar um movimento de contrariedade tão vivo que fez o governador sorrir.²⁸

O sorriso do governador revela sua diversão. Ora, os personagens históricos não se divertem, apenas os seres humanos o fazem, pode pensar o leitor. E é exatamente o caráter humano da personalidade histórica que Alencar deseja realçar. Divertindo-se junto com ele, o leitor começa a criar um laço de identificação, senão de afeição. Está formado o vínculo por onde começa a tomar forma o projeto de nacionalização do autor. Ele não se apresenta em altos brados, como o fez o idealismo de Michelet para a França, contudo sabemos estar presente em cada obra sua. Mais especificamente nos romances históricos, esse plano nacionalizador busca uma identificação do leitor com os personagens reais e ficcionais presentes na narrativa, de modo que ele se sinta parte do acontecimento, parte da história do país, parte do país e, por fim, parte do próprio povo. Eis, então, o surgimento de um sentimento de unidade nacional. Pessoas de diversas regiões do país, através da literatura e seu trabalho com o fato histórico, sentem ter uma raiz comum, que os faz únicos.

²⁸ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 453.

Benedict Anderson²⁹ afirma que o nacionalismo nasce no século XVIII, ganhando força no século XIX e encontrando total apoio nas ideias de emancipação românticas. No Brasil, a emancipação se dava de duas formas: política e artística. Ambas combatiam Portugal. Na literatura, o desejo por essa emancipação intelectual e cultural desenvolveu o gosto por pintar o que era nosso, valorizando-se o pitoresco, os mitos e lendas da terra. Com o surgimento, na Europa, dos romances históricos de Walter Scott, percebeu-se que o passado era também uma boa ferramenta para um projeto de nacionalização. Vera Lúcia Follain de Figueiredo diz que:

José de Alencar, escrevendo num momento em que o modelo civilizador europeu é plenamente vitorioso no Brasil, pôde fazer o resgate da natureza, do passado indígena [...]. evidentemente que uma solução baseada no recalque dos conflitos, para solidificar a imagem de uma nação pacífica e coesa, vai determinar a flexibilização dos limites entre a história e a lenda. O arcabouço histórico servirá, na verdade, de suporte para o mito que se quer construir³⁰.

José de Alencar traçou seu plano de nacionalidade literária em frentes diversas: na perspectiva sincrônica, correu o país representando as diversas regiões e suas características típicas; na diacrônica, voltou ao passado para construir esse elo do leitor com suas raízes, “explorando, com as armas da narrativa romanesca, o passado do Brasil”³¹, principalmente através das relações entre os personagens.

Além de dar-nos a conhecer a sua gente brava, esperta, desembaraçada, desassombrada e atuante, José de Alencar comunicou-nos a paixão de nossas coisas e de nossa gente. É um autor propositadamente nacional, e, por isso mesmo, uma força nacionalizadora. Não cremos que o seu Brasil fosse a fotografia do Brasil, mas, sem dúvida, uma de suas melhores pinturas. Vira a terra e a gente com olhos de artista, dando delas a sua interpretação. Justifica-se: fazia obra de ficção e não de ciência³².

D. Diogo de Menezes e Siqueira aparece em outras cenas do mesmo romance e a descrição de suas atitudes e sentimentos, em relação aos demais personagens ficcionais de

²⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁰ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. *Alceu*, revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro, PUC – Dept. Comunicação Social, v.1 n.1 - jul./dez., 2000. Disponível: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&sid=13>. Acesso em: 14 ago. 2010, p. 97.

³¹ MARCO de. *Op. cit.*, p. 99.

³² CASASANTA, Mário. Alencar – um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios*. Crônicas dos tempos coloniais. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, v. IV, p. 13.

Alencar, suaviza a endurecida imagem do Governador-Geral, que, porventura, conste nos registros. Em alguns trechos, sua humanização fica bastante evidente. Pouco tempo depois de sua primeira aparição na trama, a chegada de um navio põe todos que estão assistindo à missa em grande agitação, movidos pela curiosidade. O Governador não é exceção. Mesmo sendo uma figura ilustre da história, ele não foi descrito com menos humanidade e, nesse ponto, nivela-se a todos os presentes: “Já se vê pois que o Governador D. Diogo de Menezes até a última das beatas escondida em algum canto, todas as pessoas, que se achavam na igreja, desejaram intimamente ver acabada a missa”³³.

Inclusive querelas políticas de figuras históricas são retratadas na obra:

D. Diogo de Menezes, vendo a cadeira do provincial dos jesuítas vaga sorri de um modo significativo; compreendera que a ausência não motivada, no dia em que celebravam a sua chegada, era um primeiro manifesto de guerra que lhe lançavam os aliados do Bispo D. Constantino.

Embora fosse toda mental e íntima a reflexão, o fidalgo ergueu a cabeça com expressão de energia, como se aceitasse o desafio e se preparasse para a luta; depois lembrando-se onde estava inclinou diante de Deus a fronte que trazia sempre em alta em face dos homens³⁴.

Nos três trechos salientados, Alencar apresenta a figura do Governador-Geral humanizado pelos sentimentos. Ao encontrar-se diante de Inesita, diverte-se ao perceber o arrufo da moça quando da interrupção de sua contemplação amorosa; diante da chegada de um navio da metrópole, ocorrência rara para os moradores da colônia – como bem o explica o autor: “este fato que hoje não tem muita importância pela sua frequência, naquele tempo de raras e difíceis comunicações entre o Brasil e a metrópole, era um acontecimento do maior interesse”³⁵ –, sente-se tocado pela curiosidade, como qualquer uma das pessoas ali presentes; e, por fim, diante de conflitos de interesses políticos, revela uma fina ironia no sorrir “de modo significativo” e, logo após, alterna-se entre os sentimentos de orgulho e humildade, [tal qual qualquer] ser humano. Desse modo, D. Diogo desce da categoria de vulto histórico para encontrar-se no mesmo grau de humanidade dos personagens alencarinos. Se há uma identificação dos personagens com a personalidade histórica, o mesmo vai ocorrer com o leitor, que, através da comoção de Inesita e da curiosidade do próprio Governador, aproxima-se de D. Diogo reconhecendo-o *como um igual*.

³³ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*

D. Diogo de Mariz, também personagem real, filho do nobre português D. Antônio de Mariz, aparece em situação de profunda comoção ao falar sobre a tragédia do Paquequer, que resultou na morte de seu pai, com o personagem ficcional Padre Molina, o principal concorrente de Estácio pela posse do roteiro de Robério Dias: “– Se V. Paternidade soubesse que passado doloroso acorda em mim a menor circunstância relativa à catástrofe que me enlutou o resto da existência!”³⁶.

Esse encontro, em plena busca pelas minas de prata, transporta o leitor de Alencar para *O guarani*, no qual D. Diogo e seu pai relacionam-se com Peri, outra criação do autor. O trecho abaixo descreve o momento em que D. Antônio de Mariz pede a Peri que volte para sua tribo, não sem antes reforçar os laços de amizade com o índio, símbolo do entrelaçamento entre história e ficção nas obras alencarinas:

Cecília, prevendo o que se ia passar, tinha-se escondido por detrás de seu irmão D. Diogo.
 – Peri, acreditas que D. Antônio de Mariz é teu amigo?, perguntou o fidalgo.
 – Tanto quanto um homem branco pode ser de um homem de outra cor³⁷.

Ainda nos romances indianistas, notamos outro envolvimento de personalidade histórica com personagem fictícia. Dessa vez, amorosamente. Trata-se de Martim Soares Moreno em seu relacionamento com Iracema. Mais uma vez é o sentimento que humaniza o guerreiro histórico e o faz mais real aos olhos do leitor do romance. A alusão à mãe do guerreiro reforça essa humanização. “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua *mãe*, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d’alma que da ferida”³⁸.

Soares Moreno também é citado em *As Minas de Prata*, quando o Governador-Geral D. Diogo de Menezes oferece a Estácio um posto no Ceará para ajudar Martim na fundação de um presídio. E, ainda em *Guerra dos Mascates*, aparece uma figura ilustre, Sebastião de Castro e Caldas, governador e capitão-geral de Pernambuco na época em que rebentou a guerra dos mascates. Sua descrição no livro exalta suas qualidades e apresenta algumas fraquezas.

³⁶ *Ibid*, p. 484.

³⁷ ALENCAR, José de. *O guarani*. Romance brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. v.I, p. 102.

³⁸ ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. VIII, p. 234 (grifo nosso).

Era nobre e viril o parecer do cavaleiro, especialmente em repouso; mas desde que se punham em ação suas faculdades, desprendia-se delas um prurido de atividade sôfrega e volúvel, que desconcertava a compostura do semblante, como do talhe³⁹.

Assim como as outras personalidades citadas, também o governador Sebastião de Castro e Caldas mistura-se com os personagens ficcionais alencarinos manifestando seus sentimentos, ainda que fugidios. No trecho a seguir, o governador passa da satisfação à irritação, em uma cena que revela também sua vaidade.

No momento em que a luzida cavalgada, avançando a passo moderado, defrontou com a janela do sótão, um ligeiro sorriso perpassara nos lábios do governador, eriçando de prazer o fino bigode, que sua mão branca e esmerada alisou com um gesto rápido. Tinha percebido o vulto gracioso de Marta, que destacava no vão da janela, como a figura de uma sílfide na tela escura de exímio pintor. [...] Breve se apagara nos lábios do governador o sorriso, percebendo que a menina não estava só, mas praticando com alguém. Ao ver o intruso, a posição em que se achava, e a casta de gente que era, carregou-se-lhe o sobrolho; e por uma leve depressão do lábio superior, dir-se-ia que mordera um fio do bigode⁴⁰.

A mistura de sentimentos, qualidades e fraquezas tornam os personagens históricos mais humanos aos olhos do leitor, o qual passa a se identificar mimeticamente com esses personagens e com as figuras ficcionais e, assim, revive o passado em todo o seu drama. Em Alencar, esse processo de mimetismo do leitor com a história se dá através da ficcionalização do fato histórico.

Sobre esse entrecruzamento da história e da ficção, Paul Ricoeur escreve que “a perenidade de certas grandes obras históricas” deve-se à “sua maneira de ver o passado”. Tomando essa afirmação como base e a partir do local privilegiado no presente, pode-se entender que Alencar “viu” o passado da maneira mais atual, dando-lhe vida e reconstruindo-o com os dados resgatados em registros de crônicas antigas, além de ter-lhe dado um caráter apropriado de arte poética e retórica. Porque

a mesma obra pode, assim, ser um grande livro de história e um admirável romance. O espantoso é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para sua realização⁴¹.

³⁹ ALENCAR, José de. *Guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. XIV, p. 145.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 146.

⁴¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, Tomo III, 1997, p. 323.

Seguindo esse pensamento, Alencar leva o leitor a conviver com personagens reais da história brasileira em momentos de grande sensibilidade, promovendo uma nova leitura dos acontecimentos em conformidade com a visão idealista do passado, defendida por Benedetto Croce, para o qual a história é contemporânea na medida em que pensamos sobre ela⁴². Trazendo o tempo passado à atualidade da leitura, ou levando o leitor em uma viagem temporal, Alencar faz com que aquele tome posse dessa leitura e, conseqüentemente, desse tempo, reconhecendo-se nos tipos que a compõem e tornando-a atual, pois que revivida por um novo sujeito. Os fatos narrados adquirem, então, uma importância que não possuíam antes da apreensão do texto por esse sujeito leitor, corroborando o pensamento de Croce.

Partindo desse ponto, Alencar se distancia do pensamento historiográfico positivista de seu tempo, que vê o passado como algo pronto e acabado, pois, nesse período, a historiografia foi tomada por um grande desejo de objetividade científica, como uma “filosofia a serviço das ciências da natureza”⁴³, baseada na determinação e registro dos fatos históricos, tal como estes ocorreram, e uma busca pelo estabelecimento de leis decorrentes da generalização desses fatos.

1.2 Algumas considerações acerca da escrita da história

Trabalhando com o esquecimento do homem como forma de viver no “limiar do instante”⁴⁴, sem estar preso às normas e convenções de seu tempo, Nietzsche vincula a felicidade à capacidade de esquecer, aos momentos de escuridão em meio à luz, pois esse esquecimento vai de encontro à “tradição”, que defende o passado, impedindo o homem de se tornar um espírito livre, imaginativo, um descobridor de valores distintos de seus valores atuais. Daí a inveja que o homem deve sentir da felicidade do animal, o cínico perfeito, que, aparentemente, esquece tudo o

⁴² CROCE, Benedetto. A natureza do conhecimento histórico. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Tradução de Vitor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 277.

⁴³ COLLINGWOOD, R. G. *A ideia de história*. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 165.

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 273.

que viveu à medida que continua vivendo, podendo usufruir o momento sem estar preso aos fatos já decorridos, sem reprimendas à sua própria vida.

O homem, incapaz de esquecer, está ligado inexoravelmente ao seu passado, o qual carregará como um *fardo*, subordinando-se a ele. Cabe ao homem, então, representá-lo, registrando-o para a posteridade. E sua representação assume tão grande importância, que chega ao ponto de ser tratada como ciência pura. Nessa ciência, não há lugar para a especulação. O historiador aparece como um homem neutro, positivo; que se recusa a olhar o mundo com os “olhos da alma”⁴⁵, como dizia José de Alencar, apenas com os olhos físicos. Conforme Shaff, seria o historiador

capaz de imparcialidade não só no sentido corrente, quer dizer capaz de superar diversas emoções, fobias ou predileções quando tem de apresentar acontecimentos históricos, mas também de ultrapassar e rejeitar todo o condicionamento social da sua percepção destes acontecimentos⁴⁶.

Na esteira de Ranke, a tarefa do historiador passa a ser mostrar os fatos como realmente se passaram. No entanto, para Nietzsche, “a História, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática”⁴⁷. E como ser imparcial, se

Quando tentamos responder à pergunta “Que é história?” nossa resposta, consciente ou inconscientemente reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nós temos da sociedade em que vivemos?⁴⁸

Também Walter Benjamin não é favorável a essa posição. Para ele, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁴⁹.

⁴⁵ ALENCAR, 1981, p. 111.

⁴⁶ SHAFF, Adam. Duas concepções da ciência da história: o positivismo e o presentismo. In: *História e verdade*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 102.

⁴⁷ NIETZSCHE. *Op. cit.*, p. 275.

⁴⁸ CARR, E. H. O historiador e seus fatos. In: *Que é história?* 3.ed. Tradução de Lúcio Maurício de Alverga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 12.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1993, p. 224.

José de Alencar identificava no homem esse anseio pela criação a partir do passado, esse não “contentar-se com o presente”. Em seus manuscritos, discorrendo sobre pesquisas históricas empreendidas, podemos encontrar este pensamento:

Entretanto essa conjectura não vale mais do que as outras; são devaneios do espírito que se perde no caos do passado, e procura reconstruir um mundo sobre o qual passaram séculos de séculos; é da natureza humana não contentar-se com o presente, e por isso inventou a profecia e a tradição [...]⁵⁰.

O olhar a um passado fixo alimentou a ideia de progresso, a ideia de evolução histórica, na qual o futuro será sempre melhor, pois terá como base um estudo do passado no presente. A partir do ponto de vista “imparcial” do historiador, seria possível identificar esse processo. Ora, mas um ponto de vista é sempre relativo, até mesmo o que se diz imparcial⁵¹. Se se constitui do lado dos vencidos, um abismo o separa do ponto de vista dos vencedores, pois o que lucrou não pensa como o prejudicado. Mas a observação dessa totalidade foge à capacidade humana e a visão de progresso de uma determinada época ou região está fadada a cair na ilusão de sua própria possibilidade.

Essa crítica ao pensamento positivista de progresso, dentro das teorias da história, que seriam reflexões acerca dos limites e possibilidades do pensamento histórico, é compartilhada por Walter Benjamin quando este diz:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso⁵².

O progresso transforma o passado em um amontoado de ruínas, de olho no futuro. Ele aparece na história como uma marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. E o materialismo histórico vulgar aceita esse presente imobilizado, fixando uma imagem do passado para o sujeito histórico que, para Nietzsche, é exatamente aquele que é impelido para o futuro ao

⁵⁰ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 114.

⁵¹ SCHAFF. *Op. cit.*, p. 105.

⁵² BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 226.

olhar o passado, manipulando-o através do uso da teologia. Benjamin, então, faz uso da imagem teológica do Messias para fugir dessa interpretação positivista e chegar à verdade; não a verdade absoluta, mas a verdade da interpretação histórica ligada à consagração do instante. Essa força messiânica estilhaça o *continuum* da história, a situação histórica que se formou ao longo dos anos, e que sufoca a humanidade. É então que o passado se deixa fixar no momento em que é reconhecido. A apropriação total do passado é a apropriação da redenção do passado, mas não no passado e sim no presente, com a criação de novos conceitos na política e na arte. Porém não conceitos que se imobilizem, pois assim cairiam na caducidade. A mobilidade das ideias é o que não lhes permite submeter-se ao devir.

Não se deve, portanto, pensar a história no sentido de uma linha de tempo que leva a uma evolução. Não pensá-la como testemunha de um progresso de fato, mas sim como a de uma mudança. Mudaram os pensamentos e os costumes; e sua transformação constante levará a um futuro catastrófico. Gera uma inveja, não mais do porvir, mas do passado e de tudo o que deixou de ser feito.

Outrossim, Alencar não tem a ideia da passagem do tempo como forma de progresso, e sim como um “sublime arquiteto de ruínas”:

Vou folheando uma a uma as páginas desse álbum de pedra no qual mais de três séculos deixaram gravada a sua passagem; no qual o tempo, esse sublime arquiteto de ruínas, elevou umas sobre as outras estas diversas gerações de casas, sob cujos tetos desaparecerão outras tantas gerações de homens⁵³.

E ainda ironiza o progresso:

Os filósofos, quando tratam do destino da humanidade, servem-se de uma palavra oca e sem sentido – *o progresso*. Mas quando se lhes pergunta o que é o progresso, não o sabem definir; dizem apenas que é a faculdade que tem o homem de aperfeiçoar-se. Semelhante definição é inadmissível; se o progresso é o instrumento da perfectibilidade, parece que mais cedo ou mais tarde a humanidade devia chegar à perfeição. Ora, esta hipótese é um absurdo; a perfeição é Deus, e a humanidade não pode nunca divinizar-se⁵⁴.

⁵³ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 111.

⁵⁴ ALENCAR, José de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 139 (grifo do autor).

Segundo Paul Veyne, a perspectiva progressista, que caminha para um fim, não é real. A perspectiva temporal é caleidoscópica, apontando, a cada momento, para novas possibilidades de vida. Não se fala em progresso, mas se fala em práticas, em devires.

Cabe ao historiador estudar os fatos por si mesmos. Não se prender às fases posteriores da história para não cair na ideia de progresso; para não cair no erro de homogeneizar a multiplicidade de práticas e assim deixar passar o que há por baixo da narração dos grandes feitos históricos e das grandes guerras. Segundo Foucault,

por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar – histórias com um suave declive: história dos caminhos marítimos, história do trigo ou das minas de ouro, história da seca e da irrigação, história da rotação das culturas, história do equilíbrio obtido pela espécie humana entre a fome e a proliferação⁵⁵.

Essa é a história que se pode identificar na leitura dos romances históricos de José de Alencar. A ele não interessa os grandes feitos, pois sobre os mesmos já se falou bastante, mas o que aconteceu nos “bastidores” da grande peça, ou até mesmo antes, como é o caso de *Guerra dos Mascates*, cuja história termina no início da batalha propriamente dita. Nela, o autor não trabalha com conceitos universais, mas com a dimensão humana de cada personagem. Os conceitos universais impedem que se tenha acesso às camadas sedimentares, ou seja, as camadas que estão abafadas, que Paul Veyne denomina como as partes submersas do *iceberg*. Para ele,

só a ilusão de um objeto natural cria a vaga impressão de uma unidade; quando a visão se torna embaciada, tudo parece assemelhar-se; fauna, população e sujeitos de direito parecem a mesma coisa, isto é, os governados; as múltiplas práticas perdem-se de vista: são as partes imersas do *iceberg*⁵⁶.

Faz-se necessário um recuo em profundidade, uma fuga aos grandes conceitos da história, para se chegar às partes encobertas. É a dessacralização da história para reconhecê-la como “um presente projetado sobre um passado”⁵⁷. Daí a necessidade de reescrevê-la continuamente, o que gerou a “filosofia do espírito” de Benedetto Croce, segundo a qual, em sua visão subjetiva da

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008, p. 3.

⁵⁶ VEYNE, Paul. *Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 164.

⁵⁷ SHAFF. *Op. cit.*, p. 106.

história, toda a história é contemporânea, pois “tudo que constitui a história é produto do espírito”⁵⁸.

Radicalismos à parte, José de Alencar, em seu papel de registrador dos tempos coloniais do Brasil, aproxima-se desse pensamento, também se posicionando contra a sacralização da história na medida em que defende o olhar contemporâneo sobre os fatos passados.

A minha história, ou antes a minha *memória*, abre-se rigorosamente no momento em que se lançou a primeira pedra da construção da cidade; é daí que começou a sua existência política, é daí pois que deve principiar a missão do historiador⁵⁹.

Em consequência, seu maior interesse é registrar fatos da vida cotidiana e deixar de lado os grandes feitos históricos, com seus grandes conceitos.

Demais sou historiador à minha maneira; *não escrevo os anais de um povo, e sim a vida de uma cidade*; colijo os fatos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e costumes; faço de uma terra selvagem, ou de um mole de casas um livro; copio a crônica de um lugar, como escreveria as reminiscências de um homem, ou as memórias literárias de um escritor⁶⁰.

Com isso, aproxima-se do pensamento de Nietzsche quando este diz: “Em que, então, é útil ao homem do presente a consideração monumental do passado, o ocupar-se com os clássicos e os raros de tempos antigos?”⁶¹.

Alencar não se posiciona como uma “eunuco da história”⁶². Ao contrário, interage com ela, *joga* com os fatos históricos sem deixar de registrá-los fielmente. Intercala acontecimentos com imaginação histórica. Busca o que está por baixo do *iceberg*, revelando o que fora silenciado anteriormente. Não se fixa nos grandes acontecimentos, mas passa por eles para chegar ao que realmente interessa à sua história – as vozes submersas⁶³ do passado, que consistem nos fatos ou

⁵⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁹ ALENCAR, 1981, *op. cit.*, p. 111 (grifo nosso).

⁶⁰ *Ibidem* (grifo nosso).

⁶¹ NIETZSCHE. *Op. cit.*, p. 276.

⁶² *Ibidem*, p. 280.

⁶³ LACAPRA, Dominick. História e o romance. In: *RH – Revista de História*, Campinas, FHC/UNICAMP, nº 2/3, primavera de 1991, p. 139.

personagens que não constam dos registros oficiais, mas que ajudam a formar o mosaico da história.

[...] tomei a liberdade de descrever anteriormente a cena onde se passaram os primeiros acontecimentos, e dizer alguma coisa sobre o *passado obscuro* dessa terra ainda desconhecida, sobre aquilo que bem podíamos chamar os tempos mitológicos da cidade⁶⁴.

Através desse “passado obscuro”, Alencar procurou trabalhar com o particular, mais que com o geral, deliberadamente mostrando seu distanciamento em relação aos conceitos seculares sobre a história. Fazia uso de um pensamento singular para chegar ao universal, pois, como bem afirmou Alceu Amoroso Lima, tinha “um espírito marcado pelo pensamento da universalidade”⁶⁵, visto que fazia um trajeto consciente do universal para o local⁶⁶.

Essa ideia de reviver por meio da tradição a natureza primitiva desta majestosa Bahia; de acompanhar passo a passo a conquista da civilização nessa terra virgem; de ver a pouco e pouco elevar-se no meio do deserto a cruz, símbolo da religião, e ao redor dela agrupar-se a família, a colônia, o povoado, e por fim a sociedade; de notar as transições que de ano a ano, de século a século fizeram da pequena choupana de Martim Afonso a grande capital do império do Brasil; – esta ideia me sorria outrora com um encanto que não lhe pude resistir⁶⁷.

Desta forma, a leitura que é feita dos romances históricos alencarinos deve manter a consciência de que ele fazia mais uso dos olhos da alma (imaginação), do que dos olhos físicos (empíria documental), para descrever suas histórias.

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d’alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua⁶⁸.

Não que fugisse à mais estrita verdade. Estava sempre bem documentado e erguia suas tramas sobre alicerces históricos reais, compreendendo o passado como fundamental no trabalho de recuperação das experiências silenciadas, tal qual Walter Benjamin apregoa. A valorização do

⁶⁴ ALENCAR. *Op. cit.*, p. 111 (grifo nosso).

⁶⁵ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. Iracema. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 40.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 109-110.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 111.

homem mais do que da história evita que a vida seja sufocada pelo fardo da história e põe o passado a serviço do homem e não o contrário, pois que o excesso de história pode destruir o próprio homem.

1.3 Alencar e as correntes historiográficas

A busca de um fim maior para os dados históricos acumulados resultou em um estudo das conexões entre os fatos, na tentativa de elevar a história à categoria de ciência, ou seja, encarando-se os fatos como matéria-prima para “alguma coisa mais importante” do que eles mesmos, como queria Comte⁶⁹. Essa visão científica da história culminou na elaboração de algumas “profecias históricas”⁷⁰ acerca da evolução da humanidade, duramente criticadas por Karl Popper, que condena “a tese de que a história da humanidade tem um enredo e de que, se logarmos desenredá-los, teremos nas mãos a chave do futuro”⁷¹. Para Popper, a evolução da sociedade não é, em geral, de repetição; portanto, não pode ser previsível, apesar de todos os fatos empregados como base para essas previsões. A própria definição de fato, segundo a corrente positivista, vem contestar a possibilidade de previsão da evolução da humanidade, como mostra Collingwood:

A concepção de história como tratando de fatos e de nada mais além de fatos pode parecer suficientemente inofensiva, mas o que é um fato? Segundo a teoria positivista do conhecimento, um fato é algo imediatamente dado pela percepção. [...] Tudo isto foi inteiramente desprezado pelos historiadores positivistas, que assim nunca fizeram a si mesmos a difícil pergunta: Como é possível o conhecimento histórico? Como e em que condições pode o historiador conhecer fatos que – tendo desaparecido e sendo impossíveis de recordar ou repetir – não podem ser, para ele, objeto de percepção?⁷²

Esse olhar a um passado fixo foi o que alimentou a ideia de progresso, que foi contestada por Walter Benjamin com a ideia do anjo da história, anteriormente referida. Pensamento

⁶⁹ SHAFF. *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁰ POPPER, Karl R. Previsão e profecia nas ciências sociais. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Tradução e prefácio Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 335.

⁷¹ *Ibidem*, p. 337.

⁷² COLINGWOOD. *Op. cit.*, p. 172.

parecido encontramos em Alencar ao comparar o tempo a um “sublime arquiteto de ruínas”⁷³, como já referido anteriormente. Ele procura mostrar que a linha progressiva do tempo leva à ruína do homem e do mundo já existente, não à sua fortuna.

Segundo Alceu Amoroso Lima, Alencar tinha uma visão cósmica do mundo e uma concepção cíclica da História, observando existir uma repetição periódica na sequência de acontecimentos da história da humanidade. Através desse pensamento, o progresso da humanidade desenvolve-se de acordo com grandes ciclos que se repetem ao longo dos tempos, independente da vontade dos homens: a crença de que o mundo caminha para um ápice e depois decresce para começar tudo novamente *ad infinitum*:

Em uma palavra, o homem físico do século XIX está muito longe ainda do egípcio ou do assírio. Extraia embora da natureza as forças que ela já não inocula espontaneamente, supra com o motor artificial o impulso que antigamente tinha o animal, não há negar a inferioridade⁷⁴.

A variação de posturas entre os próprios historiadores fez com que a história transitasse entre duas formas de pensamento, o científico e o artístico, adotando um posicionamento dialógico entre ciência e arte. E, na exploração de novas perspectivas, a escolha de estilos literários e o uso de metáforas podem conquistar a harmonia e humanizar a experiência, permanecendo mais receptivo ao amplo mundo do pensamento e da ação. Para Dominick Lacapra, “ponto de vista ou perspectiva narrativa, por exemplo, pode se tornar mais que uma solução quando se tenta chegar ao passado com a relação transferencial”⁷⁵.

Segundo Lloyd S. Kramer⁷⁶, na tarefa de examinar a metodologia histórica, Hayden White e Dominick Lacapra unem-se no questionamento das fronteiras que separam a história da literatura, tentando focalizar a importância do discurso na representação e no modo de ver a realidade histórica. Lacapra, entretanto, defende um modelo dialógico para a narrativa histórica,

⁷³ ALENCAR, 1981, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁴ ALENCAR *apud* LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 66.

⁷⁵ LACAPRA. *Op. cit.*, p. 115.

⁷⁶ KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 134.

em que o historiador procura ouvir as “vozes submersas”⁷⁷ do passado, que equivalem aos fatos ou personagens que não constam dos registros oficiais, mas que ajudam a formar o mosaico da história. “A tarefa do historiador, logo, consiste em desenvolver um ‘diálogo’ no qual se permita que o passado autônomo questione nossas tentativas recorrentes de reduzi-lo à ordem”⁷⁸. E é partindo da escuta dessas “vozes submersas” que José de Alencar constrói suas narrativas. Não há, por conseguinte, uma separação definida entre historiador e literato, já que a percepção artística de Alencar requer uma dramatização da história. Segundo Anatol Rosenfeld,

a história entrelaça-se com a literatura e distantes e famosos personagens históricos passam a ser retratados a partir de uma ótica mais artística. As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixando de ser objetos e transformando-se em simples sujeitos, seres que sabem dizer “eu”⁷⁹.

O trabalho de Alencar com personagens e fatos menos relevantes para a historiografia oficial é uma continuação do seu projeto de nacionalização da literatura brasileira, valorizando os acontecimentos sem distinção entre maiores e menores. Não há uma busca para encontrar a linha do progresso, em que o passado explica o presente e redime o futuro. Alencar não trabalha com a ideia positivista de progresso, apesar de identificar no homem um anseio pelo futuro, e também pelo passado: “é da natureza humana não contentar-se com o presente, e por isso inventou a profecia e a tradição”⁸⁰. Ele se aproximaria mais de uma ideia de apropriação do passado para redimi-lo no presente e não no futuro. Walter Benjamin escreve que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”⁸¹. Ora, a escolha dos temas históricos são, para Alencar, “agoras” recortados na duração temporal. Seu olhar se volta para o passado, não como se fosse a um objeto inanimado, mas algo vivo; não estático, mas animado, pois repleto de vida; não homogêneo, mas diverso em suas particularidades. Também Walter Benjamin não é favorável à posição do historiador positivista

⁷⁷ Cf. LACAPRA. *Op. cit.*, p. 139.

⁷⁸ KRAMER. *Op. cit.*, p. 139.

⁷⁹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 26.

⁸⁰ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 114.

⁸¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 229.

que se subordina ao passado, carregando-o como um pesado fardo⁸² e registrando-o para a posteridade em uma representação de uma tão assumida importância, que chega a ponto de ser tratada como ciência pura; uma ciência que não deixa margem à especulação, na qual o historiador aparece como um homem neutro, positivo, que se recusa a olhar o mundo com os “olhos da alma”, mas apenas com o olhar impessoal, sem se envolver, sem “fazer” a própria história, atuando nela apenas como um observador, o que Nietzsche chama de eunuco da história.

Mas, como foi dito, é uma geração de eunucos; para o eunuco uma mulher é como a outra, precisamente apenas uma mulher, a mulher em si, o eternamente inacessível – e assim é indiferente o que fazeis, contanto que a própria história fique guardada, lindamente “objetiva”, justamente por aqueles que nunca podem, eles mesmos, fazer história. E como o eterno feminino nunca vos atrairá para si, vós o rebaixais até vós e, sendo neutros, tomais também a história como algo neutro⁸³.

Contra-pondo-se à visão positivista da história como reflexo fiel do passado e do historiador como o ser “eternamente-objetivo”, verifica-se outra corrente de pensamento, o presentismo. Este considera a história “como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado”⁸⁴. Os pensadores presentistas divergem da concepção positivista da história, como algo pronto e acabado, e defendem a relatividade dos fatos baseada nas idéias de Benedetto Croce sobre a “filosofia do espírito”, que tem o espírito humano como produtor de tudo o que constitui a história. O historiador deve, por conseguinte, extrair do interior de sua experiência a verdade exigida pela história. Em decorrência dessa visão subjetivista (ou idealista), para Croce, “toda a história é contemporânea”⁸⁵ – entendendo-se o termo “contemporâneo” como indicador de feitos recentes – últimos cinquenta anos – do homem, englobando atos e pensamentos. Desse modo, a história é contemporânea na medida em que a pensamos, permitindo que ela se faça presente em nosso espírito da mesma forma que um acontecimento atual se faz.

⁸² Na primeira metade do século passado, a história foi condenada por filósofos e artistas como mutiladora do homem. Pensamento este corroborado diante da incapacidade histórica de colaborar com o futuro da humanidade ao não conseguir prever a Primeira Grande Guerra. Ora, se o futuro não pode ser previsto, o passado torna-se apenas um fardo. A história, então, viu-se diante da tarefa de transformar sua abordagem, de forma a harmonizar-se com a comunidade intelectual, deixando de lado o estudo do passado como um fim em si mesmo, e adotando uma postura dialógica com a ciência e a arte. Neste segundo caso, os historiadores deveriam, então, renunciar à visão antiquada de que a arte só serve para enlevar o espírito. (ver WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p. 48.)

⁸³ NIETZSCHE. *Op. cit.*, p. 280.

⁸⁴ SCHAFF. *Op. cit.*, p. 101.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 110.

José de Alencar, ao fazer uso de sua imaginação, preenche as lacunas do passado obscuro e procura ouvir as vozes submersas, aproximando-se da corrente presentista. Lança seu olhar do século XIX ao século XVII e seleciona um fato do passado histórico para servir de base à sua trama. Contudo, é ilusão achar que ele trabalha com fatos isolados. Sua percepção do todo é bastante evidente a um observador de sua obra, sendo esse grande painel o que ele procura atingir. Assim, sua forma de registrar a história aproxima-se daquela usada por Michelet, para quem, segundo Hayden White, “a individualidade das partes é só aparente. A importância delas deriva de sua condição de símbolos da *unidade* que todas as coisas – na história como na natureza – *almejam vir a ser*”⁸⁶. Alencar trabalha também com a ideia de unidade: as suas obras sobre diferentes regiões e épocas do Brasil o comprovam; porém, uma unidade cujas partes já compartilham o objetivo inicial do autor à nacionalização cultural. A apresentação de cada parte, ou seja, de cada acontecimento histórico, separadamente, é uma estratégia usada para dar maior relevância às partes isoladamente, como forma de apresentar os detalhes da vida cotidiana. Não seria nada fácil projetar toda a história do país na forma de um só romance. Poderia ele cair no erro de tornar-se um historiador monumental⁸⁷. Poderia, inclusive, não atingir seus propósitos nacionalizadores que buscam, no cotidiano, a valorização do homem brasileiro. Porém, há, inserido na narrativa, um comprometimento com seu programa que nacionaliza a nossa história pela literatura. Em José de Alencar, fica fácil perceber que esse seu programa era o norte de sua escrita. Com efeito, o autor dissolve em seu discurso na caracterização dos personagens, na descrição da natureza exuberante, no mostrar de seu próprio orgulho por sua terra, evidenciado na abertura de *Iracema*: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba”⁸⁸. Sua opinião se assemelha à de Michelet na defesa do relato histórico aprofundado, não superficial, no qual os pequenos também devem aparecer para formar o grande painel.

Considerado por Jacques Le Goff como o profeta da história nova, Michelet entendia que a história baseada somente nos grandes vultos era uma história fraca. Ele dizia se encontrar diante de um problema histórico, que seria uma “*ressurreição da vida integral*, não em suas superfícies,

⁸⁶ WHITE. *Op. cit.*, p.161 (grifos do autor).

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 87-88.

⁸⁸ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Iracema. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. III, p.237.

mas em seus organismos internos e profundos”⁸⁹. Tal como Alencar, é como se ele partisse de uma grande tela e, à medida que aproximasse o olhar, os pequenos pontos ganhassem vida e ficasse perceptível que a grande imagem congelada só o é assim à distância. Com a aproximação, as particularidades ganham realce, individualizam-se, apresentando, cada uma, sua própria tonalidade.

Apesar de também trabalhar com a ideia de parte e todo, o pensamento organicista de outro historiador, Leopold Van Ranke, não segue a linha de Alencar e Michelet, pois Ranke defendia a pureza do fato histórico, negando as ideias preconcebidas e subordinando o historiador a seus materiais, cotando com a possibilidade de ser este totalmente impessoal em relação à narrativa. A objetivação da visão histórica em Alencar, ao contrário, ocorre somente ao trabalhar com o fato em si, isto é, na sua particularidade, fato ao qual o historiador não é subordinado, e sem rejeitar o enfoque romântico da história.

O que Ranke não viu foi que se poderia perfeitamente rejeitar um enfoque romântico da história em nome da objetividade, mas que, enquanto a história fosse concebida como explicação por narração, seria necessário trazer para a tarefa de narração o mito, ou estrutura de enredo, arquetípico, o único pelo qual se poderia dar forma àquela narrativa⁹⁰.

Ao contrário de Ranke, Toqueville tinha uma postura ideológica liberal, na qual o sentido da história estaria na natureza misteriosa do homem que, por sua vez, mantém uma eterna luta consigo mesmo. São personagens mais próximos do herói problemático e totalmente distanciado do herói alencarino. Estácio pode desafiar a ordem social para tentar obter a mão de Inesita. Contudo, é uma busca por um objetivo exterior, pois seu eu interior não tem mistério, não apresenta nenhuma natureza demoníaca – a não ser que se possa chamar de demoníaca sua obstinação e orgulhosa altivez. Nesse ponto, os personagens alencarinos têm um caráter quase inteiramente épico.

Assim se apresenta aos olhos do leitor o romance *As minas de prata*. A obra está repleta de vida, de particularidades, que são apresentadas de forma dinâmica, seja através dos inúmeros personagens, seja através das variadas cenas de ação. A escolha dos temas também é de

⁸⁹ MICHELET, Jules *apud* LE GOFF, Jacques. *A História nova*. Tradução de Eduardo Brandão. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 56 (grifo do autor).

⁹⁰ LE GOFF. *Op. cit.*, p. 179.

fundamental importância para a construção histórica. José de Alencar visitou com suas obras várias regiões do país, como forma de irradiar o sentimento de nacionalidade a todos os brasileiros: no Ceará, a origem do povo brasileiro é simbolizada pelo fruto do amor de Iracema e Martim Soares Moreno; na Bahia, o autor denuncia a corrida em busca da riqueza fácil das minas; em Pernambuco, vêm à tona as intrigas que antecedem uma batalha – que é o caso da Guerra dos Mascates; e, no Rio de Janeiro, as artimanhas da corte ajudam a pintar a sociedade da época. O autor cearense percorreu o país falando de assuntos variados. Era verdadeiramente o Brasil para brasileiro ler; a unificação da cultura brasileira através de sua divulgação dentro do próprio território nacional. Assim,

José de Alencar, como nenhum outro, fixou o Brasil dos meados do século XIX e evocou épocas vividas, articulando nas figuras criadas os fios temáticos que o apaixonavam. Assim os seus romances dos séculos XVI e XVII são reconstruções hábeis, sem anacronismos, mas os homens e as mulheres representam a sensibilidade romântica que iluminava o autor.⁹¹

Alencar trazia consigo, poder-se-ia dizer, certa “imaginação histórica”, ou seja, a capacidade de preencher as lacunas deixadas em aberto pela historiografia oficial. Trabalhando com o fato histórico, ele tinha a sensibilidade para montar o grande painel, fazendo uso de suas figuras ficcionais ou das personalidades reais, com atitudes, diálogos ou simples observação do que estava se passando ao redor.

A imaginação – essa “faculdade cega mas indispensável”, sem a qual (como Kant mostrou) não poderíamos perceber o mundo à nossa volta – é indispensável, da mesma maneira, para a história. É ela que, atuando não caprichosamente, como fantasia, mas sob a sua forma apriorística, executa todo o trabalho de construção histórica⁹².

As palavras de Collingwood se referem ao fazer historiográfico, em que a imaginação *a priori* executa o trabalho de construção histórica que, tanto na história como no romance, necessita de evidência e autojustificação. O romancista não necessita dar veracidade aos fatos que apresenta, bastando que construa um todo coerente. O historiador necessita das duas coisas. Vagueando entre os dois mundos, o romancista histórico, apesar da liberdade que a narrativa ficcional lhe dá, aproxima-se mais das necessidades do historiador. O mundo com o qual ele trabalha é o mundo histórico, e o tempo, também. Sabendo disso, José de Alencar constrói sua

⁹¹ CASCUDO. *Op. cit.*, p. 4.

⁹² COLINGWOOD. *Op. cit.*, p. 298.

narrativa tal qual faz um verdadeiro historiador: trabalhando com os fatos. Sua obra responde a perguntas sobre o modo de vestir, a alimentação e os costumes cotidianos das pessoas da época retratada. Seus personagens atuam à volta do acontecimento histórico principal, humanizando-o. Alencar não olha para o passado através de lentes objetivas, impessoais, como se olha um grande painel da história. Há um envolvimento do autor através dos homens e mulheres que fazem parte da narrativa; há o que Carlo Ginzburg chama de redução “da escala de observação”⁹³, para um conhecimento maior das partes que formam o todo.

Analisando sua veia de historiador, não podemos, portanto, encaixá-lo no positivismo, que exigia do historiador objetividade no relato da história. Alencar mantém o registro principal, mas, sobre ele, constrói uma trama paralela, cheia de personagens fictícios que se misturam às personagens reais da história. Sendo assim, ele “altera” os fatos. É uma alteração proveniente do acréscimo, pela imaginação, de dados, tramas e pessoas. É um tipo de alteração não aceita pela corrente positivista, e que aproxima Alencar dos relativistas, que veem “a história como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado”⁹⁴, à maneira de Croce: “Como seria possível a história de um sentimento ou de um costume, como por exemplo a da humanidade cristã ou a da honra cavalheiresca, sem a capacidade de reviver, ou melhor, sem um efetivo reviver destes estados de alma particulares?”⁹⁵

Para aqueles que sustentam a idéia de uma “imaginação histórica”, como o faz Paul Ricoeur, esse “imaginário se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento ‘realista’”. Isto é, “não se proíbe, então, ‘pintar’ uma situação, ‘restituir’ uma cadeia de pensamento e dar a esta a ‘vivacidade’ de um discurso interior”.⁹⁶

Paul Veyne, em *Como se escreve a história*, diz que “o historiador não descreve exaustivamente uma civilização ou um período, nem faz um inventário completo, [...] ele dirá o

⁹³ GINZBURG, 2007. *Op. cit.*, p. 264.

⁹⁴ SHAFF. *Op. cit.*, p. 101.

⁹⁵ CROCE. *Op. cit.*, p. 278.

⁹⁶ RICOEUR. *Op. cit.*, p. 317.

seu leitor somente o que é necessário para que este possa apresentar a si próprio essa civilização a partir do que considera sempre verdade”⁹⁷.

Outra aproximação possível da tarefa de historiador do autor de *Iracema* seria com os historiadores contemporâneos, que trabalham com a “micro-história” e com a “história-nova”. A comparação é, como já foi dito, apenas por aproximação; porém é possível, respeitando as devidas distâncias de cada pensamento. É sabido que os autores que buscam trabalhar com os romances históricos sempre buscaram a descrição de recortes do mundo temporal e espacial dos acontecimentos verídicos, já que estes serviram de base para se trabalhar com a intimidade dos personagens, ficcionais ou não, e assim romancear-lhes a vida. É exatamente esse recorte mais aproximado – uma espécie de lupa colocada sobre a história–, a análise de pequenas partes que formam o grande painel, que são a fonte de estudo de historiadores como Carlo Ginzburg e Jacques Le Goff.

O primeiro defende a micro-história, uma exploração da história de pequenos homens, como o moleiro condenado à morte na fogueira pela inquisição, estudado em sua obra *O queijo e os vermes* (1976). Segundo ele, essa obra “não se limita a reconstruir uma história individual: conta-a”. Ou seja, ele faz uso do *fio*⁹⁸, o qual seria a narrativa, e dos *rastros*, as provas documentais que coligiu, principalmente, nos documentos do julgamento. Contudo, uma história que tem sua força na narrativa e não no fato histórico; não é a intenção de Ginzburg, pois este entende que, no ofício de historiador, os obstáculos são parte integrante e indissociável da documentação e devem, portanto, ser apresentados na elaboração final da pesquisa, não “mascarados” sob uma narração imaginativa.

Eu propusera a mim mesmo reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira. Este projeto, sob certos aspectos, paradoxal, *podia* traduzir-se num relato capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme. Podia, mas evidentemente não devia. [...] Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato⁹⁹.

⁹⁷ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de António José da Silva Moreira. Edições 70: Lisboa – Portugal, 1971, p. 16.

⁹⁸ Alusão ao fio que ajudou Teseu a sair do labirinto.

⁹⁹ GINZBURG, 2007. *Op. cit.*, p. 265 (grifo do autor).

Em relação a essa não-uniformização da superfície do relato, verifica-se um distanciamento entre as tarefas do historiador e do romancista histórico. Este trabalha exatamente com o preenchimento dessas lacunas para que o leitor não “tropece” a cada página da leitura nos problemas concernentes à pesquisa histórica, preocupação de Alencar. A existência das minas de prata nunca foi comprovada, porém, como romancista, ele não poderia simplesmente deixar que Estácio batalhasse por encontrar uma lenda apenas. O autor, então, produz a solução perfeita: as minas *de prata* realmente não existiram; eram fruto de ilusões de ótica pelo efeito da água nas pedras. Contudo, o lugar abrigava mais do que isso. Havia também lá uma jazida de diamantes, da qual Estácio não chegou a tomar posse, mas que lhe teve acesso, indiretamente, através de Dulce Sales, a noiva espanhola abandonada de Molina, que o beneficia em seu testamento.

Verifica-se, dessa forma, um distanciamento proveniente da metodologia. A aproximação fica por conta da micro-história em si. Ginzburg afirma ter-se inspirado na “convicção expressa por Tolstoi de que um fenômeno histórico só pode se tornar compreensível por meio da reconstrução da atividade de *todas* as pessoas que dele participaram”¹⁰⁰, deixando de lado o olhar convencional do historiador, o qual abrangia apenas o grande painel histórico e dava destaque apenas a algumas figuras. A visão da micro-história busca reconstituir as pequenas partes, que dizem respeito ao cotidiano e aos costumes que faziam a vida da população em determinadas épocas, trabalhando com a ideia de que a aproximação do olhar observador permite perceber detalhes que escapam à visão do coletivo – sem esquecer, é claro, que é um recorte somente; uma das possibilidades que se encontravam obscurecidas pelos grandes feitos e personagens oficiais. Ora, pois é exatamente esse caminho o trilhado por Alencar. Ele faz um recorte espaço-temporal da sociedade colonial brasileira: Salvador do início do século XVII, ano de 1609; e delimita ainda mais ao ater-se na busca pelas minas e em seus envolvidos. A partir daí, como já o disse Câmara Cascudo, pinta um quadro da normalidade da vida brasileira da época, com seus costumes, culinárias, folgedos, religião e, até, economia – pois que revela o modo como variados personagens sobrevivem. Sobre essa questão econômica, podem-se verificar duas situações exemplares: Vaz Caminha e Joaquina, a alfeloeira. Com poucos pagamentos que recebe por “conselhos” de licenciado, Vaz Caminha reflete sobre o papel do advogado no foro baiano do século XVII:

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 265-266 (grifo do autor).

Vaz Caminha, modesto como era, nenhum caso fez; mas não deixou de lhe causar impressão o caráter especial do foro baiano. O advogado era apenas um conciliador de partes; afora essa tarefa de nada servia; porque os embargos, agravos e recursos tinham sido substituídos por uma exceção peremptória não consignada no formulário dos praxistas – a adaga ou o arcabuz.

Começavam-se muitos pleitos, porém todos eram decididos extrajudicialmente; os físicos vendiam frequentes recomendações; mas ao advogado nada rendia esse modo expedito de terminar os processos¹⁰¹.

Joaninha, a vendedora ambulante de passado obscuro, percorria toda a cidade de Salvador no intento de vender doces e produtos de palha fabricados por ela própria, representando, a um só tempo, a economia alternativa já principiada e o trabalho feminino:

A vida dessa rapariga tinha a sua crônica misteriosa.

Ninguém sabia de seus pais; mas quase toda a gente a conhecia por causa de sua profissão de alfeloeira, ou mercadora de doces e confeitos, que ela vendia pelas ruas numa cestinha de palha; neste mister ocupava todo o dia, percorrendo de uma extrema à outra a cidade do Salvador; às vezes, quando sentia-se fatigada ou quando o sol estava a pino, sentava-se na porta da Sé ou no cruzeiro do Colégio. Divertia-se então em trançar palha de várias cores, com que tecia lindos cabazes e os mais vistosos abanos que ver-se podiam.

Estes dois ramos de negócio sobravam para sua subsistência¹⁰².

Aproveitando o motivo da alfeloeira, Alencar disserta sobre as profissões apropriadas a cada sexo, defendendo o direito feminino de ter reservado alguma profissão, por lei, considerando a concorrência com o trabalho masculino desleal para a mulher, pelas próprias limitações físicas e sociais; cita, destarte, a ordenação do livro 1.º tit. 101, que “proibia que houvesse alfeloeiros e obreeiros; porém acrescentava ‘se algumas mulheres quiserem vender alféolas¹⁰³ e obreias¹⁰⁴, assim nas ruas e praças, como em suas casas, pode-lo-ão fazer sem pena’”¹⁰⁵.

Todos esses pequenos detalhes vêm à tona através da manipulação dos personagens, levando Ginzburg a refletir que “os personagens romanescos faziam emergir a penosa

¹⁰¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰² *Ibidem*, p. 79.

¹⁰³ Espécie de confeito, de massa de açúcar ou melaço, de grossa consistência, usado em confeitaria.

¹⁰⁴ Feita por fina massa de farinha de trigo, é também usado para fazer hóstias (o que se comuna na missa católica). Como eram (e, em alguns lugares, ainda são) feitas por freiras, que também faziam doces tradicionais, acabou se misturando com a culinária conventual portuguesa.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

inadequação com que os historiadores haviam enfrentado o acontecimento histórico por excelência (ou assim tido)”¹⁰⁶.

Com os pensadores da corrente que Le Goff toma parte ocorre algo semelhante; há um desejo de vivificar a história, através do estudo da vida do homem cotidiano. Eles defendem que esta é tão significativa e dramática quanto a dos grandes homens. Rejeitam a história que se escreve a partir do centro, justificando apenas os poderes monárquico e burguês, cada um a seu tempo. Le Goff, inclusive, busca no escritor Chateaubriand um dos direcionamentos da história nova, afirmando ser o prefácio de *Estudos históricos* (1831) um “verdadeiro manifesto da história nova”¹⁰⁷.

O historiador moderno deixa-se levar à narrativa de uma cena de hábitos e de paixões, a gabela sobrevém de repente; outro imposto reclama; a guerra, a navegação, o comércio acorrem. Como as armas eram feitas então? De onde era tirada a madeira para as construções? Quanto custava a libra-peso de pimenta-do-reino? [...] A sociedade permanece desconhecida, se se ignorar a cor dos calções do rei e o preço do marco de prata¹⁰⁸.

Ou seja, o que Chateaubriand chama de “moderna história” é, em muitos aspectos, a história nova. Ora, Chateaubriand foi contemporâneo de Alencar e também exerceu influência no pensamento nacionalista deste. Percebe-se, então, que os escritores ficcionais do século XIX anteciparam as visões do fazer historiográfico de historiadores modernos, pois que se pode identificar, em dado momento, a linha historiográfica de José de Alencar, mediante seus romances históricos, em acordo com as daquelas.

Alencar, deste modo, revela-se um “historiador à sua maneira”, com uma visão própria, preocupado com os fatos históricos e, principalmente, com a maneira como eles são apreciados por seu leitor. Sua abordagem da história aproxima-se da abordagem de diversos historiadores da atualidade. Ele faz uso da “verdade” para exibir algumas camadas da história encobertas, isto é, “para dramatizar a história descrevendo a cena onde se passaram os fatos mais importantes e apresentando *ao vivo* os seus personagens e a sua decoração”¹⁰⁹, dispensando, assim, a pretensa

¹⁰⁶GINZBURG, 2007. *Op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁷ LE GOFF. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁸ CHATEAUBRIAND *apud* LE GOFF. *Op. cit.*, p. 52-53.

¹⁰⁹ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 110 (grifo nosso).

verossimilhança historiográfica. Trabalha com o fato, mas dá a ele o discurso narrativo apropriado a um escritor romântico.

É da natureza humana não contentar-se com o presente.

(José de Alencar)

2 AS DIVERSAS FACETAS DO HERÓI – A CONFIGURAÇÃO ALENCARINA DE HERÓI

Através da literatura, o leitor vivencia aventuras, medos e anseios que, de tão reais, bem poderiam ser os seus. A identificação com os personagens, principais ou secundários, de uma trama torna-os, aos olhos de quem lê, quase reais. Por isso a dificuldade de conceituá-los. Beth Brait, em pesquisas feitas em dicionários, percebeu que “para explicar a palavra personagem, o termo *pessoa(s)* foi utilizado três vezes e a expressão ‘ser humano’ uma vez”¹. Mesmo os dicionários especializados confundem “personagens” com “pessoas”. É, portanto, um conceito fluido, cuja existência é dependente de outro, *pessoa*, verbete que designa o próprio ser humano, ou seja, algo vivo, em contraposição ao imaginado, *personagem*. Resta, em tal caso, a possibilidade de nos determos no fato de que o personagem *representa* pessoas, dentro das normas da ficção, mas não existe além das palavras.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto².

Tratar do personagem principal de uma obra, então, é buscar encontrar, dentre os diversos olhares dos teóricos, aquele que mais se aproxima da estruturação desse personagem. Sua importância, em maior ou menor grau, dentro da ficção, também varia de acordo com cada percepção. Para Aristóteles, o qual entendia ser a tragédia a imitação da vida e não de homens³, a importância do personagem está subjugada ao desenvolvimento da trama. Mas o romance moderno não pode sempre ser compreendido dessa forma. A profundidade que é encontrada em muitos dos personagens elevou-os a outro patamar, destacando-os da trama, ou mais, fazendo com que ela, muitas vezes, tenha a função de revelar as suas características em

¹ BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo Ática, 1985, p. 11 (grifo nosso).

² *Ibidem*, p. 12.

³ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES *et al.* *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 20.

vez de modificá-los internamente, como observa Edwin Muir⁴ ao dissertar sobre o romance de personagem. É “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”⁵. Portanto, segundo Antonio Candido, “o enredo existe através das personagens. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”⁶. Outro conceito constitutivo do enredo é o da “ação”, que pode ser definida como um princípio de unidade geral dos diversos elementos constitutivos de um romance, que lhes assegura a progressão e o movimento, dando-lhes uma orientação⁷, uma espécie de “jogo das forças opostas ou convergentes em presença numa obra”⁸, responsável por uma mudança de uma situação para outra, concorrendo para uma circunstância de conflitos, internos ou externos, e que dela fazem parte. Será através da ação que descortinaremos as diversas características dos personagens.

Essa sucessão de ações, com constante mudança de situação, basicamente, é o que acontece com o romance alencarino *As minas de prata*, narrado em terceira pessoa, o que, segundo Bourneuf e Ouellet, indica uma psicologia na segunda pessoa, já que está “fundada sobre a observação do comportamento dos seres sem referência aos ‘estados interiores’, à subjetividade”⁹. Nele, observamos Estácio Dias Correia, em torno de quem se desenrola a trama, como um personagem estático, sem profundidade; com uma personalidade que não sofre transformações ao longo dos acontecimentos, mas que surge como o condutor do jogo, aquele que dá à ação o seu “primeiro impulso dinâmico”¹⁰. Talvez por isso, por serem os personagens estáticos também impulsionadores da ação, Yu Tiniánov entenda que “não existe herói estático, existe apenas herói dinâmico”¹¹, pois considera que a unidade estática do herói

⁴ Muir faz algumas divisões no gênero romance, quais seriam: romances de ação, de personagem, dramático e epocal. Entretanto, ele mesmo se retifica mais à frente: “Não há, naturalmente, romances só de personagens ou só de conflito; há apenas romances que são predominantemente uma coisa ou outra. Esta predominância, contudo, é sempre notável”. (Cf. MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1928, p. 35).

⁵ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 21.

⁶ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, 2007. *Op. cit.*, p. 53.

⁷ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 44.

⁸ *Ibidem*, p. 214.

⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹¹ TINIÁNOV *apud* VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Psicologia da arte*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 281. – Vigotski faz diversas citações de Tiniánov, extraídas de sua obra: *Problema stikhotvórnovo yaziká* (O problema da linguagem em verso), de 1924.

modifica-se em função do fator construtivo do romance, o que lhe faz parecer que ela é instável. Entretanto, não identificamos essa instabilidade em Estácio. Ele tem uma tendência a se manter constante, do início até quase o final da narrativa, quando acontece de se casar com Inesita, mesmo depois de ela desposar seu melhor amigo e se fingir de morta. Essa é a questão que poderia suscitar dúvidas, tais como: sob essa perspectiva, teria Estácio alterações de caráter? A honra de um herói permitir-lhe-ia desposar alguém nestas circunstâncias e ainda ser feliz, vivendo escondido da sociedade? As respostas a esses questionamentos podem ser observadas, inclusive, em outros romances do mesmo autor. O herói alencarino segue uma lógica própria, de busca por ideais particulares, tal como o faz Estácio. O importante para ele era ter a certeza do amor de Inesita e da lealdade de Cristóvão. Esclarecidos esses pontos, está totalmente disposto a viver com sua amada, mesmo à custa de uma mentira, pois, para a sociedade de Salvador, ambos estavam mortos. Essa saída não é incongruente com a obra alencarina. O mesmo se dá com Peri e Ceci (*O guarani*), Iracema e Martim (*Iracema*), Paulo e Maria da Glória (*Lucíola*). Todos, para realizar o seu amor, afastam-se da sociedade. Se, então, a atitude de Estácio não é incompatível com seu caráter, temos que esse personagem segue uma linearidade, pois que não se altera com o desenvolvimento da narrativa. Para usar o conceito eternizado por Forster, Estácio é, por conseguinte, um personagem *plano*, construído “ao redor de uma ideia ou qualidade simples”¹². Para Forster, há uma vantagem nesse tipo de personagem, pois são facilmente lembrados pelo leitor como “entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias”¹³. Sua apresentação, feita através de um narrador ausente da ação, é um ponto em comum com a narrativa clássica primitiva, na qual essa característica é natural, visto que ela provinha de tradição oral. O personagem nos é introduzido por suas aventuras e não por si próprio, como no caso de um romance em primeira pessoa; as mesmas aventuras que imortalizam o herói épico, pois delas surgirá a sua imagem.

Ao mesmo tempo, temos uma mudança no mundo do herói em questão que diferencia aquele do mundo clássico, e essa mudança não pode ser ignorada na arte, visto que é a partir dela que a noção de indivíduo vai emergir. O personagem deixará de ser apenas o representante de uma comunidade (epopeia) ou emblema de sua casta social (romance medieval). Segundo Yves Reuter:

¹² FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005, p. 90.

¹³ *Ibidem*, p. 92.

Ele se singulariza, complexifica-se psicologicamente, é digno de existir independentemente de seu nascimento. Os heróis diversificam-se de vez e não aparecem mais como representantes exemplares de sua comunidade. Esta mutação é considerada um dos fatores de transição entre a epopeia e o romance¹⁴.

Voltando a Estácio, já no início da obra, a sua descrição nos adianta e direciona o restante de suas ações na mesma, esboçando um painel da personalidade do rapaz:

O outro moço contava apenas dezenove anos. Trajava tudo negro, de simplicidade extrema, mas de esquisita elegância. Um aljôfar isolado brilhava na touca de veludo preto; as preguiças da mais fina lençaria de alvas deslumbravam; a espora ligeira que mordida o salto do borzeguim e a cruz da espada eram de aço, mas tão bem polido que cintilava como custosas pedrarias.

O cetim negro das vestes dava muito realce à sua bela cabeça erguida com meneio altivo, e à alvura rosada de sua tez. Os grandes olhos pardos tinham os raios profundos e reflexivos que desfere a inteligência nos momentos de repouso; o lábio superior, coberto pelo buço de sêda que pungia, arqueava graciosamente com expressão grave; era de alta estatura, e tinha como seu companheiro o talhe esbelto, mão e pé de supremo esmêro.

Mas o que especialmente o caracterizava, era uma sombra imperceptível, que às vezes deslizando pela fronte alta e inteligente, carregava ligeiramente as linhas do perfil e imprimia-lhe na fisionomia o cunho da vontade tenaz; nestes momentos sentia-se que a razão calma, firme, inflexível, dominaria, se preciso fosse, as expansões da mocidade¹⁵.

Este traçado do perfil de Estácio, oferecido por Alencar, situa o leitor diante de um personagem que, com simplicidade e elegância, consegue passar a imagem de um caráter ilibado, justamente por ter dado o autor tanta ênfase na questão da limpeza, alvura e polimento de seus trajes e acessórios. A sombra de inteligência que perpassa seu olhar e o domínio dos arroubos juvenis indicam um amadurecimento incomum para um jovem de sua idade. Dessa forma, seguindo as indicações do narrador e o roteiro traçado pelas ações do personagem principal, o leitor vai comprovando a descrição feita inicialmente. Não há no romance, no entanto, artifícios comuns à epopeia, tais como o sonho ou as aparições maravilhosas¹⁶, para aprofundar o conhecimento do leitor. Estácio nos é dado à apreciação unicamente por suas ações – que revelam seu caráter –, o que serve para dramatizar o conflito entre ele e a sociedade baiana do século XVII, já marcada por preconceito de classe, situação reconhecida por ele mesmo, e que podemos perceber em conversa do jovem com o amigo Cristóvão. Falando sobre seus amores – o do amigo por Elvira e o seu por Inesita –, diz

¹⁴ REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 15.

¹⁵ ALENCAR, José de. *As minas de prata. Romance brasileiro*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II, p. 6.

¹⁶ Para Bourneuf e Ouellet, o narrador épico ou sagrado recorre a esse subterfúgio, pois “a dramatização através do sonho ou da aparição permite representar a intensidade do conflito interior como se se tratasse de um acontecimento” (Cf. BOURNEUF; OULLET. *Op. cit.*, p. 267).

Cristóvão: “tão santa coisa é o amor que Deus nos pos n’alma, que não me peja de trazê-lo no rosto e à face de todos”. Ao que responde Estácio: “Assim deve ser para quem é nobre e rico, e não teme repulsa; mas outros há que não tem direito de erguer a vista, embora mais alto que ela tragam o coração”¹⁷.

Assim é caracterizado o filho de Robério Dias no romance alencarino, cujo entrecho se desenrola sem alterar o caráter dele, visto que Alencar apresenta-nos um personagem que continha, ao mesmo tempo, valores épicos e a solitária individualidade moderna, o que o torna incapaz de ser um doador de sentido à totalidade da vida, produzindo uma inconsistência épica neste que passaremos a chamar de herói¹⁸, que tem seu destino irremediavelmente ligado ao da comunidade da qual ele faz parte¹⁹.

2.1 A construção de um herói

A individualidade essencial de Estácio faz-se perceber em sua busca pelo mapa da mina prateada que lhe permitirá alcançar dois objetivos completamente pessoais: conquistar uma posição social que o permita aspirar à mão de Inesita e restabelecer o bom nome de sua família. Por um lado, ao identificarmos Inesita como seu objeto de desejo, seu “fim visado”²⁰, observamos que o caminho para alcançar esse objeto passa pelo encontro da mina, o que lhe permitirá, a ele que é pobre, obter os ganhos necessários para igualar-se economicamente à família da moça e ter a chance de pedir sua mão em casamento. Por outro lado, também é “objeto de desejo” para Estácio limpar o nome do pai, Robério Dias, retirando, assim, a mácula que pesa sobre seu bom nome. Em ambos os casos, Padre Molina é o antagonista, a força opositora, ou seja, aquele que impede “a força temática de se desdobrar no microcosmos”²¹. Molina está à altura de Estácio, já que “o herói, para ser grande, necessita de companheiros e adversários que não lhe sejam muito inferiores. [...] A pureza ingênua do

¹⁷ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ PELOGGIO, Marcelo. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. *Signótica*, Goiânia, vol. 22, nº 1, 2010, p. 202.

¹⁹ BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 85.

²⁰ BOURNEUF; OUELLET. *Op. cit.*, p. 216.

²¹ *Ibidem*, p. 215-216.

herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quixotesco”²². Sendo assim, temos na figura de Padre Molina o grande obstáculo que Estácio tem que vencer. Para isso, ele está sozinho; não conta com a ajuda de forças místicas, nem míticas, e seus amigos, apesar de fiéis, pouco podem fazer para ajudá-lo.

A observância desse tratamento, dado por Alencar aos seus personagens, permite-nos entender que ele não apresenta seus heróis na concepção clássica da palavra, apesar de eles terem certo caráter épico. Podemos verificar que os personagens alencarinos fogem, portanto, do sentido hegeliano consagrado ao herói, objetivado no absoluto e sendo fio condutor da história²³.

Não podemos conceituar dessa forma os heróis alencarinos, principalmente Estácio. A história não se desenvolve por ele, mas através dos acontecimentos, concedendo-nos a oportunidade de observar as reações do herói, que passamos a conhecer mais profundamente. O “herói” alencarino busca muito mais uma conquista de objetivos pessoais, e suas buscas individuais são mais fortes do que a busca pelo bem coletivo, a redenção de seu povo – o que, quando surge ao seu alcance, na possibilidade de desarticulação de uma conspiração holandesa, por exemplo, é puramente ao acaso, não algo pelo qual ele estivesse buscando ou lutando para conquistar. O seu envolvimento nessa desarticulação deve-se mais à oportunidade reconhecida de aproximar-se da realização de seu intento do que de um desejo propriamente dito de salvação do reino, apesar de não podermos desconsiderar a honra que o move em todas as suas ações, pois “Estácio buscará o polimento da imagem paterna, bem como o amor de Inesita [...]; e ainda que debele a conspiração holandesa não haverá de exprimir, no conjunto, ‘a concentração de um fato histórico’”²⁴.

Mas é também essa exarticulação do conluio que nos permite apreciar uma cena das mais curiosas, em que o protagonista do romance, travando contato com D. Diogo de Meneses e Siqueira – real personagem da história do Brasil – revela toda a sua altivez, nobreza e coragem. Ao entregar-se ao governador-geral, exige justiça e reparação dos agravos sofridos

²² ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 26.

²³ “Hegel vê nos heróis, ou ‘indivíduos da história do mundo’, os instrumentos das mais altas realizações da história. São videntes; sabem qual é a verdade do seu mundo e do seu tempo, qual é o conceito, o universal próximo por surgir; os outros reúnem-se em torno da bandeira deles, porque eles exprimem aquilo cuja hora é chegada” (Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 579).

²⁴ PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 167.

por culpa de uma falsa acusação que o levou preso. Ora, somente um personagem com porte de herói agiria de tal forma diante de uma tão grande autoridade. Estácio não hesita, invade a sala de D. Diogo, dá-se a conhecer, revela toda a conspiração interrompida por sua ação e ainda o afronta, acusando-o de ser injusto. Tudo em nome da honra violada.

– Estas são as provas de minha inocência, sr. governador. Agora, a captura destes presos que se evadiam, a destruição dos dois navios de contrabando que os esperavam em Itapoã para levá-los à Holanda; a descoberta do plano que concertaram os judeus desta cidade para entregarem a Bahia aos holandeses; estas são as provas da vossa injustiça²⁵.

Suas atitudes estão de acordo com a criação que lhe deu Vaz Caminha, o qual, segundo o próprio Estácio, ensinou-o a suportar a pobreza e que lhe aconselhava: “sois moço e valente cavalheiro; a riqueza mudou-vos de repente a carreira; habituai-vos desde já a trazer a vossa fortuna, como a vossa honra, na ponta de vossa espada”²⁶.

Trabalhando com o conceito de herói clássico, ou seja, na esfera do mito, o herói seria aquele ser nascido da relação entre um deus e um mortal; um semi-deus, cujas façanhas sobre-humanas tornavam-no alguém fora do comum, diferente de deuses e de homens, tanto pela valentia física quanto pelas qualidades da alma; um ser a-histórico, que

visa ao sempre igual, arquetípico, [que] não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão do tempo é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares²⁷.

Movido por um dinamismo vital, mantinha-se constantemente em ação, fazendo uso de seus instintos aguçados ou da ajuda direta dos deuses. Impelido por sua valentia e grande força física e moral, o herói estava sempre pronto a arriscar sua vida por outrem ou pela causa que defendia, deixando os seus próprios interesses em segundo plano. “Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se impelido por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital”²⁸.

²⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 431.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁷ ROSENFELD, 1996. *Op. cit.*, p. 26.

²⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 219.

Esse é o herói da epopeia, forma estética que responde à pergunta “como pode a vida tornar-se essencial?”²⁹. E esse seria o segredo do helenismo, segundo Lukács.

Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos³⁰.

Hegel explica que “a epopeia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que [...] apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época”³¹. E é o romantismo, com sua caracterização lírica, que desenvolve a noção de indivíduos excepcionais que encarnam a providência histórica; homens com a capacidade de realizar determinadas tarefas importantes para a humanidade, também chamados pelos poetas românticos de gênios. Essa é a linha de pensamento de Hegel, que considera como individual a finalidade de toda a ação épica, mesmo as que se ligam de alguma forma à coletividade. Defende, ainda, que a história de uma nação, ou o seu acontecimento épico, por não ter o que ele chama de “uma existência individual subjetiva”³² está ligada inexoravelmente a um determinado indivíduo, “cuja individualidade confere a forma e o conteúdo a toda a realidade”³³.

Já antes tínhamos dito que o que constitui o fundo do mundo épico é um empreendimento coletivo no qual se possa exprimir a totalidade do espírito nacional ainda nos primórdios do seu estado heróico. Porém, acima desta base geral deve elevar-se um fim particular, cuja realidade pode ter uma influência decisiva sobre o caráter nacional, sobre as crenças e a atividade nacionais³⁴.

Em se tratando de seres históricos, esse herói estará sempre ligado aos acontecimentos políticos de sua nação. Como poeta, na sua arte, conferirá a forma e o conteúdo à realidade através de uma descrição poética e viva, que se fundamenta no *espírito universal*. Hegel elege os heróis de Homero como os exemplos de homens completos, cujas ações denunciam a identidade comum à do seu povo, porém atingindo o máximo grau de desenvolvimento, afirmando a totalidade extensiva da vida à medida que se desenrolam os acontecimentos.

²⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 27.

³⁰ *Ibidem*, p. 27.

³¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 442.

³² *Ibidem*, p. 463.

³³ *Ibid.*, p. 463.

³⁴ *Ibid.*, p. 462.

Seriam eles os heróis que vivem “nessas épocas naturais quando o caráter individual conserva toda a sua ingenuidade”³⁵. Totais em si mesmos, são, no entanto, tocados pelo destino, subjugados pelo poder do *fatum*, o qual determina a sucessão de acontecimentos aos quais o herói tem a “necessidade” de obedecer, sob pena de ser castigado pelos deuses. É, portanto, o exterior que rege o herói clássico, e mesmo o herói universal hegeliano, pois que a epopeia tem por objeto os acontecimentos, ao contrário do romance que tem objetiva o indivíduo e apresenta todo o resto, como suas ações e seu contato com o mundo, como consequência de seu estado interior.

Desta forma, o herói do romance diferencia-se do helênico por ser o seu oposto. Por ter mais dúvidas que respostas; por estar em uma busca incessante de algo e não saber como tornar a vida essencial. “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”³⁶.

2.1.1 O herói em sua busca individual

Depois de verificarmos a existência de dois tipos de herói, é preciso observar que, em *As minas de prata*, os conceitos se alternam. Estácio ora age como um herói épico, ora como um herói de romance. Este pode ser diferenciado do primeiro por sua noção de coletividade: sua honra está ligada ao cumprimento do dever em relação à sua gente. O herói moderno, por sua vez, é aquele que já não vive em comunhão com a completude do mundo em que habita e, apesar de sua honra, esta não se deve a um compromisso estritamente patriótico. Marcelo Peloggio, analisando os personagens alencarinios, diz que:

Em um primeiro momento, ao modo de ser dos caracteres abre-se um quadro de vida em que o que está em jogo, à luz da definição proposta, é o interesse social e afetivo destes. Assim, por exemplo, não haverá, nos romances históricos alencarinios, a presença de um sujeito mundial e historicamente dirigente, ao gosto épico clássico e hegeliano. A natureza dos caracteres é essencialmente dúbia, pois que impera um profundo desacordo entre a excelência e motivo formal do todo e a frágil destinação épica na ação heróica dos personagens³⁷.

³⁵ *Ibid.*, p. 466.

³⁶ LUKÁCS, 2007. *Op. cit.*, p. 60.

³⁷ PELOGGIO, 2010. *Op. cit.*, p. 201.

O personagem principal da obra participa de várias aventuras, desbravando ora o sertão, ora os mares; tem um objetivo honrado pelo qual luta e não se entrega a momentos do mais profundo lirismo. Apesar de não ter vínculos mais fortes com sua sociedade como o grande impulsionador de suas ações, descobre e desarticula uma conspiração holandesa, agindo com astúcia, valentia e honra. A sucessão de ações produz um ritmo rápido, mantendo os personagens em contínuo movimento, o que lembra outro herói alencarino, Peri, de cuja história, inicialmente, a saga de Estácio seria a continuação, anunciada pelo autor no subtítulo: *As minas de prata. Continuação do Guarani*³⁸.

Considerando o subtítulo inicial do romance, Valéria de Marco atenta para o fato de que *As minas de prata* não se estabelece como continuação de *O guarani*³⁹, pois, neste, “vivemos com personagens cujas ações transcendem a esfera individual”⁴⁰ e seu próprio movimento de enredo não permite que os elementos épicos sejam transportados para o outro romance, em que “reina a dispersão e as ações se sucedem sem esboçar qualquer alento de transcendência, pois circunscrevem-se ao limite da esfera individual”⁴¹.

Entretanto, segundo o pensamento de Lukács⁴², a própria ação de Estácio na desarticulação da conspiração holandesa é mais uma aproximação do que um afastamento do romance histórico com a epopeia, pois, ao ser envolvido pelas circunstâncias – em sua luta para ultrapassar todos os obstáculos e atingir seus objetivos –, mesmo que contra a sua

³⁸ MARCO, Valeria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 98.

³⁹ Além da questão das ações do individual, De Marco levanta outras questões que diferem *As minas de prata* de *O guarani*: “Sem dúvida, existem elementos em *As minas de prata* para fundamentar o juízo de que alguns aspectos desta obra desenvolveram-se a partir de sementes narrativas colhidas na história de *O guarani*: o roteiro das minas de prata, a personagem de D. Diogo de Mariz e os rápidos depoimentos de Brás e Anselmo no navio. Mas o roteiro autêntico e o digno depositário não constituem a alavanca única e primeira da ação narrada. Ambos vêm ao texto como documentos e testemunhas incontestáveis que designam Estácio como legítimo proprietário do pergaminho, revestindo sua entrada nas disputas pelo roteiro do caráter de defesa de seus direitos e resgate da dignidade do nome paterno. As lutas pela posse do tesouro já haviam sido desencadeadas. Portanto, até mesmo o eixo central da ação, apesar de constituído em torno da busca das minas, não decorre de *O guarani*. Quanto à diversidade de atmosferas criadas pelas obras para envolver o leitor, vale sublinhar a natureza desses elementos do mundo do Paquequer retomados em *As minas de prata*. Tanto o mapa do tesouro como D. Diogo sobreviveram à tragédia e não foram assimilados pelo mito final” (Cf. MARCO. *Op. cit.*, p. 99-100).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Translated from the german by Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln/USA: University of Nebraska Press, 1983, p. 148-149.

vontade, o personagem conquista uma importância em sua interação com o mundo que o aproxima do objeto da épica, que seria uma “luta de caráter nacional”⁴³.

As ações humanas, as iniciativas do indivíduo, as suas inclinações e paixões, encontram-se estreitamente ligadas ao curso dos eventos sociais e, devido a esse facto, o herói do romance histórico aproxima-se do herói de tipo épico, tendo em conta que, à semelhança do que acontece na épica clássica, na qual a força mobilizadora da acção não é o herói, mas as forças da necessidade corporizadas nos deuses, também no romance histórico as forças da acção são, justamente, as circunstâncias sociais. A grandeza do herói emerge somente na sua resistência heróica, tenacidade e inteligência em relação ao poder dessas mesmas forças⁴⁴.

Todavia, não se pode negar sua situação de indivíduo. Estácio não foi elaborado por José de Alencar com o fim específico de ser um mito, assim como foi Iracema. Ele não está diretamente ligado a uma coletividade; ele age sozinho na maioria das vezes. Seus objetivos são pessoais e suas aventuras solitárias, características impensáveis para o herói helênico. Sua própria vida já reflete solidão. Órfão, Estácio conta com os conselhos de dois protetores, associados em sua educação – o licenciado Vaz Caminha, advogado que faz as vezes de sua razão, e o alcaide Álvaro de Carvalho, representante da fé. Cada um, a seu modo, ajudou a forjar o espírito inquebrantável do pupilo. Ainda criança, Estácio não é bem aceito pelos demais garotos de sua idade por carregar no sangue a impureza de ser filho de um embusteiro do reino. O sofrimento o fortalece, mas também o isola. O amigo Cristóvão, na verdade um parente distante, conquistou sua confiança a duras penas, depois de uma briga corporal, situação provocada por ele para conseguir fazer-se ouvir pelo orgulhoso rapazote.

[...] todas as tardes Cristóvão fazia parar Estácio para convencê-lo de seu mútuo parentesco, e a todas as instâncias respondia este com uma orgulhosa esquivança.
 [...] Uma tarde, Cristóvão perdeu a paciência, e disse para Estácio:
 – Ou me reconheceis como vosso parente ou brigo convosco.
 – Briguemos; é melhor.
 Atracaram-se ali mesmo; mas o aio de Cristóvão correu a separá-los, e o fez maltratando Estácio. O menino afastou-se indignado.
 – Eu te castigarei, maroto!
 Cristóvão irado arrancou a vergasta que o aio trazia e com ela o fustigou.
 No dia seguinte muito cedo esperava por Estácio à porta de Vaz Caminha para lhe comunicar que o criado fora expulso de seu serviço e de sua casa. Desde essa manhã ficaram camaradas; os anos vieram fazê-los amigos e afinal irmãos⁴⁵.

⁴³ ANTUNES, Luísa Marinho, 2009, *O Romance Histórico e José de Alencar*. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp. [CR-ROM], p. 31.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 18-19.

Essa solitária individualidade e desconfiança de Estácio não é própria de heróis épicos que, de tão concentrados no bem de sua cidade ou comunidade, não se aprofundam no lirismo a ponto de desenvolverem uma postura defensiva contra o mundo ao seu redor, presente no filho de Robério Dias. A explicação, segundo Hegel, seria porque “o homem [épico] não expressa ainda seu pensamento pessoal, mas olha em torno de si, e acrescenta ao objeto uma breve explicação relativa à essência da coisa”⁴⁶.

No entanto, sem nos determos em sua individualidade, podemos perceber, no protagonista de *As minas de prata*, sua identificação com o seu mundo, tanto no modo de vestir como no modo de pensar. Antunes percebe que “as personagens principais de Alencar são sempre heróis médios, homens comuns que se identificam com os costumes da época e deles são espelho”⁴⁷. Por estar em situação privilegiada, em situação de mobilidade social, é capaz de ter um maior contato com a realidade de seu tempo e dela fazer parte ativamente, o que não significa deixar seus objetivos pessoais em segundo plano. Para o personagem alencarino, sua busca pessoal é o verdadeiro norteador de sua jornada.

Porém, tal qual o herói clássico⁴⁸, Estácio é um “sujeito”⁴⁹ em seu mundo. Não um sujeito no sentido de ser aquele que pensa o mundo e subjetiva a realidade, apresentando-a segundo seus próprios olhos e sendo o princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, mas no sentido de ser aquele que desempenha uma função nesse mundo, responsável pelo *desenrolar* de uma ação. Não um “herói nacional”, figura utilizada para cantar os feitos de um povo, tal como o poderia ser Peri, Ubirajara ou Iracema, mas o herói solitário – o que já o difere do clássico – e não representativo de uma comunidade, apesar de arriscar-se por ela, ainda que indiretamente; o herói que tem a astúcia, inteligência, destreza, honra e nobreza de espírito suficientes para satisfazer qualquer narrativa de capa e espada, porém que coloca os deveres relativos à sua nação em segundo plano, enquanto se consome em sua paixão

⁴⁶ HEGEL. *Op. cit.*, p. 439.

⁴⁷ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 135.

⁴⁸ Referência ao herói da epopeia e não ao da tragédia.

⁴⁹ Segundo Abbagnano, o termo tem duas formas fundamentais de definição: “1.º aquilo que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações ou a que são inerentes qualidades ou determinações; 2.º o eu, o espírito ou a consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo. Ambos esses significados se mantêm no uso corrente do termo: o primeiro na terminologia gramatical e no conceito de S. como capacidade autônoma de relações ou de iniciativas, capacidade que é contraposta ao simples ser ‘objeto’ ou parte passiva de tais relações” (Cf. ABBAGNANO. *Op. cit.*, p. 1096).

proibida e na luta inglória em busca das minas que redimiria – ele e não o seu povo – do fardo de ser alguém fora do círculo de importância.

2.1.2 O mito do herói em Estácio

Agripino Grieco diz que Alencar foi “o cantor épico do nosso passado, o Camões em prosa dos nossos sertanistas [...]”⁵⁰, pois “lançou o que possuímos de mais impressionante em assuntos de cavalheirismo, de paixão romanesca, e inventou uma adorável mitologia em que ainda hoje se embevecem as mulheres e os adolescentes [...]”⁵¹. Essa mitologia toma forma em *As minas de prata* nas características que aproximam Estácio de um herói de epopeia.

Alencar pode não ter buscado representar, através de Estácio, o herói épico em toda a concepção que o termo abrange, porém deixou-lhe traços que mais o aproximam do que o afastam de tal personagem. Uma criação híbrida, representante do brasileiro e humanismo alencarino, a qual, no entanto, foge das antecipações realistas, forte tendência que vinha da Europa na segunda metade do século XIX⁵², presente em outros personagens, como é o caso de Lúcia, a cortesã do mais famoso de seus perfis femininos. Cabe-nos apenas intuir que a construção desse personagem obedece a um plano específico – que se encaixaria, ainda, em seu projeto nacionalizador – de criação de narrativas que legitimassem o sentido de nação, confeccionando relatos históricos de uma mesma comunidade a fim de criar uma base cultural

⁵⁰ GRIECO, Agripino. Alencar. In: ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. IV, p. 13.

⁵¹ *Ibidem*, p. 11.

⁵² Alencar sofreu influência da onda realista que assolava a Europa. Optou por permanecer no romantismo; porém, em algumas de suas obras, como nos romances urbanos, as antecipações realistas são evidentes. “Alencar estreia na ficção em 1856, com os folhetins d’*O Guarany* e morre em 1877: portanto 22 anos de produção, nos meados de Oitocentos. Por essa época, a Europa já havia superado o Romantismo: exatamente no ano de estréia de Alencar, inaugurava-se a literatura realista com os dois grandes livros situados na origem da prosa e da poesia modernas: *Madame Bovary* (1856) e *As Flores do Mal* (1857). Dois anos depois, Darwin (*A Origem das Espécies*, 1859) liquidaria a visão romântica da liberdade como instância de decisão soberana do comportamento: o conflito entre classes numa sociedade, definido por Marx 11 anos antes (*Manifesto do Partido Comunista*, 1848) é radicalizado para conflito entre espécies na luta pela sobrevivência, o que destrói a ilusão de convivência pacífica num espaço habitado por contrários. Quer dizer: durante a época de produção de Alencar, o influxo que nos vinha da Europa já não era romântico.

Alencar não programou nenhuma daquelas características realistas – que, no seu tempo, não eram tão óbvias assim. Mas, de acordo com as últimas orientações da teoria literária, poderemos apontar antecipações realistas em sua obra, tanto na área instrumental da expressão quanto na área do conteúdo.” (Cf. LYRA, Pedro. *Antecipações realistas em Alencar*. In: *O real no poético II: textos de jornalismo literário*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 77.)

de sustentação do sentimento de nacionalidade. “Se a nação, vista como um modo natural de agrupar os homens, é um mito criado pelo nacionalismo, no caso brasileiro, ao caráter de invenção se associava o de ficção”⁵³, usando os vínculos de raça, religião, língua e outros ligados à tradição.

Segundo Alceu Amoroso Lima, o autor de *Alfarrábios* tinha um instinto de universalidade, com o qual “teve sempre uma concepção integral, natural e sobrenatural da existência, e pousou no concreto, no nacional, no local, com a consciência clara de fazer uma obra [...], que abrangesse todos os matizes da vida individual e coletiva, nacional e cósmica”⁵⁴. Partiria daí o seu desejo de usar uma caracterização mais épica na construção de seu personagem Estácio, que, como já foi considerado antes, serviria para criar uma consciência histórica nos leitores através da imaginação do mito nacional. É exatamente o “imaginar uma nação” a maior ferramenta de José de Alencar ao representar o “fenômeno da nacionalidade resultante da universalidade”⁵⁵.

Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passíveis de dúvidas e de questionamento⁵⁶.

Benedict Anderson, falando sobre o surgimento da ideia de “nação”, levanta a hipótese de que seria consequência do processo de desaparecimento dos sistemas divinos e religiosos, que acabaram gerando modificações na forma de ver o mundo e “pensar a nação”.

Além do mais, influenciado por Walter Benjamin, o autor [Benedict Anderson] mostra como os discursos da nacionalidade são caracterizados pela noção de simultaneidade, que inaugura uma ideia de tempo vazio e homogêneo. Abolem-se divisões cronológicas claras, e em seu lugar se estabelecem regimes de temporalidade que jogam para a esfera do mito o passado e os momentos de fundação [...]⁵⁷.

⁵³ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. *Alceu*, revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro, PUC – Dept. Comunicação Social, v.1 n.1 - jul./dez., 2000. Disponível: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&sid=13>. Acesso em: 14 ago. 2010, p. 98.

⁵⁴ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: M.E.C. – INL, 1965, p. 40.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 16.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 12.

O romantismo de José de Alencar usou de símbolos, muitas vezes fabricados por ele mesmo, como é o caso dos heróis indianistas, “para fundamentar o futuro grandioso, [cuja] base escolhida será produto da comunhão do melhor índio com o melhor português”⁵⁸; outras, pinçados do remoto e quase desconhecido passado colonial brasileiro do século XVII, para dar uma origem comum aos habitantes de nossas terras, contando, para isso, com um terreno fértil para o desenvolvimento dos mitos – a imaginação do leitor. Para chegar a essa origem, optou por privilegiar “as simbioses que levam em conta particularismos da terra”⁵⁹. Em *Um desejo*, fragmento de romance inacabado, assinado por Sênio⁶⁰, Alencar resgata essa origem do homem através da mitologia:

Nesse estado em que imagino o homem animal, em toda a original pujança, não havia esforço físico impossível à sua audácia. Vivia em terra ou no mar, nas matas ou nas águas, de sociedade com os outros animais, vencendo-os pela robustez e pela destreza. É isto o que nos afirma a mitologia grega, com as suas alegorias dos faunos – o homem fera, dos tritões – o homem peixe, das dríades e ninfas, filhas das selvas e das águas⁶¹.

Ora, não se torna um mito *realista* sem fazê-lo perder sua capacidade de ser atemporal, já que carrega em si um significado moral ou religioso. Visto pelo romantismo como um dos elementos ligados ao Absoluto, o mito estabelece um vínculo entre o homem e a natureza. Sendo assim, a apresentação de Estácio como herói – e, portanto, mito – é sempre impecável e suas atitudes comedidas, afinal, “nenhum arquétipo resiste ao fato de se poder vê-lo transpirando e tocá-lo com as mãos”⁶². Sua capa épica fez parte de uma busca por essa noção de mito, o qual ajudaria José de Alencar a preencher as lacunas deixadas pela historiografia na

⁵⁸ FIGUEIREDO. *Op. cit.*, p. 97.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁶⁰ José de Alencar adota o “apelido” de Sênio em suas obras para marcar sua maturidade e dá essa explicação em *O gaúcho*:

“Que significa este nome —*Sênio*— no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem?

Cada um fará a suposição que entender.

Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade.

Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?

Talvez.

Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões.

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral dessa velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloch. 10 de novembro de 1870” (Cf. ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. III, p. 422).

⁶¹ ALENCAR, José de. *Um desejo* (fragmento e romance). In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981, p. 209.

⁶² ROSENFELD, 1996. *Op. cit.*, p. 23.

linha narrativa de nossa história, pois, para ele, “o homem não pode viver sem o maravilhoso; o que atesta a sua procedência divina”⁶³. Contudo, nunca deixou inteiramente de lado o realismo, que sempre lastreou seus romances, ainda segundo Alceu Amoroso Lima, pois “sempre foi tão romântico, como realista e como historicista”⁶⁴, preservando, no entanto, o aspecto quase inteiramente mítico do herói. Suas descrições não podem ser chamadas de naturalistas, mas transmitem certo tom realista, pois que desenham vivamente na imaginação do leitor o cenário onde ocorrerão as cenas:

O beco descia em ladeira, e formava no centro uma espécie de vala por onde corriam as águas da chuva; junto das cercas serpejavam dois trilhos que serviam de caminho, e iam dar à entrada das casas, para as quais subia-se por alguns degraus feitos de tijolo. Um monturo, que servia de despejo às casinhas da vizinhança, ardia lentamente fazendo grande fumaceira.

[...] Duas altas estantes de livros, um telônio cheio de autos e papéis, um bufete e alguns tamboretos rasos, eram os móveis que ornavam o gabinete, onde a luz filtrava amortecida pelos vidros das janelas, cobertas da mesma poeira clássica que jazia sobre os grandes alfarrábios, e das veneráveis teias de aranha suspensas ao teto⁶⁵.

E também tratam de temas problemáticos para a sociedade da época, como é o caso da falta de segurança nas casas dos menos abastados – denúncia que não se faria necessária caso o autor se limitasse a “pintar” belos quadros e se restringisse à esfera do mito: “Apesar de serem nove horas do dia, a porta exterior estava fechada, como se usava então, que não se tinha inventado a polícia, e cada um era obrigado a velar na segurança própria”⁶⁶.

2.1.3 A natureza como vínculo mítico

Aliado à construção de seu personagem principal e à capacidade que tem o mito do herói de identificar e fortalecer a ligação do homem com a natureza, o romance que conta a história de Estácio conta também com descrições de riquezas naturais para a criação de um “imaginário territorial”⁶⁷ que ajudasse a definir as fronteiras da nação. Ou, talvez, em seu caso, “fronteiras” não seja o termo correto, mas uma “identificação” do leitor com sua nação, criando, inclusive, uma perspectiva histórica de presente e passado, que ajudasse a

⁶³ ALENCAR, 1981a. *Op. cit.*, p. 208.

⁶⁴ LIMA, 1965. *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 20-21.

⁶⁶ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ FIGUEIREDO. *Op. cit.*, p. 93.

emancipação cultural da colônia em relação à metrópole e impulsionasse aquela a prosseguir em seu desenvolvimento. “Em José de Alencar, a natureza é alçada, em todo o seu conjunto, a uma imagem estética a um tempo meditada e sensível. [...] É porque Alencar só traz à comparação termos que exprimam, de pleno direito, as coisas nacionais”⁶⁸. Esse “pleno direito” na expressão das descrições, tão buscado por Alencar, não foi identificado por ele em *A confederação dos Tamoios* (1856). Grande divulgador das belezas de seu país, o autor de *Iracema* indignou-se com a forma pobre com que elas foram retratadas no poema de Gonçalves de Magalhães: “depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto”⁶⁹. Por essa preocupação, buscou pesquisar largamente sobre o assunto, como mostram as notas da primeira edição de *As minas de prata*, posteriormente retiradas⁷⁰. Alencar usou, como fonte de caracterização paisagística, o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Soares de Sousa, para retratar mais fielmente todo o panorama natural e urbano de Salvador⁷¹. Esse posicionamento está presente em cada uma de suas obras, quando se observa a paisagem, com sua forma particular de ver a natureza, como já identificou José Aderaldo Castello:

Certamente os quadros geográficos em que se situam aqueles romances não seriam marcados pelo realismo da descrição como em outros romancistas do momento. Meio físico para Alencar é cenário aberto em três grandes dimensões – terra e céu e entre terra e céu o espaço da liberdade, para o grande impulso de vida e ação de seus heróis [...]. Mas essas impressões partem da realidade e assim é possível reconhecê-las⁷².

Ou seja, o seu olhar sobre a natureza é vasto, permitindo que ela se manifeste de forma monumental, como bem podemos observar no início e no final de *O guarani*. Nos romances

⁶⁸ PELOGGIO, 2006. *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ ALENCAR, José de. Cartas sobre a confederação dos tamoios. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, v. IV, p. 864.

⁷⁰ Ao ser publicada, em 1862, a primeira parte de *As minas de prata* foi dividida em dois volumes, que saíram, respectivamente, em junho e agosto daquele ano. O primeiro volume trazia notas explicativas que buscavam dar maior veracidade à sua obra apoiando-a em outros textos, costume que podemos observar em outros trabalhos de Alencar. O segundo volume faz apenas menção a algumas notas feitas pelo autor, mas que, devido à escassez de tempo, não fora possível reuni-las para publicação. A edição seguinte, de 1865, já não trazia as notas. Valéria de Marco, em seu livro *A perda das ilusões* (1993), traz as notas em anexo.

⁷¹ FREITAS, Renata Dal Sasso. A cultura histórica oitocentista e o romance histórico na América: o caso de José de Alencar. *Anais do Congresso LASA 2009*. Rio de Janeiro, jun. 2009, p. 11. Disponível: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/DalSassoFreitasRenata.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

⁷² CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 271.

indianistas a natureza se apresenta rica em cores, sons e aromas; totalmente sinestésica⁷³ para o leitor que se vê apoderado por sensações ufanistas diante de tal paisagem. E, apesar de ter seus acontecimentos se desenrolando mais em região urbana, *As minas de prata* também apresenta essa exaltação da natureza, percebida pelo leitor quando acompanha Estácio em sua jornada pelo sertão baiano. Sua chegada é descrita de forma magistral. O sol parece ser o grande anfitrião a envolver a natureza de forma arrebatadora:

Seriam cerca de onze horas da manhã. O céu arreava-se do seu mais puro azul; nem um capucho de nuvem manchava o cetim do etéreo manto. A luz borbotava do sol como as cataratas de um dilúvio de ouro fundido, e imergia a natureza. A luxuosa vegetação ostentava seus primores, e longe de enlanguescer sob os raios ardentes do dia calmoso, ao contrário exultava com essa prodigiosa absorção de luz e calor, como exulta a bacante com os vapores do vinho generoso. A terra selvagem parecia trajar as suas mais lindas galas para celebrar a festa natal da civilização⁷⁴.

Para Mirhiade Abreu, Alencar acreditaria que a verdadeira literatura surgiria do contato mais íntimo entre o escritor e a natureza, através da qual emanariam os sentimentos patrióticos⁷⁵. A terra selvagem ganha vida pelas mãos de Alencar. A imagem da terra dourada reflete o sonho de riqueza do jovem que a ela chega. Um único adjetivo, “luxuosa”, já abre caminho na mente do leitor para uma explosão de vida nas matas: o verde quase salta aos olhos. Além das belezas da terra, o autor também busca na natureza a similitude com a beleza dos personagens. Procurando a figura de seu querido entre a multidão, Inesita sofre uma comoção ao encontrá-lo, descrita de forma delicada e bela:

Volveu os olhos e deu com o mancebo.
Violenta comoção abalou o corpo delicado, que estremeceu como se o envolveram ondas de fluido magnético; o sangue fugiu-lhe das faces, queimando o coração. Murchara nos lábios a flor do sorriso. Assim, uma planta delicada, oculta na sombra, enlanguesce quando um raio ardente do sol vem súbito aquecê-la. As folhas desmaiam, inclina-se a haste, as flores abrocham; até que a luz filtra nos poros, e a seiva, correndo pelas fibras, reanima a vegetação e a expande mais brilhante. Passado aquele deslumbramento, a menina surgiu dentre a esplêndida auréola de sua beleza. No sorriso, aveludado pela inefável doçura do coração feliz, a alma exalava perfume suave de rosa mística, voando para o céu azul de castos amores⁷⁶.

⁷³ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁴ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 509.

⁷⁵ ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página* – a dupla narrativa em José de Alencar. 2002. 195 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas-SP, 2002, p. 47.

⁷⁶ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 60-61.

Esses dois usos que Alencar faz da natureza, uma em sua descrição selvagem e a outra como parâmetro de beleza, confirmam o contato íntimo dos personagens com ela. Ao ir do Ceará à Bahia a cavalo, ainda criança, a natureza sertaneja se amalgamou de tal forma ao espírito do jovem José de Alencar, que ele se esmerou a retratá-la em *Iracema*, uma lenda criada para sua terra. Depois, em *O sertanejo*, o próprio homem da terra estava ali representado, com sua timidez ativa sobre o cavalo, seu heroísmo e sua ética.

O sertanejo dos dias antecedentes, o filho do deserto, livre e indômito como o cervo das campinas, ficou lá fora. Quem entrou foi um mancebo tímido e acanhado no qual todavia a aparência do traje e o enleio do gesto não escureciam a nativa beleza do perfil e o molde airoso do talhe.

Ao primeiro rumor, Arnaldo assumiu-se, vibrando a fronte. Já era outro homem, ou antes tornara o que era. Do peito vigoroso rompeu-lhe o brado formidável que nenhum vocábulo traduz, rugido humano com que o sertanejo afirma no deserto o império do rei da criação⁷⁷.

Também o relacionamento de Manuel Canho, de *O gaúcho*, com a égua Morena é um exemplo dessa intimidade dos personagens alencarinos com a natureza. Ele não a doma, faz amizade com ela que passa a segui-lo fielmente, mesmo após obter sua liberdade. Tal identificação lembra mais um mito, o do centauro; Manuel Canho e Morena tornam-se quase um só, desde seu primeiro contato:

No semblante rude e enérgico do moço gaúcho se derramava um eflúvio de ternura. Ao doce murmurejo, as orelhas do animal titilaram com ligeiro estremecimento [...]. Fita no semblante de Manuel a vista ardente e sôfrega, dir-se-ia que a inteligente égua interrogava o pensamento do homem e queria compreendê-lo.

À medida que ela inalava o fluido magnético do olhar do gaúcho, uma expressão meiga e terna se refletia na pupila negra. Serenava a braveza e cólera acesas na próxima luta. O pelo riçado ia-se aveludando, as ranilhas de suspensas pousavam sobre a relva, enquanto os flancos elásticos, alongando-se, perdiam a torção dos músculos, retraídos para o salto.

Estava o generoso bruto aplacado e calmo, mas ainda não rendido. Cingiu-lhe Manuel o colo garboso com abraço de amigo, e encostou-lhe na cabeça a face. Os olhos de ambos se embeberam uns nos outros e se condensaram em um mesmo raio, que fluía e refluía da pupila humana à pupila equina⁷⁸.

É a natureza simbolizada como o elemento que confere vida ao brasileiro. Segundo Luisa Antunes, “Alencar reveste os elementos da natureza de um simbolismo através do qual conta o ‘ser’ brasileiro e a sua relação com a terra, a história e a memória”⁷⁹, fazendo com que a relação homem e elemento natural confirmem um caráter mítico a um texto histórico⁸⁰ e

⁷⁷ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1953, v. III.

⁷⁸ ALENCAR, 1958. *Op. cit.*, p. 443.

⁷⁹ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ *Ibidem*.

revelando o orgulho do autor pela riqueza natural de seu país⁸¹, o que o impulsiona a incentivar uma certa tradição ufanista, através de suas obras.

Apesar de bela, no entanto, essa natureza exuberante traz muitos perigos ao alferes Estácio. Porém, longe de o derrotarem, os desafios encontrados somente o engrandecem: “A volta fora cheia de perigos. [...] À coragem e tino do alferes deviam seus companheiros a salvação”⁸², pois muito lutou o jovem contra os perigos para evitar que qualquer mal sucedesse aos que o acompanhavam, saindo ferido, porém salvando a todos, tal qual um verdadeiro herói. Dessa forma, Estácio eleva-se diante dos demais personagens da obra; equipara-se a outros heróis alencarinos, como Arnaldo, de *O sertanejo*, Manuel Canho, de *O gaúcho*, Ubirajara, de *Ubirajara*, e Peri, de *O guarani*. Repletos de idealismo, são também heróis tipicamente brasileiros, forjados nas dificuldades encontradas tanto na sociedade quanto na natureza das diversas regiões do país. Pois desde o Ceará (com Arnaldo), passando pela Bahia (com Estácio), até chegar ao Rio Grande do Sul (com Manuel Canho), o que podemos perceber são homens moldados pela natureza, em seus relacionamentos humanos e em sua interação com os elementos, tendo em comum o a sagacidade de transformar o que poderia ser um obstáculo em aliado, através de um vínculo mítico.

2.1.4 Herói épico ou medieval?

Alcmeno Bastos, em análise sobre o romance histórico e a idealização do indígena alencarino, que alguns críticos consideram como excessiva, observa que os europeus idealizaram também seus barões da Idade Média, homens brutos tornados finos cavalheiros, pois esta era uma tendência romântica:

Como legítima criação romântica, e em que pese a dose de realismo necessária ao trabalho de recomposição do passado histórico a partir de elementos verídicos, o romance histórico não poderia fugir à tendência idealizante do período. A Idade

⁸¹ O encanto de Alencar pela natureza vem desde sua infância. Um fato marcante foi a viagem que ele fez por terra do Ceará à Bahia. As imagens de então ficaram gravadas em sua memória e, posteriormente, em suas obras: “Essa viagem memorável, desde Fortaleza, descendo pelo vale dos rios, varando caatingas, trepando as encostas quase a pique da Chapada do Araripe, navegando o baixo São Francisco – que aos olhos do menino pareceu o mar – rompendo o sertão baiano, imprimiu indelevelmente na memória do pequeno José o cenário em que faria viver os seus heróis, a cor local que combinaria em nuances de muita beleza, na sua obra romântica” (Cf. PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 5).

⁸² ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 510.

Média, por exemplo, é recuperada apenas em seus aspectos de positividade – grandeza, bravura, lealdade, fé extremada, amor cortês –, e o herói, cumulado de virtudes que, se não o elevavam à sobrenaturalidade do herói da epopeia, pelo menos o faziam muito superior à média dos homens com que convivia⁸³.

Sobre a falta de sobrenaturalidade do herói medieval, esta não se aplica aos heróis indianistas de Alencar, envoltos por uma aura mítica em muitas de suas ações. Entretanto, em Estácio, não se encontra a plenitude mítica dos heróis indianistas. Já observamos que ele também pertence a essa categoria heróica clássica, todavia não obedece totalmente aos seus parâmetros, o que poderia colocá-lo também como herói medieval. Sendo jovem, belo, leal e honrado e buscando um amor impossível, torna-se concebível fazer a associação com os heróis das canções de gesta ou os das histórias de cavalaria. A diferença fundamental entre Estácio e o herói medieval é que aquele não tem uma relação de dependência com a Igreja, como era comum nas narrativas medievais; ao contrário, é de lá que sai o seu mais ferrenho inimigo, Padre Gusmão de Molina. Ainda assim, a descrição de Molina, desde sua vida passada como Vilarzito até o momento da procura pelas minas, torna-o mais individual e menos “instituição”; por conseguinte, temos aqui menos uma aproximação do que um afastamento na relação do herói alencarino com a instituição religiosa.

Mais forte relação pode ser observada em outros romances, como em *O guarani*, com a descrição do solar dos Mariz, no capítulo intitulado “Cenário”, apresentando características de um verdadeiro castelo medieval da Idade Média, onde um brasão de armas é revelado, simbolicamente, logo no primeiro capítulo do romance:

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão d’armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata, orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma Vieira de ouro sobre a cabeça⁸⁴.

O próprio D. Antônio de Mariz encarna a figura do senhor feudal. Suas terras parecem ser uma espécie de feudo, dando abrigo aos que lá chegavam, mas cobrando, em troca, lealdade e serviço. Os aventureiros que o servem são descritos como verdadeiros cavaleiros medievais, participando, inclusive, de rituais de ingresso no contingente de seu senhor.

⁸³ BASTOS, Alcmemo. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. *Signótica*, Goiânia, v.13, n.1, 2001, p. 17. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7285/5155>>. Acesso em: 19 abril 2010.

⁸⁴ ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. II, p. 33.

Em *Guerra dos mascates*, um episódio nos transporta diretamente à Idade Média. Ocorre quando D. Severa, armada e vestida como um cavaleiro medieval, desafia o governador D. Sebastião, tomando parte em uma das cenas mais cômicas da obra:

Fronteiro a palácio estava postado um cavaleiro petiço e magriço, armado de todas as peças, capacete, gorjal, couraça, grevas, espaldeira, braçais e guante, com o ginete estacado e a lança em punho. No elmo trazia ele por timbre uma aspa de vermelho com cinco estrelas de ouro, e na cota de malha o escudo dos Barros, campo vermelho, três bandas de prata, e sobre o campo nove estrelas de ouro.

Outro cavaleiro também armado de todas as peças, e das mesmas cores, se adiantara até o pósito e batendo três vezes no escudo com o conto da lança, clamou em voz alta:

– ouçam todos este repto. O cavaleiro das estrelas, por mim, seu escudeiro, te desafia a ti D. Sebastião de Castro Caldas a combate singular, onde te provará à lança e à espada, a pé e na estacada, que és um cavaleiro desleal, pois não sabes guardar a cortesia às damas⁸⁵.

Além de cômica, essa passagem do “cavaleiro” D. Severa, juntamente com as de D. Antonio de Mariz, revelam as influências da Idade Média nos séculos XVI e XVII, encontradas por Alencar em suas pesquisas, e habilmente imiscuídas à trama como forma de enriquecimento e fidelidade aos fatos. Essa mesma influência, tão marcante no período do romantismo, em *As minas de prata*, se confunde com a influência clássica, determinando a postura do personagem principal e de outros que o circundam na trama, principalmente em relação à sua caracterização íntima. Sobre isso, Wilson Lousada observa que

os “heróis” do livro merecem realmente essa designação de “heróis”. Não apenas porque realizem ações destacadas na guerra, atos propriamente de heroísmo no sentido mais comum da palavra. Mas porque neles a ação predomina sobre a contemplação, o lado material sobre o psicológico. Nenhuma personagem do livro é estudada ou apresentada em relação a si mesma, mas em relação à intriga, ao desenrolar dos acontecimentos criados pelo autor, ao cenário ou ambiente do romance, às demais personagens em suas atitudes exteriores⁸⁶.

Essa descrição dada por Lousada pode ser confundida com a descrição de qualquer personagem homérico, visto que estes também, por seu caráter coletivista, eram trabalhados mais em sua forma exterior que interior, não dando vazão assim a grandes momentos de reflexão que poderia resvalar para o mais profundo lirismo e individualizá-los, o que não era a intenção do autor clássico.

Estácio, apesar de não ter a superioridade de classe exigida pela epopeia, apresenta a superioridade moral – bem como Peri –, características dos grandes personagens clássicos. E,

⁸⁵ ALENCAR, José de. *Guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. III, p. 192.

⁸⁶ LOUSADA, Wilson. Alencar e as minas de prata. In: ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 16.

ao invés de representar a coletividade, como verdadeiro herói romântico, perfaz um percurso individual, servindo de modelo a outros personagens e mesmo ao leitor, apesar de conflituoso.

2.2 O herói na história

Depois de definida a diversidade que há na formação de um mesmo personagem – Estácio Dias Correia –, voltemos a buscar a identificação desse e de outros personagens da narrativa com a história. Esta ação é justificada pelo fato de seu caráter épico estar diretamente relacionado com seu caráter histórico. Em *As minas de prata*, José de Alencar não se restringe a trabalhar com o mito do herói ficcionalizado. Ele também se empenha em resgatar, na própria história, a figura que representa uma posição de liderança perante a sua comunidade.

Ao tentarmos identificar as figuras históricas, deparamo-nos com a própria ascendência do filho de Robério Dias, que remete a Diogo Álvares, o Caramuru – personagem já conhecido da história do Brasil –, e à índia Paraguaçu, chamada de Catarina Álvares, após receber o batismo. Diogo Álvares era, então, bisavô de Robério Dias. Mais uma vez a raiz da ficção alencarina está fincada na história, fazendo com que a origem de Estácio esteja diretamente relacionada com a origem do país, através da figura do Caramuru. Essa relação, a um só tempo, ajuda e atrapalha. Ela acaba sendo um empecilho a mais na relação de Estácio e Inês, pois o sangue gentio do descendente de Moribeca não é bem aceito pela família da jovem. Porém, é esse mesmo sangue que permite o seu ingresso na caverna das minas⁸⁷, pois foi, por serem descendentes de Paraguaçu, que o Moribeca e, posteriormente, Robério Dias tiveram permissão para o acesso à gruta.

Abaré conduziu o neto de Paraguaçu à gruta. O efeito desse espetáculo deslumbrante sobre o aventureiro foi mágico; ficou por muito tempo sem palavra nem reflexão, paralisado pela poderosa impressão. O sonho brilhante das minas de prata, que por tanto tempo sorria à sua ardente imaginação, ali estava realizado com um esplendor fantástico⁸⁸.

Entretanto, não é somente no tataravô de Estácio que podemos encontrar um lastro de realidade. Seu pai, Robério Dias, é mencionado por Sebastião da Rocha Pitta, em sua obra

⁸⁷ FREITAS. *Op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 459.

História da América portuguesa (1730), citada por José de Alencar nas notas⁸⁹ do primeiro volume. Dias aparece como o que supostamente descobrira as minas quando Pitta se refere a D. Francisco de Souza, que viera à Bahia no intuito de encontrar a jazida e, dessa forma, tomar posse do título de Marques das Minas.

Nele sucedeu D. Francisco de Sousa, claríssimo por sangue, e por ações, segundo avô do Marquês das Minas, que adiante veremos Governador, e Capitão Geral do Brasil. Chegou D. Francisco de Sousa à Bahia, no ano de mil e quinhentos e noventa e um. Trazia à mercê do mesmo título de Marques das Minas, se se descobrissem as que Robério Dias tinha ido prometer à Castella.

Foi fama muito recebida, que Robério Dias, um dos moradores principais, e dos mais poderosos da Bahia, descendente de Catharina Álvares, tinha uma baixela, e todo o serviço de sua Capela de finíssima prata, tirada em minas, que achara nas suas terras; esta opinião se verificou depois com a resolução de Robério Dias, porque sabendo ser já pública esta notícia, que muito tempo ocultara, passou a Madri, e ofereceu a El Rei mais prata no Brasil, do que Bilbao dava ferro em Biscaya, se lhe concedesse a mercê do título de Marquês das Minas.

Não é justo que mereça conseguir prêmios quem nos requerimentos pede mais do que se lhe deve conceder. Este título se conferiu a D. Francisco de Sousa, que se achava naquela corte provido no governo geral do Brasil, e a Robério Dias o lugar de Administrador das minas com outras promessas das quais pouco satisfeito voltou para a Bahia na mesma ocasião em que vinha o governador, com cuja licença foi para suas terras esperá-lo a prevenir o descobrimento ou desvanecê-lo e frustrar-lhe a jornada, brevemente a fez D. Francisco de Sousa com todas as instruções e instrumentos precisos para aquela diligência, mas Robério Dias o encaminhou por rumos tão diversos (havendo primeiro feito encobrir os outros) que não foi possível ao governador nem a toda aquela comitiva achar rastros das minas que tinham assegurado.

Este engano ou se julgasse cometido na promessa ou na execução, dissimulou o governador D. Francisco de Sousa enquanto dava conta a el-rei, e sem dúvida experimentaria Robério Dias o merecido castigo, se antes de chegar a ordem real não houvera falecido, deixando aquelas esperadas minas ocultas, até a seus próprios herdeiros⁹⁰.

⁸⁹ Sobre a questão das notas, Mirhiane Abreu revela ter Alencar uma “dupla narrativa”. A primeira, como o narrador do romance, que busca relatar as aventuras do herói como aconteceram, e a segunda, através das notas, “de função pretensamente científica”, forma encontrada pelo autor para “guiar” a leitura de sua obra, esclarecendo suas opiniões e posicionamentos frente às situações retratadas ali. No caso específico de *As minas de prata*, como as notas já não acompanham as novas edições, essa segunda narrativa se revela também durante a trama. Esse segundo narrador “é talhado para dirigir a leitura e, frequentemente, intervém no texto a fim de emitir juízos de valor, fundamentando e outorgando o discurso do anterior, em virtude da ambicionada credibilidade adquirida pelo fornecimento de provas e citações, uma espécie de trabalho argumentativo empregado para convencer e conquistar o leitor” (p. 7-8). “Na esfera estética, as notas tornam-se um meio de elevar seus romances e, conseqüentemente, a literatura brasileira, uma vez que Alencar havia se encarregado da tarefa de construí-la de modo programático” (p. 11); “Na esfera nacionalizante, as notas pretendem o efeito dramático. Na produção de seus livros, Alencar valeu-se de crônicas históricas, dicionários e gramáticas e, desse material, compôs cenários, personagens, cenas e acontecimentos, transformando monótonas informações em fonte de produção de uma imagem positiva e gloriosa do Brasil” (p. 12); as duas formas de narrar “se encarregam em descrever todo o universo das personagens, mas é a partir das notas que se comprovam os acontecimentos” (p. 10). (Cf. ABREU. *Op. cit.*)

⁸⁹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*

⁹⁰ PITTA, Sebastião da Rocha. *Historia da America Portuguesa*, desde o ano de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro. Lisboa Occidental: Oficina de José Antonio da Sylva, impressor da Academia Real, 1730, p. 195 (a ortografia da citação foi atualizada).

O melhor amigo de Estácio, Cristóvão de Garcia de Ávila, também tem seu passado investigado por José de Alencar. Uma das notas da primeira edição trata sobre ele:

Refere Varnhagem que um moço pobre de nome Garcia de Avila veio com Tomé de Souza e depois tornou-se um dos primeiros proprietários. No correr dos tempos encontra-se um Garcia de Avila Pereira, descendente do primeiro, também poderoso e rico⁹¹.

Ao tentar reconstruir o passado de seus personagens, Alencar estabeleceu um relacionamento entre a realidade histórica – agora lastreada por documentos e notas – e a ficção. Sua representação de Estácio como herói atende às necessidades do romance histórico como ferramenta de nacionalização do leitor. Contudo, ele é portador do que Wilson Lousada chama de “zona morta”⁹² (não só ele, mas os heróis alencarinos em geral), causada pela ausência de uma maior profundidade psicológica, a falta de uma raiz mais funda entre suas ações e a consciência de cada uma delas. Essa zona morta pode ser justificada nos personagens epopeicos por sua ligação com o todo, sua noção de coletividade, “pois a posição ideológica do herói épico é significativa para todo o mundo épico; ele não tem uma ideologia particular [...]”⁹³; entretanto, em Estácio, essa ausência de profundidade psicológica deixa um vazio que tornaria esse personagem sem sentido na esfera épica, não tivesse ela uma compensação, que surge como uma espécie de bipartição do herói. Já sabemos que Estácio não é o herói das massas; não é aquele que as conduz e redime; não é um líder. Ele personifica o herói do romance, aquele cuja ação “é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra”⁹⁴. Ora, mas um povo, mesmo o mais moderno, necessita de uma figura de liderança. É um fato desde sempre apontado pela historiografia mundial. Para os antigos, o herói representava a salvação e era aclamado com honras de realeza. Isso quando ele não era a própria figura do rei que, ao salvar o seu povo, adquiria o direito de sobre ele reinar. Ainda hoje se ensina nas escolas um conteúdo cuja narrativa, repleta de sucessivas aventuras pessoais, enaltece esse tipo de personagem por carrear certo efeito dramático que se fixa na mente das crianças e jovens, os

⁹¹ ALENCAR *apud* MARCO. *Op. cit.*, p. 246.

⁹² LOUSADA. *Op. cit.*, p. 16.

⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 5. ed. Tradução (do russo) de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góis Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002, p. 136.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 137.

quais passam a ver aqueles indivíduos como exemplos e a procurar essa mesma referência em sua realidade.

Segundo Lucia Helena, nos textos de Alencar, “entrelaçam-se cintilações e reflexões que conduzem atilada perspectiva teórica e de consciência crítica [...] da literatura como um fazer em si mesma”⁹⁵. Logo, não sendo Estácio o tipo de herói no qual a comunidade de Salvador do século XVII encontraria liderança, alguém haveria de ocupar o posto. Os amigos mais próximos do herdeiro das minas não poderiam fazê-lo sob pena de ofuscar aquele a quem deveriam ajudar. D. Diogo de Mariz, apesar de ser o elo que une *As minas de prata* a *O guarani*, não está à altura de tamanha empreitada, pois que não teve uma atitude heróica, quando de sua imprudência, que resultou na morte da índia aimoré⁹⁶, ainda nas terras de seu pai. Entretanto, Pedro Calmon afirma que,

no caso das “minas de prata”, a dificuldade consistia em encorpar sombras fugidias que a crônica mal vislumbrara, no seu relato impreciso. Comparsas misteriosos de um drama descosido ou inautêntico. Alguns nomes sem tecido humano, sem nitidez biográfica, sem consistência na fluidez irremediável de um período sem história. Conjecturas, tradições, vagas reminiscências que se misturavam a umas tantas linhas de narração sem documentos, sem testemunhos, sem provas⁹⁷.

Portanto, a escolha de um período não muito explorado pela historiografia oficial, apesar de servir à base estética, apresenta também suas dificuldades. Contudo, as figuras históricas existiram e José de Alencar vai buscar esse líder em alguém que de fato exerceu essa posição, mesmo que por decreto real. Desse modo, cabe a D. Diogo de Menezes e Siqueira o posto do herói da história, ocupando uma posição de liderança e encarnando o líder ao agrado do povo e sob as graças do rei. Em sua função de Governador-Geral do Estado do Brasil, no período em que se desenvolve a narrativa, talvez seja o personagem mais vigoroso entre todas as personalidades reais citadas na obra. Ele desempenha seu papel histórico e, pelas mãos de Alencar, envolve-se com as aventuras de Estácio, ganhando o que Calmon chama de “dimensão sentimental”:

⁹⁵ HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 66.

⁹⁶ Em uma caçada a um pássaro, D. Diogo de Mariz, filho de D. Antonio de Mariz e irmão de Cecília, alvejou uma índia aimoré. Seus pais e irmão, querendo vingá-la, atentaram contra a vida de Ceci, o que forçou Peri a matar pai e filho, mas a mãe conseguiu fugir e alertar o resto da tribo aimoré da morte de seu pajé e de sua mais bela filha; causando o ataque que culminou na destruição do solar dos Mariz. Apesar de ter sido sem intenção premeditada, o episódio serviu para provar que D. Diogo não possuía o humanismo tão característico de seu pai. (Cf. ALENCAR, 1958. *Op. cit.*, p. 109).

⁹⁷ CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. X.

O vulto imortal esculpido nos mármore comemorativos, o grande homem, que pertence àquel'outra família, e que todos temos, a família venerável dos nossos símbolos e dos nossos patriarcas, integrada no nosso espírito desde que, na aula primária, lhes vimos os retratos solenes nas páginas cívicas de compêndio – o herói abandona afinal a penumbra da lenda e se individualiza no personagem. Sai da galeria estática dos emblemas para entrar na farândola romântica dos personagens. Larga a sua atitude imóvel, de figura de pedra, para segurar o fio de seda que o arrasta pelo labirinto iluminado. Adquire a liberdade de ser tudo o que o autor quer que ele seja⁹⁸.

Pronto para ser moldado pelas mãos de Alencar, D. Diogo não se afasta de sua condição de figura da história. O próprio autor faz questão de situá-lo nessa posição, pois somente assim atenderia aos seus propósitos. Nas notas da primeira edição, ele faz um breve resumo da vida do Governador-Geral:

Filho de João de Menezes, capitão de Tangere: nomeado governador geral do Brasil em 22 de agosto de 1606, chegou a Pernambuco em dezembro de 1607; só no ano depois seguiu para a Bahia em virtude de carta régia de 9 de agosto, que o mandava residir naquela capital a fim de evitar o abuso que se introduzira de escolherem os governadores qualquer capitania para nela fazerem a sede do governo. Terminado seu governo em 1612, D. Diogo de Menezes recolheu-se à corte; dez anos depois foi despachado conde de Ericeira; faleceu em maio de 1635⁹⁹.

Sua vinda para Salvador ocorre depois do episódio em que D. Diogo de Menezes, ainda em Pernambuco, impôs limites à autoridade da Igreja, na pessoa do Bispo D. Constantino e da Companhia de Jesus, junto ao “governo temporal”, sobre o qual tinham grande influência; episódio histórico, do qual o leitor já é advertido logo no primeiro capítulo pelo autor, que aproveita para deixar clara sua crítica à manipulação da população pela ordem religiosa. Essa atitude firme adotada pelo governador-geral contra a intervenção da Companhia em seu governo agradou a classe baiana mais abastada, que estava em questão com os jesuítas sobre a servidão dos índios, o que os fez engrossar o coro de boas vindas a D. Diogo, situação em que Alencar aproveita para enaltecer ainda mais o seu caráter. Segundo Mirhiane Abreu, essa postura “reverenciadora da personagem que compõem”¹⁰⁰ serve para que o autor dê forma à gloriosa história do ancestral brasileiro sem, no entanto, interferir muito nos acontecimentos, enquanto que o apoio popular, enfatizado na passagem abaixo, ajuda a consolidar o poder do governador-geral:

Não havia exemplo de semelhantes demonstrações em uma cidade onde os governadores e capitães-gerais, revestidos de poderes absolutos, eram recebidos

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ ALENCAR *apud* MARCO. *Op. cit.*, p. 245.

¹⁰⁰ ABREU. *Op. cit.*

com desconfiança, e muitas vezes despedidos com alegria. Mas D. Diogo de Menezes, depois Conde de Ericeira, e um dos abalizados varões que governaram o Estado do Brasil merecia pelo seu nobre caráter e espírito superior uma demonstração especial da parte dos baianos¹⁰¹.

Essa manifestação de apoio se deve à sua ação “salvadora” em um momento de crise, o que, para Sidney Hook, é um elemento intensificador do interesse pelo herói¹⁰², aumentando sua aura de importância. Sua chegada à cidade é descrita de uma forma que não deixa dúvidas sobre a importância do cargo que ele viera ocupar, o que torna mais evidente a sua posição de liderança frente à instituição do governo. Acompanhado por autoridades, D. Diogo surge debaixo de um pátio carregado por juízes e vereadores, exibindo sua qualidade de homenageado:

Chegava o Governador D. Diogo de Menezes, conduzido debaixo de pátio pelos juízes e vereadores do conselho, e acompanhado por D. Diogo de Campos, sargento-mor do Estado do Brasil, pelo Alcaide-mor da Bahia, Álvaro de Carvalho, provedor da fazenda, o Desembargador Baltasar Ferraz, ouvidor, escrivão dos contos e mais agente do serviço de El-Rei¹⁰³.

Apresentadas todas as suas referências “governamentais”, resta identificar em D. Diogo de Menezes as qualidades pessoais que o tornariam verdadeiramente apto para o cargo e é nessa descrição que Alencar apresenta ao leitor as características que justificam sua escolha como aquele que pode ocupar, no lugar de Estácio, a posição de líder da população de Salvador e até do Brasil:

D. Diogo de Menezes era um verdadeiro fidalgo no porte senhoril como no caráter egrégio; achava-se então no vigor da idade, no período de transição dos quarenta para os cinquenta anos, em que então os homens daquela têmpera chegavam ao perfeito desenvolvimento de sua organização, e adquiriam a robusta virilidade, que ilustrou a história de tantos feitos brilhantes. O grave parecer esclarecido por um espírito superior era o documento do passado honroso e o prenúncio da carreira ilustre que ainda tinha a percorrer; a severidade não excluía a afabilidade das maneiras e a polidez do trato, que caracterizavam o fino cavalheiro¹⁰⁴.

Em suas descrições de D. Diogo, Alencar parece querer ressaltar a ideia de que “um herói é grande não somente em virtude do que faz, mas em virtude do que ele é”¹⁰⁵. Ele é uma

¹⁰¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰² HOOK, Sidney. *O herói na história*. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962, p. 18.

¹⁰³ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁵ HOOK. *Op. cit.*, p. 130.

figura *tipo*, representante exemplar do herói “político”. Inteligente e honrado, o Governador-Geral é a figura ideal para equilibrar a balança ocupada, na outra ponta, pelo filho de Robério Dias. As duas figuras como que se complementam para tornar a obra plena em seu sentido a exemplo de um romance de aventuras, o qual necessita da referência do herói completo, mesmo que, como é o caso de *As minas de prata*, todas as possibilidades do herói venham a ser alternadas entre os dois personagens. A relação de amor com uma bela moça e a bravura na luta pelo ideal vêm de Estácio; a capacidade de liderança, aliada ao espírito justo, e a posição de autoridade legalizada, estas vêm de D. Diogo de Menezes, que vai agir não como o herói *da* história, mas como o herói *na* história. Aquele que o mundo moderno é capaz de aceitar e até necessita. “Em nossa época, não é mais necessário imputar a penetrante influência da liderança na vida diária de populações inteiras. Para o bem ou para o mal, ela é abertamente proclamada, centralmente organizada e cresce continuamente”¹⁰⁶.

Ao deixarmos para trás a essencialidade do mundo épico, tornou-se inconcebível a imagem de um só indivíduo a afetar todos os setores de uma comunidade. O que surgiu, em seu lugar, foi uma variedade de líderes regionais, frequentemente ligados a uma figura de maior importância, que se pode associar, no século XVII, à figura do rei. D. Diogo assume o papel de um desses líderes “menores”, responsáveis por manter as decisões reais na região. Ficcionalizada, sua figura desponta com ares heróicos, caindo nas graças do povo e fazendo bom uso de sua autoridade e capacidade de decisão, podendo ser identificada como um *homem-época*, ou seja, alguém “cujas ações são as consequências de extraordinária capacidade de inteligência, vontade e caráter, em vez de acidentes de posição”¹⁰⁷.

Sidney Hook define o herói na História como “um indivíduo a que podemos com justiça atribuir influência preponderante na determinação de um desfecho ou acontecimento cujas consequências teriam sido profundamente diferentes se ele não agisse”¹⁰⁸. Em relação ao desencadeamento do romance – e em se tratando de romance histórico e não de uma história crítica –, essa ação preponderante pode ser observada quando a sala de D. Diogo é invadida por Estácio, que lhe revela todos os acontecimentos com os quais esteve envolvido desde sua fuga da prisão. A posição que o governador toma ao confiar nas afirmações do rapaz e aceitar, sem maiores questionamentos, sua capacidade de prová-las é decisiva para definir o futuro de Estácio e, conseqüentemente, do romance:

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁸ *Ibid.*

D. Diogo de Menezes sabia conhecer os homens; seu olhar profundo devassava os íntimos refulhos d'alma. Desde que Estácio lhe aparecera de um modo tão estranho, ele sentia um generoso impulso de seu coração a atraí-lo para aquela altiva e briosa juventude. Mas a robusta convicção que tinha da culpa do mancebo, o encerrava dentro da rígida severidade do juiz. Abanou pois a cabeça, ao passo que seu olhar benévolo pousava nas feições gentis do mancebo.

– Infeliz mancebo! Murmurou.

– De que sou eu acusado perante Vossa Senhoria?...

– De haverdes traído a vossa pátria em favor do inimigo.

– Tirando do Castelo de Santo Alberto três presos... Um aqui está em vossa mão, e estaria desde ontem, se não caísse em uma emboscada quando para aqui vinha.

– Os dois flamengos?

– Vão ser restituídos a Vossa Senhoria dentro de poucas horas.

– Onde estão eles?...

– No sítio da Sapucaia em boa guarda.

– Se dizeis a verdade, estais perdoado¹⁰⁹.

De pouca valia tem essa sua atitude para a História do Brasil. Mas Alencar não trabalha com um todo e sim com as partes que formam esse todo. Seu recorte espaço-temporal nos aproxima dos pequenos casos e problemas de determinada região, como se fizéssemos uso de uma lupa, limitando o tempo e o espaço. Questão de perspectiva. A observação à distância aplaina as disparidades entre grandes e pequenos homens¹¹⁰. É admissível, portanto, que uma figura de pouca relevância na historiografia nacional seja alçada à posição de herói quando dela aproximamos o olhar, identificando sua justiça de ações e grandeza de caráter através da narrativa do romance histórico.

Bem vale ressaltar que, durante toda a narrativa, D. Diogo de Menezes não realiza nenhum feito prodigioso, pois também não era sua função ofuscar Estácio. A posição “heróica” que ele ocupa, ou a impressão da mesma, vem a nós mais pela descrição de seus gestos nobres e seu espírito honrado do que propriamente por suas proezas grandiosas. Daí surge a ideia de que ele seria o complemento ficcional do herdeiro das minas. Alencar se esmera na exposição de suas qualidades que fazem dele um líder ideal, e não perde oportunidade de provar sua existência nos anais da História; mas deixa a realização da aventura, e a solução da mesma, para aquele em torno de quem a narrativa gira, Estácio. O que não desqualifica o governador como agente importante na trama. Sua ação é mais passiva, sua figura representa a coletividade governamental, é dele que emana o direito e a ordem, visto que a figura do rei é apenas citada. Ele é a imagem da honra e da justiça e a impressão que temos é que, mesmo que não estivesse subordinado a seu monarca, ele agiria da mesma forma, pois parece

¹⁰⁹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 431.

¹¹⁰ HOOK. *Op. cit.*, p. 117.

personificar a liberdade justa do herói grego, como podemos observar nas palavras de Hegel sobre Hércules:

A virtude livre e independente que animava a particularidade da sua vontade sublevando-a contra as injustiças e lançando-a contra os monstros humanos e naturais nada tem que ver com o estado geral do seu tempo, mas pertence-lhe própria e exclusivamente. [...] aparece, de um modo geral, como uma personificação daquela força plenamente independente que é apanágio do justo [...]¹¹¹.

Sabemos que Hércules, bem como os heróis homéricos, não estava ligado a uma “lei fixa e imutável”. Os monarcas clássicos, como Agamenon, não eram absolutistas e seus guerreiros estavam sob sua liderança mais por uma decisão livre do que por submissão forçada, o que, sabemos, não era o caso de D. Diogo. Ele estava legal e moralmente submetido à coroa. Porém essas amarras reais não são muito ressaltadas no romance. A ficção nos apresenta um governador-geral que, a não ser pelo título, aparenta ter uma grande liberdade de ação e que se põe, menos por obrigação do que por princípios, a serviço daquele que é o seu líder incontestável, El-Rei D. Felipe. Ao escrever sobre o indivíduo heróico, Hegel diz que este “não estabelece [...] qualquer separação entre si e o todo moral de que faz parte [...]”¹¹². Ora, não é possível desvincular D. Diogo desse “todo moral”. Sua figura de autoridade se confunde com a própria ordem, sem perder, no entanto, o caráter heróico, como nos esclarece Alencar:

Homem do governo, escravo do dever, para quem a lei era religião, e a honra culto; conhecia-se contudo que ele compreendia, e talvez mesmo sentisse ainda, o entusiasmo heróico e cavalheiresco, que iluminara as lendas e os romances da Média Idade, e já então apenas lançava os frouxos clarões da luz que bruxeleia ao extinguir-se¹¹³.

Sua representação da coletividade¹¹⁴ se faz mais forte quando percebemos que não é possível buscar, em suas atitudes, alguma que o individualize *por inteiro*. Percebe-se nele a humanização dos traços, na fala e no sentimento. Não é uma contradição apontar que Alencar queria a um só tempo humanizar D. Diogo, trabalho que ele faz com as figuras reais em seus romances históricos, e mantê-lo como símbolo de autoridade. Pois o mesmo homem anteriormente descrito como “escravo do poder” depois é a seguir colocado ao nível de toda a

¹¹¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 217.

¹¹² *Ibidem*, p. 219.

¹¹³ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 12-13.

¹¹⁴ Não a coletividade essencial épica, que envolve o mundo; mas a unidade da instituição governamental.

gente – dando prosseguimento ao processo de aproximação pelo sentimento –, durante a missa cantada, celebrada em sua homenagem: “Já se vê pois, que desde o Governador D. Diogo de Menezes até a última das beatas escondida em algum canto, todas as pessoas, que se achavam na igreja, desejaram intimamente ver acabada a missa”¹¹⁵. Ora, não há nada mais prosaico do que a figura de uma beata na igreja, e foi justamente a elas que Alencar o igualou.

Sua nobreza, entretanto, não está ligada somente ao alto cargo que ocupa, apesar de este ser bastante enfatizado. Mesmo cercado por sua “pequena corte”, ele não mostra arrogância e age como o nobre cavaleiro que é:

Sob o dossel do pavilhão já se achava D. Diogo de Menezes, o qual nesse momento esquecia seu elevado cargo, para lembrar-se como cavaleiro do que devia às damas das mais nobres e ricas famílias, que por convite especial ocupavam os lugares distintos, e formavam por assim dizer a pequena corte do governador¹¹⁶.

Suas faces se alternam durante quase todas as suas aparições na obra. Ainda é o nobre cavaleiro de coração generoso que traduz as divisas dos competidores à Inesita e “esse doce entretenimento distraía seu espírito das graves preocupações que lhe trouxeram os importantes despachos chegados do reino naquela manhã”¹¹⁷. É humano ao ponto de ter orgulho: “[...] para não dar aos inimigos e sobretudo ao partido dos jesuítas o prazer de se regozijarem com sua mortificação, o fidalgo como hábil político tinha o semblante tão prazenteiro e risonho, que não parecia o mesmo homem de aspecto frio e severo”¹¹⁸.

Podemos observar, portanto, que D. Diogo tem momentos de inquietação, aborrecimento, relaxamento; mas também os tinha Odisseu. São traços que o humanizam, mas não são características fortes da composição de um indivíduo moderno. Ele não surge vinculado a uma família, esposa ou filhos; não apresenta grandes demonstrações de irritação ou alegria; não é dado a reflexões ou paixões profundas e não é requisitado como pessoa, mas sempre como líder, ainda que fuja da petrificação dos grandes personagens da História. O que reforça a ideia de que a ele coube o sentido “institucional” de herói — aquele que cumpre as obrigações legais, pois que ligado ao Estado; ao passo que a Estácio coube a parte mais destemida do mito.

¹¹⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 16.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

Temos, portanto, em Estácio Correia e em D. Diogo de Menezes e Siqueira a formação da força constitutiva de um herói; não de forma explícita para o leitor, porém perceptível diante de uma análise. Ao acompanharmos Estácio em suas peripécias, não sentimos necessidade de apontar suas qualidades de liderança, pois essa carência está preenchida em outra figura, o governador-geral. A honra, nobreza e valentia ambos as têm. O desprendimento de correr terras afora em busca de seus ideais, diz respeito ao filho de Robério Dias; e o espírito de comando, a figura líder que referencia o povo, mesmo de forma institucional, esse é D. Diogo. As lacunas que poderiam se abrir no primeiro logo são sanadas no segundo; mas, em seu conjunto, eles não mantêm a ideia hegeliana de herói, em seu sentido organicista: o herói dramático, objetivado no absoluto – na essência – e sendo fio condutor da história.

2.3. Dos dois outros vértices do triângulo

É possível identificar três personagens considerados principais na trama das minas de prata: Estácio, Padre Molina e o licenciado Vaz Caminha. Segundo Marcelo Peloggio:

Essas três personagens, que consideramos como as principais, como que “atraem” aquelas cuja importância na trama é relativa: Cristóvão, Dulce, Gil, João Fogaça, Joaquina. Pois os lances que a podem decidir têm sua origem nas três primeiras: em Caminha e no padre Molina, sendo Estácio a “ponta da ação”¹¹⁹.

Assim, de fato, é. Estácio é o herói da aventura e suas qualidades de herói e/ou de indivíduo já foram reveladas; Pe. Molina é o anti-herói, e um dos fortes, pois deverá estar à altura de Estácio para valorizar sua carga de heroísmo; e Vaz Caminha é o oposto de Molina, o articulador do bem, a mente por trás de Estácio. Vale ressaltar que Padre Gusmão de Molina e Vaz Caminha são os articuladores de grande parte da ação do romance. Dessa forma, como não poderia deixar de ser, o primeiro contato dos dois causa uma impressão bastante vigorosa. O leitor reconhece ali dois formidáveis adversários, cujas mentes funcionam de forma semelhante, com apenas uma diferença: enquanto um é completamente egoísta, o outro é um exemplo de altruísmo. Observemos, pois, que a apresentação dos dois não se deu por acaso. A mente astuta do licenciado já o levara ao Colégio dos Jesuítas a fim de obter notícias da

¹¹⁹ PELOGGIO, 2004. *Op. cit.*, p. 89.

fragata recém-chegada. Travam conhecimento, através de alguém importante, pois não é situação ordinária quando se dão a conhecer duas grandes mentes. Com efeito, o próprio provincial Fernão Cardim¹²⁰ cuidou dessa tarefa, desejando tornar Vaz Caminha o primeiro conhecido de Padre Molina na cidade de Salvador:

— Pois quero que vosso primeiro conhecimento seja o melhor. Aqui está o Doutor Vaz Caminha, principal advogado da terra, homem de boas letras e melhores virtudes, com quem gostareis de praticar.

O frade e o licenciado cortejaram-se cerimoniosamente.

— Agradeço a V. Reverência o favor que me depara, porém receio que pessoa de tanto saber não se desagrade da companhia de um pobre servo de Deus, ignorante nas coisas que deleitam o espírito.

— V. Paternidade bem sabe, respondeu mansamente o doutor, que as aves de altanaria antes de erguer o vôo rastejam com o chão para desentorpecerem as asas; aos homens de grande engenho sucede o mesmo, descem muito para subirem mais.

O frade lançou um olhar rápido sobre o velhinho. Adivinhou ele que essa crosta rude e grosseira cobria delicada polpa e um espírito elevado?¹²¹

O reconhecimento acontece durante uma partida de xadrez entre o provincial e o licenciado. Situação, por si só, bastante reveladora do papel que caberá a cada um dos dois futuros adversários no desenrolar dos acontecimentos: eles farão uso de suas faculdades mentais, tal qual no jogo de estratégia em que se encontram de lados diversos do tabuleiro. Em sua disputa intelectual com Padre Molina, sente-se a tensão que os envolve; sempre que se encontram, dão a impressão de travarem um duelo. Em uma passagem em que conversavam sobre Estácio, o autor descreve esse duelo mudo de forma tensa e envolvente:

Quando esses dois homens se olharam de novo, ambos sentiram que já não eram os mesmos, que há poucos instantes comungavam a hóstia da caridade; um sofrendo, outro consolando; um aflito, outro ungido. O pai e o sacerdote haviam desaparecido, deixando em seu lugar dois engenhos superiores, de elevada esfera, dois gladiadores rivais nas lutas da inteligência, os máximos representantes da civilização do século dezoito – o frade e o advogado¹²².

Um é a contrapartida do outro e até mesmo seus hábitos se assemelham: “À mesma hora em que Vaz Caminha despertava, erguia-se de seu catre no Mosteiro de Jesus o reverendo P. Gusmão de Molina, ao cabo de um sono curto e agitado”¹²³. Assim se inicia o

¹²⁰ Superior hierárquico de Pe. Molina, na trama, Fernão de Cardim foi provincial da Companhia de Jesus, no Brasil, de 1604 a 1609, tendo escrito uma obra sobre a realidade geográfica e humana do país, organizada por Afrânio Peixoto, intitulada *Tratados da terra e da gente do Brasil* (1925).

¹²¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 41.

¹²² *Ibidem*, p. 402.

¹²³ *Ibid.*, p. 203.

capítulo X, dedicado a Padre Molina e sem relação com o licenciado; por isso mesmo, revelador da associação que o autor faz entre os dois estrategistas.

2.3.1. Padre Molina

Enquanto joga xadrez com Fernão de Cardim, Vaz Caminha observa o outro, identificando a superioridade de mente, no momento, disfarçada no traje de um simples frade: “O ar de excessiva humildade do P. Molina não o tinha iludido; adivinhara que sob aquela aparência enganadora se escondia o superior, o qual não tardaria a revelar-se”¹²⁴. Com efeito, Molina chegara ao Brasil com um mandato secreto de Visitador, o que o tornava, portanto, superior hierárquico de Cardim. Seu verdadeiro interesse, como veio a se revelar depois, eram as minas que Estácio “herdara” de seu pai, com o objetivo de adquirir poder através da riqueza descoberta. Para tomar posse do roteiro que o levaria a elas, usa de toda a maquinação possível que sua mente ardilosa era capaz, tendo como cenário uma terra nova, repleta de promessas, bem simbolizada pelas próprias minas de prata, que atraía os interessados nessa busca de riquezas.

[...] Gusmão de Molina, de *As minas de prata*, é um produto da imaginação fértil de José de Alencar; todavia, literariamente, equivale-se a ambos [Manoel da Nóbrega e José de Anchieta]: mostra também orgulho em pertencer a uma instituição altamente poderosa, beligerante através da palavra e da persuasão. Profundamente ambicioso, vale-se de expedientes reprováveis (intriga, furto, manipulação das massas) para a conquista de um objetivo que ultrapassa, e muito, o intuito da fé cristã: a detenção do poder político entre os pares¹²⁵.

Sua primeira aparição na obra não revela o motivo de sua ida a Salvador, podendo se passar por qualquer um dos religiosos que ajudavam a colonizar as novas terras catequizando os índios:

Havia apenas três horas que o P. Gusmão de Molina desembarcara e achava-se no convento; ninguém sabia ao certo o que o trazia ao Brasil e o que o enviava; mas era natural, que tocado do mesmo fervor de Nóbrega e Anchieta, viesse apostolar entre os selvagens e plantar a cruz nos desertos, cingindo-a com as palmas do martírio¹²⁶.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁵ PELOGGIO, 2006. *Op. cit.*, p. 131.

¹²⁶ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 40.

Surgindo na trama já como um enganador, pois que chega a Salvador disfarçado de simples frade, Padre Gusmão de Molina não tem como fugir do rótulo de vilão, apesar de esse termo não chegar a esclarecer a magnitude de suas armações:

É velhaco e talvez uma das figuras mais interessantes de todo o repertório alencarino; denota o lado malvado da intriga e seu ponto alto. Este, em nome da Ordem que representa e da glória pessoal, busca, de todas as maneiras, apossar-se do manuscrito de Robério; aliás, o senso prático que tem das coisas o faz providente, ainda que na pele do arrogante Vilarzito [...] ¹²⁷.

Ele não é o vilão comum e ordinário das novelas de capa e espada. Não é mau por excelência, ou seja, não tem interesse em fazer o mal a ninguém, a não ser aos que atrapalham os seus planos, sendo, portanto, mais egoísta do que malévolos. Muito inteligente, é um personagem que faz seu próprio destino, sem se deixar levar por convenções sociais. Sua ambição o torna um homem frio que aprendeu a usar todas as situações a seu favor no intuito de alcançar seu objetivo: poder. Almeja galgar todos os degraus da Companhia de Jesus e, quem sabe, chegar ao pontificado. O próprio narrador o chama de “grande pensador”. Sua situação de antagonista advém de seu posicionamento contrário ao de Estácio. Padre Molina não tem o sentido de honra deste. Abandona a noiva com quem tinha se casado, faz os votos sagrados da vida religiosa movido pela ambição, mente e rouba para conseguir o que quer. Entretanto, assim como Estácio, é ideologicamente livre, não se deixa prender sequer pela instituição da qual faz parte. Em lados opostos da balança da justiça, ambos procuram, com suas próprias armas, alcançar seus objetivos.

O mesmo jogo de xadrez que deu margem à observação de Vaz Caminha serve de motivo ao assunto que começa a levantar o véu com o qual Molina se encobriria. Ao perguntar como ele poderia ter avisos de um verdadeiro mestre de xadrez, Fernão Cardim recebeu como resposta:

— Tais avisos não os aprendi nesse tabuleiro de sessenta e quatro casas, porém em outro maior a que chamam o mundo, padre provincial. Se eu quisesse atacar um governador, digo, um rei, não o ameaçaria de longe para que ele se prevenisse; aproximar-me-ia ao contrário para conhecer-lhe o fraco, e dar mais certo o golpe ¹²⁸.

Padre Molina, quando jovem, casou-se com Dulce, uma espanhola que o conheceu pelo nome de Vilarzito. Antes da consumação do casamento, porém, ele deveria cumprir uma

¹²⁷ PELOGGIO, 2004. *Op. cit.*, p. 89.

¹²⁸ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 43.

promessa em Sevilha, para onde foi e não mais voltou. Percebendo que tinha maiores chances de subir na vida através da Igreja, Vilarzito ingressa na Companhia de Jesus e assume o nome de Padre Gusmão de Molina. Com o passar do tempo sua ambição aumenta; descobre, então, o segredo do tesouro prateado e parte em busca das minas. Dulce, que não o esqueceu jamais, termina por encontrá-lo no Brasil cumprindo sua função de padre. Qual não foi sua surpresa ao reconhecer o marido em vestes sacerdotais e ouvir de sua boca que o homem que conhecera, Vilarzito, estava morto.

Esse pequeno resumo da vida pregressa de Padre Molina serve para ilustrar sua frieza – característica que apresentou desde muito cedo e que desenvolveu ao longo do tempo e com o crescimento da ambição. Similar a ele, temos também outro personagem ganancioso cujo passado vai se revelando aos poucos: Loredano, de *O guarani*. Ambos são racionais, friamente calculistas e cometem atitudes condenáveis. A semelhança se faz mais forte porque Loredano, como Frei Ângelo di Luca, abandona a vida sacerdotal ao descobrir o mapa das minas de Robério Dias, através da confissão de um moribundo. Mas as semelhanças terminam aí. Loredano parece um ser possuído, sempre provocando os demais personagens, ironizando e armando contra eles. Molina, por sua vez, não personifica esse mal. Passa toda a trama ocupado consigo mesmo e com suas metas, não o dominando o desejo de prejudicar os outros. Sua personalidade é ambiciosa e egoísta, porém, seu confronto com Estácio – ou mesmo Vaz Caminha – não pode ser considerado somente através da oposição maniqueísta entre o bem e o mal¹²⁹; relação que pode ser feita entre Loredano e Peri. Também não é dado a arroubos de raiva e tende a ser mais objetivo e frio, até em relação à arrumação física de si e de seu espaço pessoal, mais um traço revelador de seu caráter estrategista:

Depois de curar do asseio de sua pessoa e arranjo da cela, o visitador, que tinha em alto grau o espírito de ordem e método, fez seu exame de consciência. Recapitulando todos os sucessos da véspera e observações que lhe haviam sugerido, traçou na mente a regra para o dia que principiava. Isso fez ele durante a leitura do breviário, para melhor poupar o precioso tempo¹³⁰.

Sem alterar nenhum dos hábitos do mosteiro, eis que o padre consegue dedicar-se quase que exclusivamente aos assuntos que lhe interessam diretamente. Manter-se dentro da

¹²⁹ Segundo Antonio Candido, a oposição maniqueísta é o que propicia a dramaticidade da narrativa, colocando a figura do mal em Padre Molina, comparando-o a Loredano, de *O guarani*. Entretanto, analisando os dois, não há como não perceber as diferenças, apresentadas aqui ao longo do capítulo; apesar de ser Molina quem realmente tece quase todos os empecilhos, como aponta o crítico (Cf. CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 544).

¹³⁰ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 203-204.

rotina da Ordem serve para dar-lhe maior liberdade de ação interna, no que concerne ao raciocínio e planejamento de suas ações, e a criar uma reputação de homem confiável, algo de excepcional valor para quem, como ele, não se constrange em enganar para atingir o seu fim. Seu espírito ordeiro também se revela aí. Mantém a aparência de servo obediente enquanto, fingindo ler o breviário, reflete todas as suas ações, atitude de todo calculada, pois que ainda diz ao provincial: “A regra... a regra antes de tudo, P. Cardim”¹³¹.

Perspicaz, Molina logo passa a analisar os moradores da cidade e a querer se insinuar entre eles, participando, dessa forma, do conflito entre os jesuítas e a classe mais abastada da região pelo direito sobre os índios. Seus interesses pessoais não o alienam dos interesses da Companhia, pois seria por ela que almejava atingir os mais altos postos de poder. Desse modo, ao se informar que Inesita tinha como confessor um padre de outra ordem religiosa, comenta com P. Inácio, seu interlocutor, que deveriam ter se insinuado junto à moça, mesmo com a animosidade do seu pai. Se Vaz Caminha é o opositor intelectual do Visitador, encontramos, através de um diálogo, sua contraposição filosófico-religiosa: Padre Inácio do Louriçal¹³², que, “sob todos os aspectos, ele se afasta do estereótipo do jesuíta ambicioso e maléfico, representado no romance pelo Padre Molina”¹³³. É para ele que Molina começa a revelar mais do funcionamento de sua mente, quando diz: “Li, algures, P. Inácio, que as mulheres governam metade dos homens; e essa metade governa a outra. Quem tivesse o poder de dirigir a consciência desse ente frágil, dominaria o mundo!”¹³⁴. Essa frase foi proferida por ter visto P. Molina que D. Diogo dava excessiva atenção à D. Inês. E ele dá prosseguimento ao diálogo apresentando as artimanhas de que é capaz sua mente astuta, velhaca, ao mesmo tempo em que revela em quão baixa conta tem as fraquezas humanas:

¹³¹ *Ibidem*, p. 206.

¹³² Padre Molina e Padre Inácio representam a dualidade da Companhia de Jesus à época do romance. Dois lados que pecam por excessos: um, por uma ideologia que beira ao fanatismo, atravessa o sertão com o intuito de evangelizar os silvícolas; e o outro, por maquiavelismo, cruza o mesmo espaço sertanejo em busca de riquezas, sem se importar em usar da ajuda de três índios, os companheiros de João Fogaça. “Alencar, baseado nestas circunstâncias históricas ligadas de forma estreita à fundação e colonização do Brasil, cria duas personagens que representam, uma, Inácio do Louriçal, a continuação dos ideais da primeira fase, com a condenação dos abusos de força contra os índios e contra o seu uso como «administrados» na obtenção do ouro a favor das ambições da Companhia, repetindo as ações de Manuel da Nóbrega que, logo após o desembarque, se insurgira contra a escravatura dos índios, opondo-se ao povo e aos sacerdotes seculares, e anunciando a posição do Padre António Vieira; a outra, Gusmão de Molina, a ideia de monopólio baseado em maquinações políticas, mais interessado na prata das minas do que na cristianização do índio.” (Cf. ANTUNES. *Op. cit.*, p. 147).

¹³³ VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. *A invenção de uma escrita: Anchieta, os jesuítas e sua história*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 43.

¹³⁴ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 62.

— Ora pense o P. Inácio... Não seria bem possível que a mão frágil de uma donzela quebrasse a soberbia do governador poderoso, que pretendem ser de tão rija têmpera? Tem-se visto desses milagres. Davi matou Golias, e bastou para tanto uma pequena pedra.

— Faz mal juízo de D. Inês o P. Molina: é donzela de muito recato que estima quantos a conhecem pelas prendas e virtudes.

— Nem digo o contrário; mas o P. Inácio há de concordar comigo que no fundo do coração da mulher mais virtuosa, lá existe um átomo de vaidade, como brasa em borralho. Um sopro, e verão a chama atear-se.

— Quer com isto dizer que a julga capaz de galanteios tais!

— Quero dizer que o confessor de D. Inês seria um mau servo de Deus, se dentro em quinze dias não tivesse o governador em sua mão¹³⁵.

Pérfido, após essas palavras, saúda o interlocutor com um sorriso da maior “beatitude”, pois, para ele, “a beleza da mulher, como a força do homem, são instrumentos na mão do operário de Cristo”¹³⁶. Além de descortinar ao leitor o caráter maquiavélico de Molina, a conversa serve de motivo para uma velada crítica do autor aos possíveis usos que a instituição fazia de seu poder de influenciar as pessoas: “P. Inácio curvou a cabeça diante daquela filosofia perigosa, que assentava a religião sobre as ruínas de todas as crenças e dos seus princípios da moral”¹³⁷. Não obstante a desolação de P. Inácio, a postura de P. Molina diante do uso que faz de sua condição de sacerdote está de acordo com sua personalidade, pois

[...] não pode haver nenhum *intelecto* que não adicione ao conhecimento puramente objetivo e essencial algo estranho a este, algo subjetivo que tem origem na personalidade que carrega esse intelecto e o condiciona, portanto, algo individual que corrompe o primeiro¹³⁸.

Sua atitude é, por conseguinte, de corromper tudo de puro com o qual tenha contato, visto que “utiliza o conhecimento como meio para alcançar o poder – na base das atitudes do jesuíta interpreta-se uma conduta atribuída à ordem, para a qual o fim justifica os meios”¹³⁹.

E é dessa maneira, através das atitudes do personagem, que José de Alencar o apresenta ao seu leitor. Ele não se aprofunda no interior dos seres que cria; antes exige do leitor a capacidade de observar e julgar, pois que tudo será revelado por eles mesmos, ao longo da trama. Tem-se, então, que o leitor de *As minas de prata* faz um caminho de fora para dentro das figuras que povoam a trama, ao contrário dos romances psicológicos, em que se faz o caminho inverso, partindo-se de dentro para fora. Do modo alencarino a leitura pode se

¹³⁵ *Ibidem*, p. 63.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁸ SCHOPENHAUER. *Sobre a filosofia e seu método*. Organização e tradução de Flamarion Caldeira Ramos. São Paulo: Hedra, 2010, p. 104.

¹³⁹ VILAR. *Op. cit.*, p. 43.

tornar mais “superficial”, porém mais próxima da realidade da convivência humana, pois que ninguém explora completamente a interioridade do seu próximo. Somos capazes de abranger a sua configuração externa, porém não a sua interioridade. Para Antonio Candido, o conhecimento do exterior do ser “se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo”; enquanto a busca pela interioridade é de domínio do infinito, “pois a natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui”¹⁴⁰, sendo fragmentário o conhecimento que temos dos seres.

Assim como acontece com Estácio, acontece com Molina. À medida que os acontecimentos se sucedem, travamos um conhecimento maior de sua personalidade, pois, apesar de esse personagem fazer parte do rol dos estáticos¹⁴¹ – ou planos¹⁴² –, não nos é dado conhecê-lo totalmente logo de início. É necessário observar os fragmentos que chegam até nós através das ações e reações, das conversas e sequências de acontecimentos. E é ainda Antonio Candido que estabelece a diferença entre o conhecimento fragmentário na vida e no romance:

Todavia há uma diferença básica entre uma e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro¹⁴³.

Portanto, Padre Gusmão de Molina é apresentado a nós de acordo com o entendimento que Alencar teria sobre ele para a obra, o que só lhe realça o poder criativo, pois cada revelação acerca do padre é bem dosada e abre caminho para a próxima. Tudo, dentro da perfeita amarração da trama, acontecendo na hora certa, nem antes e nem depois do que seria adequado para o bom desenrolar dos acontecimentos. Tomando as palavras de Schopenhauer – “todo pretense procedimento sem pressuposição alguma [...] não passa de quimera, pois sempre devemos tomar algo como dado e dele partir”¹⁴⁴ –, temos o fato de ser Gusmão de Molina o antagonista de Estácio. Ora, o romantismo trazia a valorização do sentimento e Estácio é movido por seus sentimentos, tanto em relação à D. Inês como à memória do pai.

¹⁴⁰ CANDIDO, 2007a. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁴¹ MUIR, 1928. *Op. cit.*, p.11

¹⁴² FORSTER. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁴³ CANDIDO, 2007a. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁴ SCHOPENHAUER. *Op. cit.*, p. 67.

Apesar de não haver aprofundamento em suas questões psicológicas, o romance mostra que é o seu interior que o move, o que comprovamos através das cenas de sofrimento e as de alegria, ao conquistar qualquer pequena atenção de Inesita. Sua contraposição, portanto, deveria ser alguém que não prezasse os sentimentos tanto quanto ele; que os tivesse abandonado em troca da ambição; que não agisse baseado no coração e sim na razão. Temos, então, a figura de Padre Molina.

2.3.2. *Vaz Caminha*

Retornando à partida de xadrez, reencontramos o licenciado Vaz Caminha, o qual, ao tempo em que joga, analisa criticamente seu adversário no campo das estratégias, P. Gusmão de Molina. Enquanto este era de aparência semelhante à de Santo Inácio de Loiola, aquele não poderia ter uma mais insignificante. Em seu surgimento na missa cantada em homenagem a D. Diogo, o autor o descreve como uma triste e exígua figura:

A cor lívida, os olhos profundos e cingidos de uma orla de bistre, as faces encovadas, davam àquele semblante um aspecto triste e lúgubre; os cabelos grisalhos e revoltos caíam sobre a testa vasta e proeminente; o hábito do estudo lhe acurvara o corpo emagrecido, diminuindo aparentemente a estatura raquítica, que pouco excedia de cinco palmos craveiros¹⁴⁵.

Entretanto, aos setenta anos, a falta de um porte aristocrático não diminui o brilhantismo de sua mente, o perfeito elemento de oposição ao Padre Molina. Vaz Caminha é o homem por trás das ações de Estácio; é ele quem investiga, associa, reconhece e racionaliza a maior parte – se não todas – as cenas de ação das quais faz parte seu pupilo. Se pudermos considerar Estácio como um homem de ação, um executor, podemos considerar o licenciado como um homem de razão; o elo que mantém Estácio vinculado ao real e o impede de fugir para o maravilhoso – ou até para o lirismo, pois que é seu maior animador, não o deixando esmorecer jamais, nem em seus momentos de maior desalento. Em desabafo desanimado de seu filho do coração, responde ele: “— Ora, vos desconheço, Estácio!... E não vos vejo o mesmo homem que fostes e deveis ser para as contrariedades!... Porque a sorte, a princípio avessa, vos faz negaças, parecendo roubar-vos a escolhida de vosso coração, já desanimais e vos rendeis aos pesares e desventuras?”¹⁴⁶.

¹⁴⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 185.

Tido como o maior letrado da Bahia em seu tempo, a racionalidade é sua característica que brilha mais; talvez por isso sua aparência seja tão acanhada, pois todas as suas manifestações são no meio intelectual e não no físico. É a inteligência sua maior qualidade e isto já fica claro quando da chegada de P. Molina a Salvador. Vaz Caminha prontamente adivinha as intenções do visitador, logo de início, pelo fato de este ter chegado sozinho e não em grupo, como era costume em casos de intenção colonizadora. Sua mente estrategista percebe que apenas uma missão importante o enviaria até ali, como a busca das minas, por exemplo; e de imediato fica desconfiado do recém-chegado, pois que este pode se tornar um obstáculo aos objetivos de seu pupilo. Culto, falava em latim com os padres da Companhia de Jesus; estrategista, mesmo em momentos de descontração, como em um jogo de xadrez com P. Fernão Cardim, resguardava suas chances de poder contar com a amizade do provincial, caso necessitasse:

Ele tinha porém estudado o parceiro e conhecido seu fraco; por isso como homem que sabia viver, perdia sempre, e sacrificava a gloriola de jogador de xadrez à vantagem real e positiva de conservar um amigo, que lhe podia servir de muito em caso de necessidade¹⁴⁷.

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, em comentário sobre a difícil tarefa do intelectual romântico de explicar e identificar o país através da tradição e da história, traça bem o perfil de Vaz Caminha:

A grande metáfora para esse processo de aproximação e interpretação da história da cultura é o personagem Vaz Caminha do romance *As minas de prata* (1865), de autoria de José de Alencar. Intelectual, homem de talento, espírito vivendo no futuro, absorvido na gestação de um pensamento maior: concluir sua grande obra. Mentor do herói no romance, Vaz Caminha articula com o narrador o conteúdo dos documentos e manuscritos aos testemunhos e às lendas; no poderoso jogo de forças de herói e vilão conhece as armas e fornece os elementos da vitória ao herói, seu filho intelectual. Vaz Caminha age, põe, dispõe, cria ardis, persuade, pressiona em nome dos ideais de uma história com nobreza de princípios, de honradez, da linhagem e da tradição que acredita e defende¹⁴⁸.

Em uma obra cujos heróis estão bem delineados, custa-nos a encontrar um lugar para o licenciado. Se o colocamos ao lado de Estácio ou D. Diogo, ele destoa. Do primeiro, porque não é o herói da valentia e da ação, ao contrário, se mantém mais na linha do racional; do segundo, porque não é uma figura histórica, institucionalmente ligada à Coroa, referência de

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁸ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edición crítica. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José da Costa Rica; Santiago de Chile: ALCA XX, 1997, p. XX.

liderança; é antes um solitário. Também não é mau, não se assemelhando ao P. Molina, a não ser na sagacidade, já que não é egoísta e que tudo o que faz é para ajudar a irmã, que ficou em Portugal, e Estácio, o menino que ele tomou por pupilo. Agindo sempre nessas condições altruístas, sem parecer idealizado, ele tem uma presença própria, quase independente até da própria obra. Pois mesmo seu altruísmo é racionalizado; é grato à irmã que cuidou dele em menino e a Estácio por ter ocupado um vazio em seu coração que a saudade da terra natal e dos familiares deixara. Para Peloggio,

tira-se, com isso, uma consequência formal demasiado expressiva: é que os caracteres, apesar de sua integridade épica, atuam como partes altamente destacadas do todo. Parece não haver, como em Scott, aquela solidariedade a ligar mais intimamente “comandantes” e “comandados”. Portanto, não haverá um motivo central, como que um sentimento histórico único, para associá-las com mais força. Seres passíveis de todo o isolamento: eis como podem ser definidas as personagens de *As minas de prata*¹⁴⁹.

É também Peloggio que equilibra o romance histórico de Alencar em três pilares: Estácio, P. Molina e Vaz Caminha. E descreve este de uma forma que não se poderia aplicar jamais aos outros dois, pois que ele é o vértice diferencial do triângulo. Enquanto Estácio e Molina são polos opostos da mesma fonte de onde saem os tipos romanescos, o herói e o vilão, o “pai espiritual” de Estácio tem um que de realismo que o distingue.

De um lado, surge a figura cadavérica do licenciado Vaz Caminha, “o mais sábio letrado da cidade do Salvador”. Representa, no caso, o polo positivo do drama. Tutor, “pai espiritual e amigo” de Estácio, devota-lhe total desvelo ao amparo e educação. É também o “homem que sabia viver”, penetrando o meio social à cata de alguns favores fundamentais. Mas há nele, em contrapartida, o “advogado seco e dogmático”, cuja “necessidade de ganhar os meios de subsistência tinha criado essa personalidade, que, sendo a menos verdadeira, era a que a todos se manifestava”¹⁵⁰.

Atuando como uma dessas partes de suporte, Vaz Caminha encontra-se “altamente destacado” do restante do triângulo, visto que ele não só pensa a ação, mas é também o maior observador do romance, pois que consegue transitar por vários ambientes, por conta de sua posição de advogado e homem letrado; nada mais natural, por conseguinte, que seja ele o escolhido por Alencar para dar voz a muitas das críticas que são feitas à sociedade, ao longo da trama. Foi mediante a descrição de sua casa que o autor chegou à questão da falta de segurança da cidade, conforme apontado anteriormente. E é também por sua voz que algumas

¹⁴⁹ PELOGGIO, 2006. *Op. cit.*, p. 168.

¹⁵⁰ PELOGGIO, 2004. *Op. cit.*, p. 89.

referências históricas nos são dadas, como a da própria mina prateada, ao tempo em que alfineta o defeito da ambição nos que deveriam servir de exemplo:

— Estas famosas *minas de prata* do Brasil, que tanto mal tem feito, excitando a cobiça de uns e causando a desgraça de outros, fazendo que reis esqueçam seus povos e sacerdotes sua divina missão, foram achadas em 1587 por vosso avô, o Moribeca, de uma maneira que ainda hoje se ignora¹⁵¹.

Ele é, pois, o *sujeito* da trama; apenas mais um no mundo da Salvador referida – para o olhar de qualquer outro personagem, ele nada tem de fora do normal; é, então, aquele que está destacado no mundo do romance – ou seja, o leitor o tem como referência; aquele que, estando presente, não se homogeneíza com o todo. É ainda mais individual em sua posição humilde e, ao mesmo tempo, superior. Faz jus ao conceito de sujeito:

Se o mundo é o sistema dos objetos conhecíveis, então o sujeito, que conhece esses objetos, não pode estar, ele mesmo, no mundo, tanto quanto (nota Wittgenstein em seus primeiros escritos) o olho não pode ser objeto de seu próprio campo visual. O sujeito não é uma entidade a ser reconhecida entre os objetos no meio dos quais ele se movimenta; ele é aquilo que traz estes objetos à presença, em primeiro lugar, e move-se, portanto, numa dimensão inteiramente diferente¹⁵².

Sendo os olhos que analisam os demais personagens e suas ações, tem um destaque natural do restante deles. É sempre encontrado “com a cabeça baixa, e entregue a funda meditação”¹⁵³, o que em um romance de aventuras como *As minas de prata*, por si só, já faz uma grande diferença. E esse destaque torna-se ainda maior quando nos é revelada a sua história de infância. É, sem dúvida, a mais realista das descrições dos personagens do romance, apesar de caricato. É possível observar como Alencar o construiu para ser único, no seio de sua família e também entre os demais personagens da trama, pois ele não apresenta um caráter heróico:

Os pais sentiam profundo anjo de ver aquele menino raquítico e débil, que tiritando de frio e encolhido a um canto, acompanhava com a vista, nas longas tardes de inverno, os brincos de dois rapagões fortes e rosados a saltarem no eirado da granja. A mãe especialmente tinha tomado tal desgosto a esse fruto imaturo de suas entranhas, que a não ser a solicitude de uma irmã, o menino não teria decerto sobrevivido à indiferença e abandono em que ela o deixava; mas a Providência

¹⁵¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 26. (grifo do autor).

¹⁵² EAGLETON, Terry. O imaginário kantiano. In: *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993, p. 57.

¹⁵³ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 19.

parece colocar sempre ao lado das criaturas fracas e desamparadas um coração que as proteja e abrigue; é a folha para a larva do inseto¹⁵⁴.

Enquanto os demais são engrandecidos em suas habilidades e aparência, Vaz Caminha é comparado a uma larva de inseto, tamanha sua insignificância pueril. Porém, como já vimos, esta se estende à sua fase madura, salvando-se somente por causa da inteligência brilhante. É como se o autor não quisesse que, em nenhum momento, o leitor desviasse o foco do verdadeiro sentido do licenciado para a narrativa: ironicamente, ele é a força que move a engrenagem. Não está envolto no manto épico, pois para ele o tempo passa; e mais, ele percebe o passar do tempo, chamando a atenção de Estácio para isso:

— [...] Lograi a vossa mocidade, que perto vem o tempo dos cuidados; e bem aziago é quando não se tem nos maus dias uma boa lembrança para consolar o espírito.
— Acho-vos hoje mais triste que de costume, mestre; alguma coisa vos amofina?
— É próprio da velhice; quando a idade é muita e a saúde pouca, sobram os enfados e mínguas as esperanças. Mas não semeemos flores em cinzas, que não brotam [...] ¹⁵⁵.

Em outro momento, sente ele a vida que se esvai:

É tarde da noite.
Vaz Caminha prolongou mais a costumada vigília; ainda ele rabisca no seu telônio, à luz mortiça da candeia. Sentia o bom velho que a vida se lhe escapava rapidamente, e esforçava terminar a correção de sua obra para deixá-la concluída por sua morte [...] ¹⁵⁶.

O próprio reconhecimento da passagem do tempo é característica, na literatura, de pessoas sábias. Tanto que o P. Molina assume essa postura: de alguém precocemente mais envelhecido do que os seus trinta anos de idade, de modo a passar, talvez, maior respeitabilidade. Na descrição do autor, “era quase um velho, gasto pelas vigílias e macerações de uma prática ascética, arrastando com o passo já meio trêmulo uma existência atribulada, expiando talvez no jejum e penitência os erros da mocidade desregrada”¹⁵⁷, mascarado pela velhice prematura. Ainda em referência a Molina, podemos encontrar o licenciado na mesma postura pensativa em que anteriormente encontramos o Visitador: “Vaz Caminha, do outro lado da mesa, com o cotovelo fincado na perna e o queixo apoiado no

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 22-23.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 405-406.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

polegar da mão esquerda, resumia mentalmente os acontecimentos daquele dia e as longas e laboriosas meditações que eles haviam sugerido ao seu espírito”¹⁵⁸.

Tudo o que se refere a Caminha é mingüado e parco, sem nenhum encanto aparente; tanto o seu tipo físico quanto sua moradia. A aparência ordinária de ambos esconde a riqueza intelectual de seu interior:

A casa do licenciado era a segunda; pouca diferença tinha das outras, baixa com duas gelosias e uma porta, paredes caiadas de branco e beiradas saídas, o edifício dava perfeita ideia da arquitetura do tempo. Ao lado esquerdo via-se o quintal coberto de mamona e beldros, com touças de bananeiras, encostadas ao oitão, o galinheiro, e uma espécie de horto onde cresciam alguns pés de arruda, hortelã, manjeriço e perpétuas.

[...] Duas altas estantes de livros, um telônio cheio de autos e papéis, um bufete e alguns tamboretos rasos, eram os móveis que ornavam o gabinete, onde a luz filtrava amortecida pelos vidros das janelas, cobertas da mesma poeira clássica que jazia sobre os grandes alfarrábios, e das veneráveis teias de aranha suspensas ao teto¹⁵⁹.

A descrição nos dá uma ideia da simplicidade do local e do homem que lá habita. Por fora, a casa é igual às outras da vizinhança, humilde, de cor ordinariamente branca caiada, com um pequeno quintal sem maiores atrativos; e o autor ainda diz que dá uma perfeita ideia da arquitetura de seu tempo, ou seja, mais uma vez temos o fator tempo associado ao licenciado. Seu gabinete reflete sua pessoa melhor do que qualquer descrição; a falta de quaisquer enfeites sugere não só uma falta de vaidade, mas um espírito dado a coisas mais elevadas. Os papéis e autos apontam sua objetivação no trabalho. Conforme já observou Cavalcante Proença, os aposentos, bem como as vestimentas, servem para ajudar a delinear o perfil do personagem. Ele cita os exemplos de Aurélia, com suas roupas e aposentos luxuosos, e de Seixas, uma contradição representada pelas roupas luxuosas e os aposentos acanhado sem uma “casa de pobreza envergonhada”¹⁶⁰; entretanto, pode-se observar tal curiosidade em diversas obras alencarinas.

Entretanto, a elevação de seu espírito não faz dele a figura do sábio idealizado, incapaz de qualquer ato desonesto. Bem, Caminha tem alguns deslizos; sabe aproveitar as ocasiões que se lhe apresentam para usá-las em benefício próprio. Não hesita em ouvir conversas alheias por trás das portas, mesmo sem nenhuma intenção imediata para elas, como é o caso de sua intromissão na taverna de Brás Judengo: “De fato, a fresta dava para o vão subterrâneo

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 65.

de uma escada onde o bodegueiro havia construído a cava dos vinhos. Enfiando o olhar pela abertura, o advogado pode ver e ouvir distintamente o que passava no interior”¹⁶¹. Ou mesmo enganar os salteadores que visavam o tesouro de Dulce, aproveitando-se da crença dos homens mais simples de que um tesouro, em posse de quem não era seu dono por direito, viraria carvão: “A ideia de Vaz Caminha era aproveitar-se de um prejuízo, muito enraizado na plebe, para desvanecer nos salteadores a convicção em que estavam dos ricos possuídos de Dulce”¹⁶². Guarda também certo desejo de ser lembrado pela posteridade por sua obra *Comentário às ordenações manuelinas*, “obra de plano vasto, em que se investigavam as verdadeiras fontes daquele código do direito português”¹⁶³ – realização esta que, além de prestar um serviço à sua terra, revela um quê de vaidade do nobre licenciado. Essas características quebram um pouco a imagem do personagem *tipo*. Apesar de ter boa intenção em todos os casos citados, ainda assim ele trapaceia; tendo essa pequena fissura em seu caráter, ele foge ao típico personagem bom. Ao contrário de Cristóvão que, ao empenhar a palavra ao amigo prometendo impedir o casamento de Inesita, cumpre-a até o fim, mesmo em detrimento de sua própria felicidade e de sua vida, pois a saída encontrada pelo zeloso amigo é casar-se ele mesmo com a moça a fim de evitar que outro a tome por esposa. Intencionava ele, após o casamento, tirar a própria vida, deixando D. Inês de “herança” para o amigo. Assim, diferentemente de Cristóvão, Vaz Caminha não é um personagem tipificado, como bem o indica sua aparência física; e fugindo do *tipo*, ele não se torna inadequado à obra; ao contrário, isso o faz mais coerente dentro dela. Tem laivos de realismo, mas também não pode ser classificado como realista, pois, “um homem [...] que considera a imaginação simplesmente um poder combinatório e associativo, e que não usa recursos simbólicos e míticos não é romântico [...]”¹⁶⁴.

Em outra oportunidade, encontramos Vaz Caminha de posse de um segredo que guardou na intenção de nunca revelar, mas, estando seu filho do coração necessitando de ajuda, fez uso dele em momento oportuno: “Se não renunciardes para sempre à mão de D. Inês, seu pai saberá a história do vosso nascimento. Eis, senhor, a minha tenção!”¹⁶⁵. É o caso do segredo de nascimento de D. Fernando de Ataíde, filho ilegítimo e desconhecedor de sua

¹⁶¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶² *Ibidem*, p. 447.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁴ WELLECK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963, p. 178.

¹⁶⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 284.

origem, a quem Caminha chantageia, na intenção de liberar Estácio do desejo de vingança do nobre que também aspirava à mão de Inesita. Essa mesma situação revela o diligente amor que o licenciado tem por seu afilhado e o torna emotivo, como sempre fica quando o perigo envolve seu “filho espiritual”. Abrindo seu coração a D. Fernando, ele mesmo nos dá uma pequena amostra de sua biografia:

— Tenho setenta anos, senhor, e dessa longa existência mais de dois terços foram consumidos no rude labor da profissão. Arrancado cedo à família pelo estudo, sequestrado depois pelo trabalho, não tive tempo nem de amar, nem de ser amado. Deus me reservava essa ventura para consolo da velhice, dando-me um filho espiritual, e encarregando-o órfão aos meus desvelos. Não sabeis, nem avaliais, senhor, do que seja esse amor; é a procriação do espírito; tem ao mesmo tempo de pai e mãe; parece que esse tenro espírito desenvolvido e bafejado por nós saiu das entranhas de nossa alma; parece que o nosso pensamento lhe gera as graças infantis, depois as prendas da juventude, afinal as virtudes da idade viril. É a felicidade desse filho querido, única família minha que vos peço de joelhos, senhor!... São estas cãs humilhadas a vossos pés, estas rugas surcadas pelas lágrimas, as minhas armas! Rendei-me o nobre coração, D. Fernando!...¹⁶⁶

Não se pode dizer que Vaz Caminha é um herói do mesmo molde dos outros dois a quem anteriormente citamos. E apesar de trabalhar exclusivamente com as faculdades mentais tal qual o vilão da história, P. Molina, dele se distancia por estar do “lado do bem”, do lado do protagonista, a quem pertence o direito sobre as minas. Seu caráter diferenciado o destaca da trama, mas, ao mesmo tempo, o torna parte intrínseca desta, pois, sem ele para antecipar os acontecimentos e arquitetar os planos para Estácio, este poderia ter que assumir uma posição de herói mais parecida com a de Peri. Alguém totalmente auto-suficiente, capaz de proezas extraordinárias, como a auto-cura, por exemplo. Para se ater a um aspecto mais histórico em sua obra, Alencar não poderia projetar no neto de Moribeca uma imagem totalmente inverossímil com o período retratado. Entretanto, sem a capacidade super-humana de Peri, ele não teria como estar em várias frentes ao mesmo tempo. É aí que entra Vaz Caminha, o qual age como verdadeiro elo entre Estácio e a realidade, ora advertindo-o, ora protegendo-o, ora guiando-o em seu caminho para alcançar as minas. Sua força de vontade, tenacidade e dogmatismo dão o tom histórico fundamental à concepção do romance, pois suas articulações e estratégias trazem o heroísmo ao terreno do possível.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 277.

Tudo neste mundo é precário, ainda o que mais sólido se afigura.
(José de Alencar)

3 QUANDO A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA

O conceito de verdade é há muito debatido e conserva sobre si diversas opiniões. Não tentaremos analisar aqui os seus vários tipos ou buscar, dentre eles, o correto e definitivo, mas sim identificar, em *As minas de prata*, como se dá a chamada “verdade”, sua conformação com a realidade e como ela se estabelece na obra, tendo em vista o estudo já feito sobre os personagens e a preocupação do autor com a fidelidade ao fato histórico, ou melhor, à realidade histórica estabelecida no período em que se passa a aventura, pois o modo como Alencar impõe sua criação ao fato não pode ser considerado como um compromisso positivista com o passado. Seu preenchimento das lacunas deixadas em aberto não seria admissível para os historiadores de seu tempo, mesmo que não altere o fato em si, deixando apenas entrever outra possibilidade para o mesmo ou dando a ele um colorido a mais, como acontece na abertura do romance, com a descrição da cidade de Salvador.

Inicialmente, o autor descreve a primeira manhã do ano de 1609: “A primeira manhã de janeiro, esfolhando a luz serena pelos horizontes puros e diáfanos, dourava o cabeço dos montes que cingem a linda Bahia do Salvador, e desenhava sobre o matiz de opala e púrpura o soberbo panorama da antiga capital do Brasil”¹. À luz da historiografia tradicional, não se poderia falar de “luz serena” que “dourava”, “matiz de opala e púrpura”, pois essas são impressões de um observador, não um relato de um historiador – até porque este não se deteria em descrever a manhã, por mais bela que fosse. Mas há aqui um fato: houve uma primeira manhã no ano de 1609. O resto é imaginação do escritor. Dando prosseguimento, ele apresenta a cidade:

A cidade nascente apenas, mas louçã e gentil, elevando aos ares as grimpas de suas torres, olhando o mar que se alisava a seus pés como uma alcatifa de veludo, era então, pelo direito da beleza e pela razão da progenitura, a rainha do império selvagem que dormia ainda no seio das virgens florestas².

¹ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II, p. 3.

² *Ibidem*.

Mais uma vez a descrição é subjetiva. Que a cidade seja “louçã e gentil” fica por conta do escritor que deseja despertar a admiração já desde o início da narrativa. Os fatos: a cidade se eleva sobre o mar e, no período indicado, era cercada por mata selvagem. No mais, nada se pode provar. Porém, essa mesma incapacidade de provar se o autor estava certo em sua descrição, impede que se prove que estava errado. Não há documento registrando que o mar de Salvador estava, na manhã de primeiro de janeiro de 1609, “como uma alcatifa de veludo”, como não há nenhum que diga o contrário. Verdade histórica ou verossimilhança?

Luisa Antunes alerta para o fato de, muitas vezes, na perspectiva da concepção romântica do romance histórico, haver certa confusão entre “verdade histórica” e “verossimilhança”. Mostra ainda que é necessário, para se formar uma opinião, afastar-se do discurso das críticas do próprio tempo³, pois que estas consideram o romance histórico como um elemento de comoção e não de reflexão para o leitor, por ser esse tipo de narrativa baseada em “sentimentalismo lírico”. Mas como não falar em reflexão quando se trabalha diretamente com a História? Temos, assim, dois campos que unem forças através do gênero para ofertar as virtudes de cada um, ora se trabalhando a verdade, ora a verossimilhança.

A fusão entre a história e a literatura, na qual se funda o hibridismo genológico do romance histórico, acontece numa época em que as relações nem sempre harmônicas entre as duas disciplinas são colocadas em discussão, considerando alguns romancistas, no caminho da concepção aristoteliana da poesia como o universal, que só o romance histórico poderia atingir pela imaginação a “verdadeira” história dos homens. Nesta conjuntura, o gênero chega mesmo a ser proposto como alternativa a uma ciência histórica que, no momento, procedia à redefinição dos seus conteúdos, métodos e delineamento de fronteiras⁴.

Ainda que possa haver quem considere que a finalidade comum do Romance e da História narrada seja alienar os fatos, a ideia aqui é de que José de Alencar buscou exatamente o contrário: desalienar os fatos, inclusive os obscurecidos pelo tempo, mediante o discurso mesmo do romance histórico em sua fidelidade aos acontecimentos – contudo, considerando o “falso”⁵ presente na situação desse discurso, que seria exatamente a liberdade de criação do romancista, partindo do fundo verdadeiro para chegar à “verdade” de *sua* obra de arte, através do romance histórico.

³ ANTUNES, Luísa Marinho, 2009, *O Romance Histórico e José de Alencar*. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp. [CR-ROM], p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ Falso, aqui, no sentido de ficcional.

A analogia entre as duas áreas se conserva desde muito tempo, já na antiguidade se relacionava a ficção com a história. Ou melhor, na antiguidade, elas se confundiam uma com a outra. Mais à frente, no século XIX, “pelo menos antes do advento da ‘história científica’ de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber”⁶. Homero, em suas epopeias, mesmo sem fazer esta distinção, combinava o mito e a história no início da própria literatura ocidental; e do mesmo modo Alencar, no século XIX, ao explorar o mito das minas de prata, baseado em informações contidas nos *Anais do Rio de Janeiro*, de B. da Silva Lisboa, e na *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita; sendo este, aliás, o de sua preferência⁷.

O mito, no escritos clássicos, passa de verdade incontestável a algo propenso a levantar dúvidas, chegando ao status atual de pura ficção. Já no romance histórico ele pode fazer o caminho oposto, passando da ficção à “verdade”, ou a algo passível de dúvidas sobre sua veracidade; quer dizer, na medida em que ele se amalgama ao fato histórico, ganha status de “verdade”. Um exemplo é a referência que o autor faz ao cronista Reverendo Padre Manuel Soares– “ilustre cronista da Província do Brasil”⁸ – que, segundo José Antonio Andrade de Araujo, não consta da relação de escritores de Serafim Leite⁹, podendo ser, portanto, apenas ficção. Mas uma ficção muito bem trabalhada, capaz de suscitar dúvidas, quando não de convencer mesmo a quem lê. Inicialmente, Alencar cita o “título gordo” do alfarrábio de Padre Soares, apresentado por ele aos demais colegas de ordem:

*Memória circunstanciada
que
a respeito das famosas minas de prata
de Jacobina
escreveu o Padre Manuel Soares,
da Companhia de Jesus, religioso professo,
e cronista da Província do
Brasil,
seguida de notas críticas e explicativas para
melhor inteligência do texto.*

⁶ HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p. 141.

⁷ Em uma das notas da primeira edição, que foram depois retiradas, Alencar escreve o seguinte: “Robério Dias. B. da Silva Lisboa nos *Anais do Rio de Janeiro* diz que Robério Dias morreu na Espanha. Seguimos porém a versão de Sebastião da Rocha Pita – *História da América Portuguesa*” (Cf. MARCO, Valeria de. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar. Campinas, SP: Editora da UNICAM, 1993, p. 247-248).

⁸ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 108.

⁹ LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549 - 1760*. Porto: Brotéria, 1953.

Cidade do Salvador. – Ano MDCVI¹⁰.

Em seguida, após explicar que se trata de escritos sobre a localização das minas de prata de Robério Dias, Alencar, denominando-se historiador imparcial, protesta contra o esquecimento rendido ao ilustre cronista, que “antecipou” os pensamentos do romantismo ainda no século XVII. Aproveita para louvar a escola da qual faz parte. O conjunto de suas palavras dá um ar de total credibilidade às crônicas do Padre Manuel Soares:

A imparcialidade de historiador nos põe o dever de protestar contra a injusta prevenção do respeitável capítulo sobre a prosa do Reverendo Manuel Soares. O ilustre cronista da Província do Brasil, como Cervantes, havia pressentido já no século XVII a invenção da escola romântica, à qual deve a literatura moderna tantos primores e maiores extravagâncias literárias. A sua narrativa tinha a forma dramática do poema antigo e a simplicidade do conto da Média Idade. O estilo chão e fluente desmerecia talvez pela falta do nervo e concisão da frase, mas compensava este senão com a naturalidade e singeleza da expressão¹¹.

No entanto, em vez de uma verdade extraliterária, estaria Alencar, talvez, apresentando mais um personagem de sua ficção; fazendo uso da verossimilhança na epopeia de Estácio.

E como está a epopeia antecipando, de certa forma, o romance histórico, é através dela que se buscam os primeiros conceitos de verdade e verossimilhança: mentira e verdade, então, confundir-se-iam, tornados tênues seus contornos. E é a possibilidade dessa fluidez conceitual que permite trabalhar a verdade de forma pessoal, ou buscá-la no individual, sem entendê-la com um único sentido universal. Mesmo os estudos religiosos, baseados nas afirmações bíblicas, não conseguem fugir da fluidez que o termo carrega; talvez por conta da impossibilidade de diferenciar os termos “verdade” e “fé” na língua hebraica:

Os diferentes modos de expressão em hebraico e grego aparecem claramente na ideia de verdade. O hebraico não possui termos diferentes para verdadeiro e verdade. Essas ideias são expressas por *'emet* e por termos afins que são tratados no artigo sob FÉ. O verdadeiro em hebraico é aquilo em que se pode crer, seja uma pessoa seja coisa. A base sobre a qual se fundamenta a fé é a solidez do objeto, ou melhor, a sua realidade; ela é constante e imutável e não cai quando é submetida à prova ou à pressão. Daí poder-se confiar nela; não falhará à confiança que se põe nela¹².

¹⁰ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 107 (grifo do autor).

¹¹ *Ibidem*, p. 108.

¹² MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. Tradução de Álvaro Cunha... *et al.* São Paulo: Paulus, 1983, p. 956 (grifo do autor).

O “verdadeiro” é, então, tudo aquilo em que se pode crer. Fugindo um pouco da conceituação acima, pois não trataremos de um objeto concreto, uma “coisa”, mas sim de sentimentos e idealizações, podemos afirmar que, ante os elementos constitutivos da obra de José de Alencar, não há como duvidar das paixões que movem os personagens, sejam elas altruístas ou não. Ainda segundo McKenzie, “o verdadeiro não é simplesmente um objeto de um assentimento intelectual, mas alguma coisa que pede um compromisso pessoal”¹³, tal como no exemplo dos personagens Estácio, D. Diogo de Menezes, Vaz Caminha e até mesmo Padre Gusmão de Molina – para nos atermos somente às figuras já estudadas, já que apresentam ao leitor alencarino os seus dramas individuais. Cada um deles se compromete com o que acredita e age com paixão na maior parte das vezes: Estácio desejando reabilitar a memória do pai; D. Diogo de Menezes confiando em seus instintos e dando nova oportunidade àquele; Vaz Caminha que, mesmo na hora da morte, empenha-se em salvar o testamento que faria de Estácio o herdeiro de Dulce; e, finalmente, Padre Gusmão de Molina em sua busca por poder e reconhecimento.

É um fazer uso da “condicionalidade” do conceito, conforme diz Horkheimer¹⁴ quando trata do posicionamento dogmatizante e relativista da verdade no indivíduo moderno. O autor reconhece no método dialético de Hegel, que busca situar-se acima do dogmatismo e do relativismo, um meio termo para não se estacionar nem na aceitação absoluta de uma verdade conclusiva, nem na resignação da impossibilidade desta mesma verdade. Dessa aporia, Hegel define o constante movimento como solução para os dois extremos: passa-se a entender o conhecimento como progressivo e estando em evolução constante; assim, cada determinação individual, através da negação determinada¹⁵, surge como um momento de verdade e a progressividade da verdade rompe com o absoluto e eterno, não o negando, mas o superando. Imbuído, contudo, de forte idealismo, Hegel não consegue superar nenhuma dos dois polos; é Horkheimer quem ultrapassa o idealismo daquele e encontra a solução para a contradição dos dois extremos da verdade no materialismo, que proveria o dinamismo necessário para isso. A dialética materialista, portanto, é sempre inconclusa, pois que baseada na realidade, tornando

¹³ *Ibidem*, p. 956.

¹⁴ HORKHEIMER, Max. Sobre o problema da verdade. In: *Teoria crítica: uma documentação*. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁵ É uma das categorias de Hegel, na qual “o conhecimento passa a ser entendido como progressivo e cada determinação isolada, sendo negada e mantida, sendo superada e guardada, é um momento de verdade”. (Cf. OLIVEIRA, Avelino da Rosa. O problema da verdade e a educação: uma abordagem a partir de Horkheimer. *Perspectiva*, Filosofia e educação. Vol. 17, n.32, 1999, p. 73. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10523/10069>>. Acesso em: 15 jan. 2011).

transitória qualquer situação vigente, impossibilitando sua “absolutização”. Porém, não aceita a relativização generalizada; “ao contrário, sabendo-se transitória, a verdade sabe-se também objetivamente válida”¹⁶.

Mas não nos aprofundaremos na questão do materialismo. Basta que vejamos como Horkheimer faz uso do raciocínio de Hegel para refletir sobre o problema da verdade:

Uma análise pormenorizada da falsa autoconsciência burguesa que, em vista da independência e da insegurança de seus representantes, mantinha a ideologia da total liberdade interior, poderia demonstrar que aquela aceitação liberal da opinião alheia, própria do relativismo, e o medo diante da própria decisão que leva à crença na rígida verdade absoluta têm uma raiz comum: o conceito abstrato, subjetivado de indivíduo que, nesta ordem econômica, domina irremediavelmente o pensamento. [...] Será que, realmente, resta apenas a escolha entre a aceitação de uma verdade conclusiva, tal como é propagada por religiões e escolas filosóficas idealistas, e a opinião de cada proposição, cada teoria é sempre apenas “subjetiva”, ou seja, verdadeira e válida para um homem, um grupo, uma época, ou para a humanidade como espécie, mas que comumente carece de autoridade objetiva? A tentativa mais grandiosa de elevar-se acima desta discrepância, o próprio pensamento burguês empreendeu na formulação do método dialético. Nele não aparece mais, como em Kant, apenas o sistema dos fatores subjetivos de conhecimento como meta da filosofia; a verdade aceita não é mais tão vazia que se deva na prática refugiar-se na fé compacta. Reconhecendo ser o conteúdo concreto condicional e dependente, “negando” cada verdade “finita” tão decididamente como em Kant, ela não deve, segundo Hegel, simplesmente passar pelo crivo ao selecionar o verdadeiro saber. No conhecimento da condicionalidade de cada opinião isolada, na negação de sua ilimitada pretensão à verdade, não se está destruindo em geral este saber condicional, mas incluindo-o sempre no sistema da verdade como opinião condicional unilateral e isolada. Somente através desta contínua limitação e correção crítica de verdades parciais é que se produz este mesmo sistema como seu conceito concreto, como saber de intelecções limitadas dentro das suas fronteiras e do seu contexto¹⁷.

Sem posicionar Alencar como simpatizante das ideias materialistas, podemos perceber que seu conceito de verdade é também fluido, pois que baseado nas questões humanas; fluido, mas não relativista, pois que também buscará uma “verdade severa” dos fatos, como poderemos observar mais adiante.

Basear a noção de verdade na realidade, abstraindo-se das questões da luta de classes, significa identificá-la no ser humano e em suas questões. Já não se trata, portanto, de encontrar a verdade apenas nas descrições de ambientes, costumes e comportamento, mas no interior das “pessoas” que povoam as narrativas. Tal é o conselho de Nicolas Boileau-Despréaux: “O senhor inventa uma nova personagem. Que ela em tudo, se mostre de acordo

¹⁶ OLIVEIRA. *Op. cit.*

¹⁷ HORKHEIMER. *Op. cit.*, p. 145.

consigo mesma e que seja até o fim tal qual foi vista no início”¹⁸; e do mesmo modo Horácio: “[...] quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma”¹⁹. Sendo sua *A arte poética* fundamentada na de Horácio, Boileau-Despréaux continua: “Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador [...]. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê”²⁰, donde se conclui que o verossímil pode substituir a verdade na obra de arte, mas não a anula.

3.1 Mimese e Verossimilhança

Mas o que exatamente pode ser considerado como verossímil? Segundo Aristóteles, é algo passível de acontecer²¹, e até mesmo o diferencial entre o historiador e o poeta (ou romancista), pois o primeiro narra o que aconteceu e o segundo, o que poderia ter acontecido, descartando a ideia de que a diferença estaria apenas nos versos. Por sua análise, o poeta leva vantagem por tratar do universal, enquanto que o historiador limita-se ao particular:

Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcebiades fez ou o que fizeram a ele²².

O romance histórico, contudo, ao unir as duas ideias, vai do particular ao universal e vice-versa. Em relação a José de Alencar, Alceu Amoroso Lima diz ser ele “um espírito marcado pelo instinto da universalidade”²³, pois que faz exatamente essa aproximação do particular, tornando-o universal. Em *As minas de prata*, esquadrinha um acontecimento

¹⁸ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 45.

¹⁹ HORÁCIO. *Arte poética. Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 58.

²⁰ BOILEAU-DESPRÉAUX. *Op. cit.*, p. 55.

²¹ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

²² *Ibidem*, p. 28.

²³ “[...] José de Alencar, [...] melhor do que ninguém representou, em nossa literatura, o fenômeno da nacionalidade resultante da universalidade. Pois José de Alencar foi, acima de tudo, por mais paradoxal que pareça, um espírito marcado pelo instinto da universalidade. Seu nacionalismo e até seu regionalismo ou seu indianismo são uma consequência e não uma causa do seu universalismo” (Cf. LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido?. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 40).

“particular”, que seria a busca pelo roteiro de Robério Dias e daí pelas minas indicadas nele, para dar ênfase a um elemento universal, ou à dimensão humana de seus personagens. Este elemento universal se revela no olhar mais atento a cada um dos personagens da trama, pois é no que se passa dentro de cada um, essa busca pelo particular, que se denuncia o universal. A cada aproximação dos personagens, a cada mostra de suas paixões, mais o elemento humano se torna o centro da narrativa, sendo as descrições de ambientes apenas o apoio na construção dos cenários onde se desenrolarão os acontecimentos que dizem respeito aos tipos criados. Tanto é que, por diversas vezes, pode-se ater as descrições através dos olhos dos personagens. Eles é que ocupam o primeiro plano. Um exemplo é a cena dos festejos, ainda no começo do livro, na qual “por trás da grade [do edifício do Colégio] que vestia uma das janelas, dois frades, enfiando os olhos pelas frestas, seguiam desde o começo os incidentes do festejo”²⁴. E vários movimentos que se passam na festa são apresentados através do diálogo entre ambos os religiosos.

Para Marcelo Peloggio, o caráter humano “é o que [...] reserva à obra caráter universal, já que tem o homem no centro da ação”²⁵. Para isso, conta com um artifício fundamental, a mimese.

Os particulares ficcionais passaram a ser tidos como representando universais reais – tipos psicológicos, grupos sociais, condições existenciais ou históricas. A função mimética assumiu um aspecto universalista: um particular ficcional representaria um universal real. Essa função caracteriza a abordagem da crítica de Aristóteles a Auerbach, passando por Agostinho e Hegel²⁶.

A ficção deriva da realidade, sendo, então, uma imitação ou representação desta – o outro lado de um espelho que reflete a natureza e seus objetos –, portanto a recriação da realidade ou a busca por uma verdade extraliterária. “Como se há de tirar a fotografia dessa sociedade sem lhe copiar as feições?”²⁷, questiona o autor, revelando uma intenção de representar as feições da sociedade brasileira, como o faz nos romances históricos. Ainda sobre a representação da realidade, em comentário sobre a língua indígena, ele afirmou:

²⁴ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 62.

²⁵ PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 167.

²⁶ JEHA, Julio. Mimese e mundos possíveis. *Signótica*. Goiânia, v. 5, 1993, p. 70-90. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/mimese.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

²⁷ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 699.

É preciso que a vida civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não *represente* as imagens e os pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem²⁸.

O termo “represente”, do trecho anterior, traduz bem a intenção de uma escrita comprometida com as exigências do mundo, uma preocupação do escritor de atingir um objetivo específico e bem delineado por ele – de apresentar o leitor a uma determinada imagem através da imitação desta, ou mimese. O termo tem, portanto, em Alencar, o mesmo sentido que tem para Aristóteles: a imitação é, pois, a semelhança usada para se alcançar a verossimilhança; diferente do sentido platônico, no qual a imitação é uma ilusão, um distanciamento da verdade, já que esta se encontraria no mundo das ideias.

Há alguns personagens do romance *As minas de prata*, como Estácio – feito para servir de exemplo –, com os quais é mais difícil trabalhar a questão da verossimilhança; porém, há outros, como Joaquina, que, além de ter seu papel na narrativa, serve como um espelho da realidade. As descrições da alfeloeira são realmente verossímeis, cabíveis de identificação por parte do leitor.

[...] uma mulatinha de dezoito anos.

Era um tipo brasileiro, cruzamento de três raças; americano nas formas, africano no sangue, europeu na gentileza. O moreno suave das faces, os grandes olhos negros e rasgados, os dentes alvos engastados no sorriso lascivo, o requebro lânguido e sensual do porte sedutor sob o traje oriental, davam-lhe ares de verdadeira sultana²⁹.

Sua casa é descrita de uma forma que foge às descrições mais romantizadas das outras edificações da obra, com exceção da residência de Vaz Caminha. Sem enfeites ou embelezamentos, é o retrato de uma casa humilde que facilmente se imagina nas regiões de periferia das cidades brasileiras:

Quem seguisse a margem exterior do largo fosso, que nessa época cercava a área da cidade e o arrabalde do Carmo, ao chegar à altura do Convento dos Franciscanos, dava com um pequeno casebre que aí havia. Encostado aos panos de muro, restos dos bastiões em ruínas, o exíguo albergue ameaçava de um dia ser esmagado pelo descalabro das antigas e aluídas construções³⁰.

Esse tipo de descrição feita ao longo da narrativa torna a obra verossímil, tanto em sua relação com a realidade, como em relação à sua própria estrutura interna; isso por serem

²⁸ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Iracema*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. III, p. 306 (grifo nosso).

²⁹ ALENCAR, 1977. *Op. cit.*, p. 67.

³⁰ *Ibidem*, p. 187.

descrições necessárias, que a explicam, tornando-a coerente em seu todo, assim como são coerentes os personagens consigo mesmos. Situação que leva a uma crescente confiança no autor, a ponto de se tornar mais fácil crer no que está para acontecer e que garante a verossimilhança interna da obra, de tal forma que chega a beirar o previsível, conforme ressalta Cavalcante Proença:

O herói sofre demais, passa da conta, mas não faz mal. Até mesmo é bom que isso aconteça, para sua maior glória na apoteose final. Que importa a insistência do autor em levar-nos a situações inextrincáveis? A experiência garante que ele as destrinçará, podemos confiar na sua onipotência criadora. Não permitirá que, no seu mundo, a injustiça triunfe, como triunfa neste nosso³¹.

Porém, as descrições detalhadas e a coerência interna não eximem a obra dos questionamentos, já que o conceito de verossimilhança pode também ser subjetivo e, portanto, variável. Faz parte dos pontos que estruturam a arte em seu fundamento estético; e diversos foram os pensadores que tentaram esclarecê-los. Dentre eles, daremos especial destaque a Horácio, por perceber que muitos de seus conselhos estão presentes na obra de José de Alencar, a começar pela arte do imitador: “Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva”³². Tal foi a atitude do autor de *Iracema*. Observou, descreveu e deu vida à linguagem da qual sua literatura se valeu. Rejeitando a língua como elemento estático, tornou-se o maior representante do pensamento romântico sobre o idioma nacional, em sua luta para torná-lo independente dos padrões portugueses. Mal interpretado e extremamente criticado, defendeu-se justificando a necessidade de ter a língua um campo aberto para seu desenvolvimento; sendo ela um “instrumento do espírito”, deve estar em constante transformação, não podendo ser aprisionada em regras fixas e imutáveis, o que também era característica do romantismo europeu³³.

Quem levantou críticas ao modo de escrever do autor de *As minas de prata* não atentou para os questionamentos de Horácio:

³¹ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 73.

³² HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 64.

³³ “As teorias linguísticas de Humboldt tinham a marca do Romantismo na sua aversão ao estático, ao definitivo, ao absoluto e na sua preocupação, ao revés, de inserir os fenômenos da linguagem no fluxo irreversível da ação, na *energia* criadora e contínua” (Cf. ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 119-120).

Ora, que regalia consentirá o romano a Cecílio e Plauto, mas negará a Vergílio e Vário? Se eu sou capaz dumas minguadas aquisições, por que mesquinhar-me esse direito, uma vez que a linguagem de Catão e Ênio enriqueceu o idioma nacional lançando neologismos? Era e sempre será lícito dar curso a um vocábulo de cunhagem recente³⁴.

E Alencar parece concordar e continuar o raciocínio do pensador clássico. Diz que “gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala. Entende que sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve”³⁵. Em suas ideias nacionalistas, usou a língua para ajudar seu processo de nacionalização literária:

A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica, anuncia a raça inteligente e ilustrada. Não é obrigando-se a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que porventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das idéias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se³⁶.

Entendeu a palavra como uma entidade; algo vivo que, conhecido em sua essência, pode ser trabalhado exaustivamente, a fim de alcançar seu significado mais primário, mas também capaz de transformação. Alencar “apresenta” termos novos; e em sua busca pelo novo, presente na origem de qualquer palavra, procura livrar-se dos “rótulos” conceituais e alcançar a pureza da própria palavra, a qual era usada como matéria bruta, em seu sentido primeiro, pronta a ser moldada pelas mãos de hábeis escritores; revela, então, um sentido que sempre esteve ali presente, mas que só foi possível notar após o seu uso, o verdadeiro artesão da linguagem. “Reviverão muitos termos que haviam caído e outros, hoje em voga, cairão, se assim reclamar a utilidade, de cujo arbítrio exclusivo pende o justo e o normal numa língua”³⁷, profetiza Horácio, que já registrara sua orientação estética para a poesia na *Epistula ad Pisones*, escrita após o ano 13 a.C.

Na abertura da carta, posteriormente nomeada *Arte Poética*, o poeta descreve uma pintura grotesca, na qual o pintor, ao fazer uso de diversos elementos distintos entre si, em vez de uma obra de arte, faz de seu quadro um objeto monstruoso e cômico. Horácio vai, então, comparar essa obra à poesia tomada de ideias desencontradas e condená-la. Pois, para ele, a ousadia dentro do poema só pode ocorrer obedecendo a uma coerência interna. Essa ousadia

³⁴ HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 56-57.

³⁵ ALENCAR, José de. Pós-escrito de Diva. In: *Diva*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 559.

³⁶ *Ibidem*, p. 559.

³⁷ HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 57.

deve ser preparada e acolhida, bem recebida dentro da obra de arte. Trabalho de direta responsabilidade de seu artífice. Horácio vai dizer, então, que “princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso”³⁸. Portanto, é preciso investigar e conhecer a fundo o assunto sobre o qual se quer escrever, para só depois criar sobre ele. Afinal, não se pode imitar algo que não se conhece. Assim, a vida deve ser representada baseada no conhecimento que o artífice tem dela; ser uma representação se não realista, ao menos verossímil.

Sobre a imitação, Horácio aponta duas formas de se fazê-la. A observação da vida (douta imitação), um conhecimento prático adquirido com a vivência, que trará ao futuro escritor o material necessário para produzir sua obra. E o conhecimento especulativo, que diz que é preciso observar essas vidas através a partir do conhecimento socrático. Tipo de conhecimento que se obtém pelo estudo das teorias filosóficas, que seria “o acúmulo da sabedoria em geral”³⁹. Portanto, a criação de uma obra deve, necessariamente, passar pelo conhecimento, seja ele dos estudos filosóficos ou da própria vida. Quanto mais se conhece o conteúdo do que se vai tratar, mais se pode explorar as minúcias do assunto que se quer tratar. O princípio para se escrever bem, então, é acumular conhecimentos a respeito do que se vai escrever, de modo que se possa agradar sempre, a cada releitura:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre⁴⁰.

Esta comparação entre poesia e pintura só foi possível após a redução da poesia de seu caráter divino a uma essência de trabalho inteiramente humana, apresentada por Platão em suas obras *A República* e *Íon*⁴¹. A poesia, considerada a partir de então como arte – não mais como uma voz divina – perdeu seu cunho sagrado e tornou-se passível de receber um tratado estético sobre sua criação. Algo impossível de se realizar se tivesse mantido sua natureza divina. Assim, para Dante Tringale, “no classicismo de Horácio, [...] concebe-se a arte não

³⁸ *Ibidem*, p. 64.

³⁹ TRINGALE, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993, p. 95.

⁴⁰ HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 65.

⁴¹ Após o Poeta ter sido reverenciado como um ser divino, foi expulso da cidade ideal imaginada por Platão. O filósofo passou a condenar a poesia por ser ela apenas uma imitação, portanto falsa, e não tratar da verdade, como é o caso da filosofia. Ela perde, então, seu caráter divino, de inspiração dos deuses, e passa a ser considerada como uma “arte”, passível de ser realizada por qualquer artífice que tivesse a habilidade para isso. A partir de então, os tratados poéticos puderam ser elaborados para ajudar os que quisessem enveredar por esse caminho. (Cf. PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. / PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*; *Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução de André Malta. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.)

somente como uma imitação verossímil da natureza humana, mas como uma douta imitação”⁴². De igual modo, Rosado Fernandes⁴³ diz que Horácio faz uma crítica à fuga ao verossímil, no uso indiscriminado dos elementos. A obra de arte, portanto, pode retratar seres híbridos, mas sua estruturação deve ser “simples e una, formando um todo”⁴⁴, ou seja, ter coerência interna.

Esse ensinamento, com o qual Horácio abre sua *Arte poética*, atravessou os séculos e serviu de parâmetro a diversos autores, dentre eles, José de Alencar, o qual sugere, em suas Cartas sobre *A confederação dos tamoios*, que Gonçalves de Magalhães fez de seu poema épico um “monstro informe de Horácio”⁴⁵, expressão originada diretamente da abertura da epístola:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num ediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno⁴⁶.

⁴² TRINGALE. *Op. cit.*, p. 8.

⁴³ FERNANDES, R. M. Rosado. Notas sobre *Arte poética*. In: HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução, introdução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Editora Inquérito, 1984, p. 50.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50-51.

⁴⁵ Na oitava carta, Alencar discorre sobre os tipos de poemas para tentar identificar em qual categoria se encaixaria o de Gonçalves de Magalhães, já que os defensores deste indignaram-se por ter aquele classificado o poema de epopeia, apontando as falhas concernentes a uma epopeia defeituosa:

“Só conheço, meu amigo, três espécies de poemas: os líricos, os didáticos e os épicos; a primeira espécie [...] é verdadeiramente um romance em verso; a imaginação do poeta é livre, narra e descreve conforme o capricho, e não se sujeita à menor regra; não tem invocação, ou, se a tem, é num estilo ligeiro e gracioso.

Nesta classe, pois, creio que ninguém terá a singular lembrança de compreender o poema do Sr. Magalhães, no qual segue por ordem a invocação, a exposição e a narração intermeada de máquinas poéticas, que no poema lírico seria uma extravagância; restam-nos pois as duas espécies de poesia épica e didática, entre as quais poderia haver alguma hesitação em classificar os *Tamoios*.

A poesia didática, segundo a definição da arte, é a verdade em verso [...].

Não tendo o Sr. Magalhães feito outra coisa no seu poema senão copiar os cronistas [...], podia-se à primeira vista considerar *A Confederação dos Tamoios* um poema histórico, mas apesar de mal traçados, esses episódios contêm o sortilégio da tagapema, e a aparição de S. Sebastião em sonho, o que dá ao poema o elemento *maravilhoso*.

Ora, este elemento é o essencial da epopeia, e não pode existir no poema histórico, que, segundo a definição dos mestres, deve ser a verdade em verso; portanto não é possível classificar ainda *A Confederação dos Tamoios* como uma produção do gênero didático.

[...] Assim pois, repudiado pela poesia lírica e pela poesia didática, *A Confederação dos Tamoios* não tem senão o gênero épico a recorrer; e os amigos do poeta são obrigados a aceitá-la como tal, a menos que não prefiram confessar que o Sr. Magalhães criou o monstro informe de Horácio” (Cf. ALENCAR, 1960. *Op. cit.*, p. 913).

⁴⁶ HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 55.

É como trabalha Alencar, segundo Cavalcante Proença – que diz ser possível entender o conceito de verossimilhança de alencarino como o que faz sentido dentro da obra, ou a coerência mesma que leva cada situação estranha a ter sua explicação apropriada:

Bem entendido, o que considerava verossimilhança não era a normalidade, o cotidiano, mas o possível, o explicável. Embora o possível fosse entretecido de quase-impossíveis, embora a explicação exigisse concorrências de circunstâncias raras de acaso e coincidência⁴⁷.

Pode-se dizer que a construção da obra alencarina assimila, em muitos aspectos, as advertências de Horácio. É o que observamos em outro momento da *Epistula ad Pisones*, quando Horácio alerta para a importância de se posicionar o leitor no meio da ação, *in medias res*⁴⁸. Dar início à narração com um princípio longínquo pode tornar-se algo cansativo para quem lê e desestimular o seu prosseguimento. Preso no centro da ação, o leitor não tem como se dispersar; ele é “arreatado” para o mundo ficcional por meio da própria ação. Como exemplo, Horácio diz que não se deve começar a narrar a guerra de Tróia “pelo ovo gêmeo”⁴⁹, referindo-se à concepção de Helena, gêmea de Clitemnestra; acontecimento bem distante temporalmente da guerra em si; importante para o desenrolar da ação que se seguiu, mas não o suficiente para justificar sua presença na abertura da narrativa.

José de Alencar não abre a epopeia de Estácio pela vida de seu antepassado, o Caramuru, mas já situa o leitor no meio dos acontecimentos que darão início a toda a aventura: na festa de recepção do novo Governador-Geral do Estado do Brasil, D. Diogo de Menezes e Siqueira, que retornava após um ano de estadia em Pernambuco. Nessas comemorações, o autor já apresenta ao leitor os personagens mais destacados do livro, a começar por Estácio, seu amigo Cristóvão e as duas moças que lhes arrebataram os corações, D. Inês e D. Elvira, respectivamente. Outros personagens importantes para a narrativa também aparecem e, entre uma conversa e outra, o autor vai descortinando a situação de cada um deles até aquele momento, envolvendo o leitor em suas histórias e lançando as bases para o desenrolar da trama. A referência ao caso das minas vai se dar apenas no capítulo V, em conversa entre Vaz

⁴⁷ PROENÇA. *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁸ “[...] *semper ad euentum festinat et in medias res non secus ac notas auditorem rapit et quae desperat tractata nitescere posse relinquit, atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet, primo ne medium, medio ne discrept imum*” (p. 17); “Sempre se apressa para o desenlace e arrebatada o ouvinte para o meio da ação, como se fosse conhecida, e abandona o que, se for tratado, não tem esperança de poder fazer brilhar e assim inventa, assim mistura coisas falsas com verdadeiras, que nem o meio discrepe do princípio, nem o fim do meio” (p. 30). (Cf. TRINGALE. *Op. cit.*).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 30.

Caminha e Estácio, quando o leitor já está por demais envolvido nas tramas amorosas e tornado íntimo dos participantes da história, pelo menos, dos principais.

Bem ao gosto do autor da epístola, pois que este sugere que se inicie a narrativa pelo ponto alto da ação e que depois possam ser mostrados os fatos anteriores a este, na medida em que sejam necessários para o entendimento dos acontecimentos. E assim ocorre em *As minas de prata*. Alencar, à medida que narra, vai e volta no tempo para explicar histórias de vida ou mesmo os momentos que passaram e não ficaram de todo esclarecidos. Para Dante Tringale, a narrativa linear é importante para a História, mas não o é tanto para a Literatura: “Em arte, diferentemente da História, precisa-se limitar o campo de trabalho, a brevidade é essencial à perfeição e, para ser breve, é preciso escolher e saber colocar”⁵⁰. Os elementos anteriores, caso não se consiga fazê-los “brilhar”, devem ser deixados de lado e, em seu lugar, a imaginação do poeta será capaz de preencher, com criação própria, essas lacunas, de forma que “nem o meio discrepe do princípio, nem o meio do fim”⁵¹.

Abbagnano, ao tratar da verossimilhança, vai além e diz que “um feito humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento”⁵². O conceito pode ser empregado em relação ao romance histórico sem prejuízo para este. Entretanto, pode-se dizer que a forma como Alencar maneja a emoção de seus personagens é verdadeira sem deixar, entretanto, de ser verossímil, pois que trabalha com o universal e o particular ao mesmo tempo. Não é somente com situações passíveis de acontecer, mas que efetivamente acontecem no desenrolar da vida cotidiana real, é o que Alencar chama de “poema da vida real”⁵³. Em determinada passagem, faz uma breve reflexão acerca da mulher, na ficção e na realidade, descrevendo o comportamento de Inesita e Elvira, indicando-o (um comportamento ficcional) como algo totalmente possível de acontecer fora do mundo da ficção:

A mulher é sempre mulher; mudam os usos, as modas, os costumes e as línguas; mudam os tempos e com eles nós os homens, porém o anjo frágil e delicado que Deus prendeu à terra é a fênix moral, que renovando-se em todos os séculos e em todas as eras, remoça a humanidade, e a purifica.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁵¹ HORÁCIO. *Op. cit.*, p. 30.

⁵² ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 1194.

⁵³ ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 139.

Assim, quem ouvisse aquelas duas beatinhas dos começos do século dezessete, conversando tão travessa e profanamente sob a aparência do mais profundo recolhimento, esquecendo o traje e o lugar, julgaria escutar as falas de duas moças dos nossos dias, trocando no seu jardim as confidências de uma véspera de baile⁵⁴.

Agir segundo as paixões despertadas por determinadas pessoas ou situações, conforme os personagens alencarinóis fazem, é mais verdadeiro para o homem moderno do que sentir-se parte homogênea de uma coletividade, em total harmonia com o mundo, tendo este como sua própria casa⁵⁵. O fato de que não se transformem drasticamente ao longo dos acontecimentos não os fazem menos verdadeiros em suas paixões. O impulso que os move não é mais parte constitutiva da verossimilhança, mas da *verdade*.

3.2 No que se refere à verdade do romance

Ao longo da história do gênero romance, a partir do século XVIII, sua relação com o mundo foi motivo para uma classificação “realista” em comparação com a ficção em prosa que o precedeu. Ou seja, o gênero lidava com “verdades”. Isso porque ele apresentava mais “realismo” que as narrativas em prosa anteriores⁵⁶. O critério utilizado para essa classificação era a forma como os romances modernos representavam a experiência humana, não constituindo somente uma contraposição à realidade em seus aspectos menos românticos. Ian Watt explica:

[...] o emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta⁵⁷.

Esse problema da relação da forma literária com a realidade que ela espelha pode de fato criar essa fluidez de conceitos. O gênero romance constitui-se ao se afastar da herança

⁵⁴ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 25.

⁵⁶ WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*: estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 13.

clássica e medieval e rejeitar os universais⁵⁸, adotando a ideia de que o indivíduo (particular) compreenderia a realidade através dos sentidos, subjetivando-a. “Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”⁵⁹. Watt vai além; segundo ele, “o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana”⁶⁰, que seria o grande diferencial do romance em relação às formas anteriores: atenção à individualização dos personagens e o cuidado na descrição dos ambientes por onde eles circulam, apresentando uma “realidade que se tornou prosaica”⁶¹. Daí a discussão entre o que é verossímil e o que é verdadeiro tornar-se recorrente.

Mas o romance não abandonou totalmente as influências clássicas tradicionais. Elas deixaram seu resquício no romance histórico que, dada a liberdade de criação que o romancista se permitiu, pode enveredar pela história de forma mais realista, ou seja, buscando descrições mais detalhadas de ambientes, costumes, alimentação, vestuário, enfeites; tudo explicado com minúcias, mesclando a estrutura da obra com a do gênero épico, forma artística que quebra a frieza do registro histórico e aproxima a narrativa do romance moderno, já que, bem estabelecido, o romance não precisa mais guardar a postura de rompimento com as influências clássicas. E com o diferencial de sair da representação do todo para o privado, de vez que a narrativa romanesca concentra seu olhar na ação individual dos personagens e nas relações pessoais entre eles. E, especialmente para Alencar, as descrições de ambientes e de vestimentas ajudavam na elaboração e caracterização de personagens. “Por isso, seus heróis e heroínas não se movem nas nuvens mas num mundo autêntico”⁶².

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ “O caráter prosaico da época burguesa consiste, para Hegel, na inevitável abolição tanto desta atividade espontânea quanto da ligação imediata entre o indivíduo e a sociedade. [...] Esta lei, que regula a vida da sociedade burguesa, é reconhecida incondicionalmente por Hegel como resultado historicamente necessário do desenvolvimento da humanidade e como um progresso absoluto em relação ao primitivismo da época ‘heroica’ mas este progresso tem também uma série de lados negativos; o homem perde sua anterior atividade espontânea e a submissão ao moderno Estado burocrático, vivida como a submissão a um organismo coercitivo externo, priva-o de qualquer atividade deste tipo. Esta degradação destrói o terreno objetivo para o florescimento da poesia, que é suplantada pela prosa rasteira e pela banalidade. [...] Embora Hegel considere impossível eliminar esta contradição entre poesia e civilização, ele pensa ser possível mitigá-la. Esta função é encarnada pelo romance, que desempenha na sociedade burguesa o mesmo papel desempenhado pela epopeia na sociedade antiga” (LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade – escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução de Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 196-197).

⁶² PROENÇA. *Op. cit.*, p. 65.

Talvez, por isso, Pedro Calmon afirma que, “no romance histórico, a verdade é pouco mais que a verossimilhança”⁶³, porque ela se confunde com a ficção. No quadro geral, talvez. Entretanto, com a aproximação do olhar, os pequenos quadros revelam o elemento humano e a verossimilhança vai ceder terreno à verdade; pois, se o passado histórico de um povo pode ser investigado em partes que se completam para formar um todo, aproximar o olhar de cada parte pode revelar também um todo particular, capaz de transfigurar-se em diversas formas, de acordo com o subjetivismo do observador. É essa a ação realizada pelo romance: encontrar uma ou outra forma e dar-lhe vida, trabalhando em alguns momentos com a imaginação, em outros, com a realidade. Ora, o imaginário, segundo Barthes, é um signo ambíguo, “ao mesmo tempo verossímil e falso” no qual o falso⁶⁴ se iguala ao verdadeiro, porque “o verdadeiro é sentido como contendo um germe universal [...], uma essência capaz de fecundar, por simples reprodução, ordens diferentes por afastamento ou ficção”⁶⁵. Alencar vale-se dos dois elementos, afastamento e ficção, ao elaborar sua narrativa. Ele trata do verdadeiro sobre o falso e vice-versa, pois embaralha fato e ficção, criação e verdade, ficcionalizando a história e fazendo uso desta como garantia, lastro mesmo, para aquilo que ele pretende revelar: a verdade individual de cada ser. Mesmo *mascarando* a realidade, ainda assim o romance a apresenta e vários são os meios para alcançar esse fim.

Bem adequado aos personagens alencarininos, podemos dizer que Boileau-Despréaux se refere aos tipos planos de Forster⁶⁶, quando aconselha o escritor a manter o personagem de acordo consigo mesmo do início ao fim da narrativa. Contudo, apesar de planos, os personagens que compõem *As minas de prata* são diversos uns dos outros em seus defeitos e qualidades. Apresentam uma variedade de sentimentos e atitudes, capazes de emocionar e indignar o leitor; e tais elementos são uma forma a mais de mergulhar a ficção na realidade dos sentimentos humanos. Mário de Alencar percebe toda essa riqueza das figuras alencarininas. Segundo ele, elas “ressaltam em vivacidade não somente os protagonistas do drama complexo;

⁶³ CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, p. X.

⁶⁴ No entanto, há quem defenda que o falso não deveria ser um conceito relacionado à ficção: “A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção [...]. Romance pós-modernos [...] afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a verdade *per se*, apenas as verdades alheias” (Cf. HUTCHEON. *Op. cit.*, p. 146. grifos da autora).

⁶⁵ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 30.

⁶⁶ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005, p. 90.

todos os personagens, até os meros episódicos, têm relevo próprio. Não há no romance análise de caráter, mas cada caráter se define, se acentua dramaticamente ao choque dos sentimentos”⁶⁷. O autor de *Senhora* compreendera decerto que, uma vez dominada a afetividade, fazia-se fértil o terreno para alcançar o intelecto. Precisava, por conseguinte, de múltiplos exemplos para atingir múltiplos leitores, como bem explica Boileau-Despréaux: “A natureza é, em nós, mais diversa e mais sábia. Cada paixão fala uma linguagem diferente: a cólera é soberba e quer palavras altivas; a depressão se explica em termos menos altaneiros”⁶⁸.

É grande a riqueza do romance nesses exemplos. Vaz Caminha, com todo o seu desvelo em relação a Estácio, um amor paternal, cheio de preocupações, conquista a credibilidade do leitor, que acompanha o seu desassossego com as dúvidas sobre o paradeiro do afilhado:

Vaz Caminha também está aflito com a demora do afilhado. Desde a madrugada em que Gil lhe viera bater à porta, para trazer-lhe o recado de Estácio, o velho advogado ficara em uma inquietação constante.

Por que meios se evadira Estácio do castelo? Desprezara ele, sempre tão dócil ao seu conselho, a advertência da carta, e comprara a liberdade com assassinato? Que homens eram esses a quem ele seguia, e quais índios os que o acompanhavam naquela expedição? Onde e a que fora, barra fora, embarcado na chalupa arrebatada aos pescadores, que deixara amarrados na praia?

Todas essas questões eram de natureza a perturbarem a serenidade do ânimo de Vaz Caminha⁶⁹.

Inesita, apaixonada, comove quem lê as páginas da disputa a ser travada entre Estácio Correia e D. José, irmão da moça. O coração dividido observa os preparativos para o combate, denunciando sua ansiedade com o resultado; este sentimento Alencar sabe explorar muito bem, repassando ao leitor, em poucas e comovedoras palavras, o conflito interior da jovem:

De repente a menina estremeceu; notara o lugar em que se achava Estácio; observou que ele tinha que bater-se com seu irmão. Embora não passasse de um jogo o combate, apertou-se-lhe o coração com essa ideia. Ver assim em luta duas afeições, e não saber qual delas preferir, era cruel: desejava que o homem a quem amava vencesse, mas não queria seu irmão vencido⁷⁰.

Ter o coração assim dividido entre o amor apaixonado e o amor fraternal torna a personagem mais real, humana, pois é característica do ser humano a manutenção de

⁶⁷ ALENCAR, Mario de. Alencar, o escritor e o político. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. IV, p.15.

⁶⁸ BOILEAU-DESPRÉAUX. *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 370.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

sentimentos contraditórios – nesse caso, o amor e o orgulho familiar –, uma vez que diversos fatores podem despertar esses interesses ao mesmo tempo. Uma donzela de um romance menos ousado não teria conflitos dessa natureza. Seu coração voltar-se-ia apenas para um dos valores: ou amaria com paixão a ponto de abrir mão de todo o resto, inclusive da família, ou seria a filha e irmã exemplares, a quem jamais ocorreria ter um pensamento que fosse contra os seus entes. Ainda que não tão ousada quanto sua amiga Elvira, Inesita se opõe, a seu modo, às decisões de sua família sobre seu futuro. Em determinado momento chega a infundir algum ânimo em Estácio, que já se subjugava ao peso das convenções.

— Sou mulher e filha; e pois sem forças, nem vontade. Mas com essas armas que Deus nos deu à nossa fragilidade, com minhas lágrimas e minhas preces lutarei até morrer; e no último instante ainda a esperança de ser vossa não me há de desamparar, como meu pensamento não há de arredar-se de vós, meu senhor. Vós que tudo podeis, me abandonais!

— Tendes razão, senhora. Cumprirei meu dever; disputarei ao mundo e a todos a minha ventura. Acompanhado pelo vosso pensamento, hei de vencer, eu vos juro. Adeus, pois, senhora, até o altar!...⁷¹

Estácio, mesmo com as características já referidas de herói, tem seu lado frágil, humanizado pelo sofrimento. Em um momento a força da negativa do pai de Inês o abalara, em outro, é a notícia do compromisso desta com D. Fernando de Ataíde que o atordoa:

“Quando ontem a encontrei na missa, por um olhar dela, mestre, acreditei que não me malqueria; à tarde nos jogos, pensei que viesse a merecer um dia o seu agrado. Mas o sarau tudo esvaneceu; é noiva de D. Fernando de Ataíde. Seu pai o publicou a todos em palácio; e antes disso, o conheci eu no modo por que dançavam ambos no baile.”

O moço proferira essas últimas palavras açoitado e com extrema aflição. Percebia-se que ele, ao tocar nas últimas recordações de seu afeto, doía-se como se estivessem ainda em carne viva; e por isso perpassava por elas rapidamente⁷².

Entretanto, ele não se deixa abater em profundidade em nenhuma situação, pois pode sempre contar com algum amigo a lhe restaurar o ânimo. Para Cavalcante Proença, essa seria mais uma característica de heroísmo do personagem, apesar de ser também seu traço humano. Diz ele: “Como Orfeu, os heróis alencarinos também descem aos abismos, átrios do mundo de Plutão, limbos de que ressurgem aureolados de mais força e mais pureza”⁷³.

Elvira, amiga de Inesita, difere também da típica mocinha romântica, sendo ela um bom exemplo dos tipos humanos alencarinos. Ama Cristóvão com fervor e, contrariando

⁷¹ *Ibid.*, p. 437.

⁷² *Ibid.*, p. 185.

⁷³ PROENÇA. *Op. cit.*, p. 98.

todas as crenças da mãe e as regras da sociedade, entrega a este seu coração e oferta seu corpo. Abatida pelo castigo que a mãe lhe infligira, é retrato vivo da angústia, presa no quarto transformado em cela e insegura do amor do homem a quem se oferecera:

Elvira sentada no escabêlo dourado, crava os olhos com uma fixidez espantosa no óculo aberto no alto da janela; a inflexão da cabeça sobre a espádua indica a atenção que presta seu ouvido aos rumores sutis que vem de fora. Em sua fisionomia se debuxa com viva cor a ânsia de uma alma angustiada entre uma dor intensa que a oprime e uma esperança que vacila⁷⁴.

Abatido também ficou D. Fernando de Ataíde após ouvir de Vaz Caminha que era filho ilegítimo e que tinha uma irmã, gerada em circunstâncias bizarras, fruto da vingança de um marido traído: “Acabou assim o doutor a história. Diante dele, esmagado pela tremenda revelação, D. Fernando estava inerte e estúpido. A princípio, quando o advogado começara a narração, a sua ansiedade crescera até que a luz se fizera em seu espírito; e veio a prostração e o aniquilamento”⁷⁵. Sua reação mais do que verossímil, é verdadeira, pois que sofre como alguém que vê seu mundo desmoronar, na ficção bem como na realidade. Sua irmã desconhecida, a alfeloeira Joanhina, protagoniza outras tantas cenas em que se revela a dimensão humana dos personagens alencarinós através das emoções. Uma delas, ao cantar uma trova de Gil Vicente⁷⁶, sente o coração apertado por sua paixão não correspondida. A melancolia, entretanto, não a domina; e a alfeloeira logo volta a sorrir. Alencar explica seu comportamento em razão “das alegrias inefáveis da juventude”⁷⁷. Sabe-se, atualmente, que uma das características dos adolescentes são as mudanças bruscas de humor, desencadeadas, às vezes, por pequenos fatos que geram problemas insolúveis, substituídos, subitamente, por momentos de alegria e descontração. Joanhina é adolescente, por conseguinte, ainda sofre com problemas desse tipo, de alterações súbitas de humor devido à fase em que vive. Não havia como Alencar dar um tratamento psicológico como explicação para as alterações de humor da mocinha, porém, ele apresenta uma explicação baseada no senso comum: identifica esse tempo da vida como o tempo das indescritíveis alegrias, em que as tristezas não duram. O comportamento da rapariguinha é típico:

⁷⁴ *Ibid.*, p. 361.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁶ “*Quem quereis que veja olhinhos, / Que se não perca por eles / Lá por uns jeitinhos lindos / Que vos metem em caminhos; / E não há caminhos neles, / Senão espinhos infindos*”. Trecho retirado de *Obras de Gil Vicente: Das farças. Das obras varias.* – ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 81.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 81.

Houve um momento em que a alfeloeira suspirou; sentiu cobrir-lhe o coração uma das nuvens da melancolia que às vezes passavam no céu dos seus pensamentos. Breve rarefez-se a névoa, pois ainda no fundo de sua alma ingênua e pura não estancara a fonte das alegrias inefáveis da juventude, que o mundo, vasto areal, a pouco e pouco vai sorvendo, até que a exaure. Quem a visse então, acompanhando a música do sarau com a voz e as inflexões da cabeça, traçando com a ponta do pé figuras e passos de dança, e dando estalinhos de castanhola nos dedos, não julgara possível esconder aquele sereno júbilo da mocidade um pesar oculto⁷⁸.

Os exemplos acima corroboram a opinião de Mário de Alencar sobre a definição própria do caráter de cada personagem, e que se acentua ao choque dos sentimentos.

Nesse sentido *As minas de prata* constitui uma comédia humana em que se exibem as principais modalidades de caráter e temperamento: a ambição, a austeridade, a piedade, a abnegação, o amor místico, o amor ingênuo, o amor sensual, a religiosidade, a resignação, o fanatismo, o orgulho, a bravura, o cavalheirismo, a nobreza, a perversidade, a lealdade, a avareza, o patriotismo, a amizade; e todos manifestados individualmente na própria ação de cada figura. É o romance mais representativo do engenho dramático de José de Alencar [...]⁷⁹.

Não que Alencar deixe a questão descritivista de lado. Ao contrário, aproveita cada cena para pintar em detalhes a vida cotidiana da sociedade de Salvador do século XVII. Durante as aventuras de Estácio, o autor realiza descrições precisas no que se refere à vestimenta, à alimentação e aos costumes, conforme afirma Luís da Câmara Cascudo:

Letrado, sabedor de boas fontes, leitor de Marcgrav e de Barléu, de Humboldt e de Herrero, de Piso, de Gumilla, de todos os cronistas do século XVI, dos estudiosos como D'Orbigny, Denis, Martius, Southey, dos arquivos e dos relatórios das expedições, não há nele improvisação e sonho quando evoca os pormenores da vida selvagem, em canto, dança, alimentação, caça e pesca. Por isso Capistrano disse valerem suas páginas o esforço erudito de longas monografias especializadas. Mas essas monografias jamais teriam a cor, o movimento, o calor e a beleza que o grande animador lhes imprimiu⁸⁰.

E acrescenta: “em *As Minas de Prata*, onde romanceia o mistério do roteiro de Robério Dias, desenha, numa precisão nítida, as festas seiscentistas, jogos de canas, justas, cavalhadas, argolinhas”⁸¹. “Para os estudos do folclore brasileiro a informação de José de Alencar é de indiscutível autenticidade e marca a existência de fases sociais de transformações nos costumes”⁸². Percebe-se isso nas várias descrições ao longo da obra; em

⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁹ ALENCAR, Mario de. *Op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til. Romance brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XI, 1955, p. 6-7.

⁸¹ *Ibidem*, p. 6.

⁸² *Ibid.*, p. 8.

uma delas, o autor descreve um sarau. A começar pelas danças, ele não só descreve, mas esclarece acerca do comportamento de damas e cavalheiros em tal situação:

As danças figuradas e graciosas do tempo faziam voltear pelo salão as damas, e também os cavalheiros que tinham tanto garbo em executar um passo airoso de pantomina ou fazer um batão e uma floreta, como exceder-se pelas armas e feitos guerreiros.

A dança não era então como atualmente desfastio ou pretexto de conversa, mas uma arte que se cultivava com esmero, e dava ao corpo a flexibilidade das formas e o donaire dos gestos e maneiras; qualidades estas indispensáveis em uma época em que o vestuário elegante e garrido obrigava o homem, sob pena de ridículo, a ter a perna bem torneada, o talhe esbelto, e a rasgar uma cortesia exatamente copiada dos mais belos modelos da corte de D. João II⁸³.

Depois, ainda no clima festivo, um informativo sobre a composição musical, um “bailo de machatins”. Com efeito, Alencar procura, além de descrever a dança em si, buscar sua origem, repassando uma informação histórica, e assim, construindo o passado com os pequenos fatos do cotidiano que formam o quadro maior. Suas pesquisas sobre a vida colonial são tão minuciosas que permitem que sua obra sirva de fonte para outros pesquisadores, mesmo os mais especializados. Sua explicação sobre a dança serviu a Mário de Andrade para que este definisse o termo “machatins”, em seu *Dicionário musical brasileiro*⁸⁴, no qual fez uma compilação dos principais termos da música, especialmente a brasileira. Seu uso em tal dicionário comprova a seriedade com que as pesquisas de Alencar eram encaradas, mesmo por seus pósteros. Diz o autor cearense:

Essa linda composição coreográfica, inspiração de um artista de talento, cujo nome a história ingrata deixou no silêncio, fora inventada em 1603 na Vila Viçosa por ocasião das grandes festas que se fizeram com o casamento de D. Teodósio II, Duque de Bragança. Apesar de seis anos de existência era ainda nos saraus a novidade ou, como diríamos, a última moda dos casquilhos da Bahia e Pernambuco⁸⁵.

Sobre a Companhia de Jesus, cita padres que realmente existiram, personalidades que realmente se fizeram presentes no país, enquanto dá informações históricas relacionadas a elas e à situação da Companhia no Brasil, como o episódio em que D. Diogo de Menezes e Siqueira precisou adotar uma posição mais firme com relação à intervenção da Companhia de

⁸³ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 89-90.

⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Brasília/São Paulo: Itatiaia Editora, 1989, p. 295 *apud* BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo: ECA-USP, 1996, p. 69. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/anchieta/budasz-anchieta-texto.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

⁸⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 90.

Jesus nas questões que diziam respeito ao governo. Um acontecimento real, protagonizado pelos religiosos que se encontravam no país naquele período. Eis alguns deles:

Os religiosos que esperavam à porta do cartório eram o P. Nunes, reitor; o P. Inácio de Lourçal, que vimos conversar à janela do convento, enquanto duraram as festas, com o jesuíta chegado naquela manhã; o P. Luís Figueira, autor da gramática da língua tupi, o qual em 1607 tinha escapado ao martírio entre os selvagens da Serra da Ibiapaba, na Capitania do Ceará; o P. Domingos Rodrigues, ardente missionário, que havia seis anos reduzira os ferozes Aimorés da capitania e o P. Manuel Soares, cronista e autor de importantes manuscritos, que infelizmente não chegaram aos pósteros para bem de sua fama.

[...]

Depois de P. Inácio de Azevedo, morto em 1569 às mãos dos corsários huguenotes, que capturaram a frota, em que vinha ele com sessenta religiosos e o Governador D. Luís de Vasconcelos, nomeado para suceder a Mem de Sá, nenhum outro assistente fora mandado ao Brasil. Quarenta anos durante o Geral deixara a direção dessa província entregue ao prelado ordinário⁸⁶.

A Companhia de Jesus tinha então grande poder, representado por Alencar na descrição do Colégio dos jesuítas, de grande carrilhão, em contraste com os pequenos sinos das outras ordens. O poder era conseguido, em parte, pela manipulação das pessoas, como no caso de D. Luísa de Paiva que, ao mudar de religião (antes era judia), torna-se um fantoche nas mãos do religioso seu confessor, que tem interesses financeiros. Tomada de fanatismo, chega a tramar o aborto da própria filha e a sentir-se quase feliz quando esta, adoentada, parecia estar a caminho da morte, pois isso impediria que o sangue “impuro” se perpetuasse na criança que crescia no ventre de Elvira:

De repente surgiu-lhe no espírito a ideia da maternidade. Se Elvira trouxesse no seio o fruto do louco amor, sua raça não se extinguiria; o sangue judeu que lhe corria nas veias continuaria a reproduzir-se apesar do voto feito de extingui-lo na sua geração, consagrando-o à religião.

O que passou então no espírito dessa fanática mulher, ninguém o sabe. A verdade é que nas crises em que a filha piorava, seu semblante tomava um aspecto de doce resignação, na qual, se não aparecia contentamento, havia consolo; quando ao contrário a enfermidade declinava, seu rosto se anuviava, e os olhos tinham sinistros lampejos⁸⁷.

Luisa Antunes ressalta o fato de o autor parecer divertir-se ao “dar conta deste tráfico de influências”⁸⁸, que se aproveitava do fanatismo criado pela religião; a disputa das ordens religiosas pela manipulação das famílias mais abastadas, usando do temor religioso das pessoas para aumentar o controle sobre as mesmas, de modo a se conseguir maior influência

⁸⁶ *Ibidem*, 100 e 101.

⁸⁷ *Ibid.*p. 403.

⁸⁸ ANTUNES. *Op. cit.*, p. 149.

na sociedade; uma forma de reação contra a transferência de poder que, gradativamente, se fazia sentir, da Igreja para o Estado. Alencar usa da ficção para lançar uma crítica ao envolvimento da Igreja na política:

Alencar, que vive e se envolve profundamente com o seu próprio tempo, e que, por isso, sente a crise que atravessam os valores da cristandade e a tentação que a Igreja apresenta em envolver-se diretamente na política, vê na realidade histórica do século XVII com a Companhia de Jesus uma situação semelhante, uma ponte entre o passado e as preocupações contemporâneas. Alerta, assim, o autor para o caminho de politização da religião [...] e para o controle que a religião pode atingir nos homens através da superstição e do aproveitamento da ignorância do povo “miúdo”⁸⁹.

Essa fidelidade às descrições e às informações históricas estão de acordo com o que pede a conceituação do romance histórico, entretanto, não se restringe a uma simples necessidade de coerência interna de gênero narrativo. O autor não se limitou a pintar um mero quadro paisagístico; buscou antes dar vida à sua obra através da natureza humana dos tipos criados. A ligação de Vaz Caminha com a realidade, sendo ele o gancho que prende Estácio a esta, pode ser observada na forma realista com que são descritas sua casa e sua aparência. Até mesmo sua racionalização dos acontecimentos e a análise que faz do comportamento de outros personagens o aproximam mais de um plano realista do que do idealismo romântico. Isso porque os personagens de *As minas de prata* agem movidos fortemente por suas paixões, mesmo os mais racionais, como é o caso do próprio Vaz Caminha e do Padre Gusmão de Molina. Seus objetivos pessoais são os elementos que dão vida à trama, individualizando-os.

Entretanto, apesar de algumas descrições suficientemente realistas para construir uma ambientação, vale ressaltar que não são descrições como as de Zola ou Flaubert, que fazem do leitor um *observador*⁹⁰, na medida em que os acontecimentos que narram não são importantes por si mesmos, ou seja, o leitor não os *vivencia*, visto que os personagens também não, pois suas emoções são independentes do ambiente que lhes cerca – quadros que estão, de certa forma, alheios ao desenrolar dos acontecimentos. Se formos considerar a narração e a descrição como fenômenos isolados um do outro, é certo que José de Alencar narra, muito mais do que descreve, pois não trabalha acontecimentos que sejam tão desimportantes em sua própria significação, como são importantes para as “relações inter-humanas” dos personagens

⁸⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁹⁰ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.54.

e para a “significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens”⁹¹. Lukács justifica a importância de se fazer essa identificação, afirmando que

o contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo⁹².

E Mário de Alencar, escrevendo sobre *As minas de prata*, diz que: “A ficção entretanto, com todos os seus excessos romanescos, vive; o talento de narrar e descrever domina o leitor e arrasta-o entre o impossível e o inverossímil, interessado pelas figuras centrais do livro, cada uma delas típica, evidente e palpável, na sua configuração”⁹³.

Zola e Flaubert estão mais para “descritores puros”⁹⁴ do que Alencar e mesmo Balzac, por exemplo. Estes trabalham a descrição como parte de um todo no romance; e ela não figura em primeiro plano, mas se encontra em equilíbrio com o elemento dramático, pois que trazem ambos na bagagem as leituras de Walter Scott. Todavia, segundo Josué Montello, as semelhanças entre eles não vão além: “Enquanto Balzac, depois da experiência do romance de sentido scottiano, se faz o historiador genial da sociedade de seu tempo, Alencar se distancia da verdade, arrebatado pela fantasia transfiguradora de sua imaginação acentuadamente romântica”⁹⁵. É certo que Alencar se deixou arrebatar pela fantasia, porém é questionável que tenha, por isso mesmo, se distanciado da verdade. O próprio Montello afirma que o autor de *O guarani* buscou nos cronistas o lastro para seus romances históricos, nos quais trabalha, muito incisivamente, com a dimensão humana, o que pode ser considerado uma aproximação da verdade e não o seu contrário. Ainda que esta sirva de base para a fabulação, se a obra está bem alicerçada no real, não pode ser julgada apenas como fantasiosa. Pode ser considerado, portanto, o uso que fez de um elemento a mais ao aliar a história à imaginação, antecipando o trabalho de muitos historiadores de época posterior à sua. Além disso, em meio a toda essa atmosfera imaginativa, vamos encontrar os indivíduos e suas buscas pessoais; estes como o primeiro plano da obra e não as fabulações.

⁹¹ *Ibidem*, p.54.

⁹² *Ibid.*, p. 54.

⁹³ ALENCAR, Mario de. *Op. cit.*, p.15.

⁹⁴ Apesar de concordarmos com Lukács quando ele afirma que “tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’” (*Ibid.*, p. 54), o uso dessa expressão serve para sinalizar as distâncias entre os escritores comparados.

⁹⁵ MONTELLO, Josué. Uma influência de Balzac: José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, v. 6, p. XIV.

Levando em consideração essas atitudes individualistas, pode-se entender porque, para o autor, “a verdade dispensa a verossimilhança”⁹⁶, visto que as ações dos personagens vão, a pouco e pouco, revelando a sua *verdade*, pois que em seu desenvolvimento afetivo encontramos a *verdade histórica*, ou a revelação, portanto, de sua *dimensão humana*. Contudo, não é somente com essa verdade dos personagens que o autor de *A viúvinha* trabalha. Anatol Rosenfeld, ao admitir inúmeros significados para a verdade na obra de arte, verifica que um deles designa uma “visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade”⁹⁷. E essa, em *As minas de prata*, aparece bem explorada. Até mesmo na relação dos personagens fictícios com as figuras históricas, visto que estas são “humanizados” pelo autor, perdendo sua postura fria e distanciada, algo típico da historiografia positivista. Alencar insere essas personalidades em meio à trama, de forma que elas interajam com os personagens, participem de acontecimentos importantes de suas vidas e, principalmente, que se aproximem do leitor através de sua característica mais humana – os sentimentos. Seguindo esse pensamento, o autor leva o leitor de ficção a conviver com personagens reais da história brasileira em momentos de grande sensibilidade. Habilmente, seduz seu leitor, transportando-o à época em que se passa o fato descrito e promovendo uma nova leitura dos acontecimentos, ligada, então, à emoção, ao indivíduo.

Em “O Rio de Janeiro – Prólogo”⁹⁸, José de Alencar escreve acerca do desejo de compor um livro sobre a história do Rio de Janeiro; o que não veio a se consumir, mas que acabou por revelar um pouco sobre o que o autor entendia ser a “missão do historiador”, *seu*

⁹⁶ Frase redigida por Alencar em *A viúvinha*, que conta a história de Jorge e Carolina.

Após perceber-se pobre, Jorge, às vésperas do casamento, decide dar prosseguimento aos preparativos do matrimônio para não macular o nome de Carolina com um abandono abrupto. Convencido de que já não era digno do amor da jovem por não ter mais os meios econômicos de mantê-la com o esbanjamento a que estava acostumado, Jorge simula a própria morte na manhã seguinte à cerimônia e passa a viver com outro nome e de maneira bastante estóica, na tentativa de resgatar as letras que devia na praça e, dessa forma, limpar o nome do pai:

“Quando Carlos chegou ao Rio de Janeiro, uma das coisas que primeiro tratou de informar-se, foi o modo de subsistir o mais barato possível. Perguntou ao preto de ganho que conduzira os seus trastes, quanto pagava para jantar. O preto despendia 80 rs. O moço decidiu que não excederia do dobro. Era o mais que lhe permitia a diferença do homem livre ao escravo.

Talvez ache a coragem desse moço inverossímil, minha prima. É possível. Compreende-se e admira-se o valor do soldado; mas este heroísmo inglório, esse martírio obscuro, parece exceder as forças do homem.

Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história. A verdade dispensa a verossimilhança.” (Cf. ALENCAR, José de. *A viúvinha*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 267).

⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.18.

⁹⁸ FREIXEIRO, Fábio. Alencar: os bastidores e a posteridade. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981, p. 109.

método, na Literatura e que percebemos ao analisarmos *As minas de prata*. Sendo assim, diz Alencar:

Dar a cada um dos antigos edifícios da cidade a sua crônica, fazendo-os viver no futuro senão pela sua beleza material, ao menos pelas tradições que encerram; dramatizar a história descrevendo a cena onde se passaram os fatos mais importantes, e apresentando ao vivo os seus personagens e a sua decoração – eis como compreendia o livro que tencionava escrever⁹⁹.

As incansáveis pesquisas sobre o passado, procurando os elementos que dessem corpo à sua história, o levaram aos cronistas dos tempos coloniais. Esmerilhando-os, Alencar reúne material para criar um mundo e assim o fez; um mundo ficcional, baseado no mundo real historiografado, entretanto, distante deste, pois, que regido pela imaginação do autor – essa faculdade que o espírito tem de representar e criar, tão explorada pelo romantismo; mundo registrado em seus romances históricos, que alcançava os extremos do fato e da ficção, sem fugir, no entanto, à “verdade severa” dos fatos; ou seja, buscava Alencar preservar os fatos, mas não se deixava prender a eles. Já em *Como e por que sou romancista* conta que, após ter terminado de ler um volume das obras de Balzac, encontrava-se pronto para escrever um romance naqueles moldes, porém, em seu espírito almejava outra coisa:

E aí está, porque justamente quando a sorte me deparava o modelo a imitar, meu espírito desquitava-se dessa, a primeira e a mais cara de suas aspirações, para devanear por outras devesas literárias, onde brotam flores mais singelas e modestas. O romance, como agora eu o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes [...] ¹⁰⁰.

Alencar entendia a obra sobre o Rio de Janeiro que intencionava escrever como um “poema das crônicas brasileiras, ou antes um *romance de fatos reais* aos quais a imaginação apenas servia de quadro para fazê-los sobressair como em relevo no fundo obscuro dos tempos passados”¹⁰¹.

Esse “fundo obscuro” serviu de estímulo para a imaginação fértil do escritor e foi lá que ele trabalhou mais arduamente, procurando iluminar as passagens da história desvanecidas por acontecimentos “de maior importância” historiográfica, recriando cenas, ligando eventos, juntando os pedaços para lastrear os acontecimentos, procurando dar corpo ao passado desconhecido, o que, apesar de ser trabalho do historiador, é executado com

⁹⁹ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁰ ALENCAR, 1959. *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰¹ ALENCAR, 1981. *Op. cit.*, p. 81 (grifos nossos).

maestria pelo romancista. Ao voltar seus “olhos d’alma” (da imaginação) para o passado, o escritor transforma em arte o que antes estava tão-somente na esfera da história. E o fez mesmo sabendo que seria censurado:

Talvez me censurem por isso e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d’alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua¹⁰².

Voltando à narrativa das minas, também nesse romance, ou especialmente nele, trabalhou com a “verdade severa” e com os “olhos d’alma” para preencher as lacunas em aberto, que ele chama de “fundo obscuro”. Mas como associar elementos aparentemente tão contraditórios? Alencar não nega que existiu um roteiro das minas prateadas e nem a existência de um Governador-Geral chamado D. Diogo de Menezes e Siqueira – essa é a “verdade severa” dos fatos; entretanto, rejeita a cristalização¹⁰³ destes fatos em verdades absolutas e irretocáveis. No romance das minas, ao menos, o autor não busca extrair do leitor uma fé cega para tudo o que escreve. Tenta antes atingi-lo através de seus argumentos e do comportamento dos próprios personagens. Não trabalha, portanto, com verdades absolutas; não parte para uma explicação metafísica da origem de um povo. Ao contrário, dá destaque a todas as ações que colaboraram para a formação da pátria: o consórcio de Iracema e Martim, de Peri e a família Mariz e a convivência dos mestiços com os brancos e com os índios – esta última já presente em *As minas de prata*. Não busca a resignação do leitor, de forma que este aceite algo que não conhece e não entende, mas sua compreensão, deixando que se identifique gradualmente.

Pode-se perceber, dessa forma, nos romances históricos de José de Alencar, que sua preocupação com o registro dos fatos vai além do que está gravado nos livros. Sua busca por uma “verdade” não se restringe ao acontecimento em si, mas à repercussão que o mesmo terá sobre o elemento humano da história, permitindo uma revelação de seus conflitos e emoções. Ou seja, sua *verdade* se revela nas ações humanas, ou antes, é revelada por essas ações, pois o drama humano ultrapassa, e muito, qualquer representação, seja ela mais ou menos realista. E as ações dos personagens alencarinos mostram uma verdade própria, visto que é no ir e vir das criaturas que podemos divisar a chamada verdade histórica, ou seja, a revelação do ser humano em toda a sua historicidade.

¹⁰² *Ibidem*, p. 111.

¹⁰³ O termo, aqui, está sendo empregado no sentido de ser incapaz de transformação ou evolução.

A verdade de Estácio, como ele se faz conhecer através de seus diálogos com os demais personagens, principalmente Vaz Caminha e Cristóvão, revelando os anseios mais profundos de seu espírito atormentado pelo desejo de redimir a memória do pai e de se casar com Inesita, é então a sua essência mais íntima, o norteador de suas ações. Já observamos que a mola que impulsiona suas atitudes ao longo da narrativa é de cunho particular, e não pautada em uma necessidade de redimir o seu povo. Assim como Estácio, outros personagens vão revelando sua humanidade, e é essa verdade que se sobrepõe a qualquer representação do real, pois que ela é a própria realidade esteticamente materializada, configurando uma profunda coerência entre a estrutura formal do romance histórico e a constituição do mundo desses personagens.

Ao desvelar a “vida oculta” do personagem – ou “pessoa”, segundo Forster, já que humanizado –, o autor nos traz sua verdade através do jogo da interioridade *versus* exterioridade. “A vida oculta é, por definição, velada e, quando se mostra através de sinais exteriores, não é mais oculta; já entra no domínio da ação. E a função do romancista é revelar essa vida oculta na sua fonte [...]”¹⁰⁴. Sendo assim, Alencar trata de apresentar as “pessoas” de seu romance muito mais através de sinais exteriores do que pelo mergulho em sua interioridade, o que resultaria, talvez, em profundo lirismo; as suas ações não são estruturadas de forma a realçar a profundidade de seu interior, visto que o autor não está preocupado com o desenho íntimo dos personagens.

José de Alencar, na verdade, preocupa-se pouco com as ações das personagens destinadas a revelar-lhes o lado mais profundo do caráter, porque quase todas essas ações visam antes a intriga geral do livro quanto ao aspecto histórico, de aventura, de lances de heroísmo, de fidelidade à época que procura descrever e fixar¹⁰⁵.

Todavia, buscar na obra alencarina a verdade concernente ao mundo exterior de Estácio, ou de outro de seus personagens, é cometer o erro de cair no problema da verossimilhança pela verossimilhança, visto que a representação da vida é verossímil, porém a verdade nem sempre o é. “Que há de mais inverossímil que a própria verdade?”¹⁰⁶, pergunta Aurélia, de *Senhora*, fazendo eco a Nicolas Boileau-Despréaux, que diz que “a verdade pode às vezes não ser verossímil”¹⁰⁷; entretanto, a força das paixões, todo o drama humano

¹⁰⁴ FORSTER. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁵ LOUSADA, Wilson. Alencar e As Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II, p. XVIII.

¹⁰⁶ ALENCAR, José de. *Senhora*. Perfil de mulher. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I, p. 1155.

¹⁰⁷ BOILEAU-DESPRÉAUX. *Op. cit.*, p. 55.

revelado na obra, nada mais é senão a objetivação das criaturas em sua verdade, como algo que só lhes diz respeito. Ou seja, o verossímil refere-se aos fatores externos, ao possivelmente explicável, a tudo aquilo que poderia ser, segundo a definição aristotélica¹⁰⁸. Já a verdade, esta reside no caráter humano e não pode ser confundida com aquela, porém, “nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis”¹⁰⁹, bem como seu contrário. O autor, então, trabalha bem com dois estratégias. Valoriza a verossimilhança, visto que ela lhe permite “manter a atenção do leitor comum em permanente interesse, sempre alerta a novas surpresas, à espera de que o acaso e o escritor resolvam as situações difíceis”¹¹⁰; todavia, sabe muito bem manejar o outro lado: a dimensão humana de suas obras.

Eugênio Gomes considera que, para José de Alencar, “a descrição tinha mais importância do que propriamente a coisa a escrever”¹¹¹, o que “reduziu sensivelmente a capacidade de penetração psicológica do romancista [...] sempre mais inclinado a pintar do que a observar”¹¹². Ora, os personagens de Alencar não são movidos pelas descrições. Ao contrário, as descrições aparecem em decorrência de suas ações. Sendo assim, para chegar nelas (nas descrições), é preciso passar pela criação do personagem. Em *As minas de prata* são eles tão cheios de vida e emoções, apesar de não terem grandes profundidades psicológicas, que se torna temerário dizer que o autor não tenha perdido horas e horas a observar os tipos humanos ali delineados. Alencar, mesmo, faz sua defesa: “Pensam alguns que essa cor local será refletida pela natureza morta do Brasil; pela vegetação. Esse traço fisionômico vem não só da natureza bruta como da terra viva; a terra que não tem impressa o vestígio do homem é uma terra estúpida e inerte”¹¹³.

Com tudo isso, Alencar revela ter essa “visão profunda” da realidade, de que fala Anatol Rosenfeld, a qual abrange as ordens filosófica, psicológica e sociológica da mesma, e que é um dos significados para a “verdade” na obra de arte – ainda que essa questão seja um pouco polêmica, visto ter diferentes interpretações, sendo, assim, um conceito relativo.

¹⁰⁸ “Coisas quais podiam acontecer, possíveis de verossimilhança” (Cf. ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 28).

¹⁰⁹ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁰ PROENÇA. *Op. cit.*, p. 60.

¹¹¹ GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Editora Progresso, 1958, p. 26.

¹¹² *Ibidem*, p. 27.

¹¹³ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio (org.). Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 26.

Pode-se dizer que Alencar atingiu a verdade na coerência estrutural do romance *As minas de prata* – esse caráter que a verdade assume na literatura, o qual diz respeito à organização interna da obra de arte literária. Sua obra é primorosa, tanto no ir e vir dos personagens como no desenrolar dos acontecimentos. Contudo, notamos que o autor cearense apresenta mais de uma verdade, a saber: a verdade como coerência interna da obra, a verdade como apresentação dos fatos históricos e a verdade que se encontra na capacidade de revelar as ações humanas, no que elas trazem de muito particular. Pode-se dizer, portanto, que Alencar soube manejar os três pontos muito bem e ainda atender, para os mais exigentes, o conceito de verossimilhança.

Como romancista, Alencar valoriza o discurso, pois que trabalha diretamente o artístico; e como historiador, atinge a dimensão sentimental, humana, através da ação dos personagens que dramatizam o fato histórico; portanto, para ele, a *verdade* não teria um caráter de coisa inalcançável. Como verdade, em José de Alencar, não devemos encarar apenas a objetividade dos fatos – apesar de o relato destes em suas obras ser precedido de incansáveis pesquisas – mas também como revelação do lado humano de seus personagens.

Outro dado se apresenta: quando pensamos sobre a intenção alencarina de nacionalização da literatura brasileira e a criação de um público leitor que se identificasse com as informações contidas em suas páginas, principalmente nos romances históricos. Ora, sabemos que o gênero epopeia, além de deleitar os ouvintes, servia também para indicar qual deveria ser a forma de comportamento e os costumes de determinado povo, preservando e transmitindo informações de sua cultura, conforme podemos observar nas epopeias gregas. Sendo assim, ela surge como um acervo cultural, ideia defendida por alguns estudiosos, dentre eles Eric Havelock¹¹⁴, que diz que “aos olhos dos gregos, seu primeiro historiador foi Homero”¹¹⁵, pois sua poesia estava repleta de informações que, passadas oralmente, ajudavam a divulgar a história. Valiam-se, inclusive, da metrificação para ajudar a memorizar o acervo de informações. Eles prezavam essa verdade fidedigna, proveniente das Musas, filhas de Zeus. Na terra dos Feácios, por exemplo, Odisseu fala a Demódoco, o arauto, divino cantor:

Mais do que a todos os outros mortais, te venero, ó Demódoco!
Foste discíp’lo das Musas, as filhas de Zeus, ou de Apolo?
Tão verazmente cantaste as desgraças dos homens Aquivos,

¹¹⁴ HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

quanto fizeram, trabalhos vencidos, e o mais que sofreram,
como se o visses tu próprio, ou soubesses de alguém fidedigno.
 Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,
 que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,
 esse, que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Troia,
 cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.
Caso consigas cantar isso tudo de acordo com os fatos,
logo darei testemunho perante o universo dos homens
que recebeste de deus benfazejo a divina cantiga¹¹⁶.

A valorização do que é dito por Demódoco é, para Odisseu, a narração dos acontecimentos da forma como se passaram, “como se o visse tu próprio” ou, como “se soubesses de alguém fidedigno”. Considerados como um dom divino, os poemas épicos, além de entreter, ensinavam; e por muito tempo as escolas gregas teimaram em manter o ensino baseado nesses textos. Eram os poemas épicos que decidiam qual o assunto da aula, à medida que falavam de acidentes geográficos ou problemas de saúde, conforme a crença de que a épica tinha compromisso com a verdade. Daí a credibilidade dos gregos depositavam em suas epopeias, as quais também passaram a ser chamadas de poesia didática; por isso tratam de verdade e não de verossimilhança.

O romance histórico, como “herdeiro” da epopeia, continua esse repasse de informações, mas agora somente sobre o passado mais longínquo, ao contrário da épica, que tratava de temas tanto do passado mais recente quanto do mais longínquo, pois que atuava como um arcabouço cultural.

Quando Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, põe uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade¹¹⁷.

Assim também os romances históricos alencarinóis têm essa função de esclarecer, não somente os costumes, mas o tronco comum de origem de todos os habitantes da nação, que por longas distâncias se mantinham separados, trazendo informações dos antepassados, suas paixões e suas guerras. Hesíodo tratou do conceito de verdade como uma ligação aos saberes

¹¹⁶ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009, p. 149 (grifos nossos).

¹¹⁷ LUKÁCS, 2009. *Op. cit.*, p. 195.

de seu povo. Na *Teogonia*¹¹⁸, as musas falam a ele, representando o poder de presentificação¹¹⁹, que se opõem ao reino das trevas com seu esplendor:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
*sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações*”.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar¹²⁰.

Quando tratam de dizer “mentiras símeis aos fatos”, não se referem elas à verossimilhança, mas à ocultação dos fatos, furtá-los à Presença¹²¹. Em *As minas de prata*, podem-se encontrar importantes informações sobre a cidade de Salvador do século XVII, e que se encontravam então encobertas, esquecidas, ocultadas pelo tempo. Sendo assim, seu autor está em acordo com o conceito de verdade (*alétheia*) grego, que significa não-esquecimento, des-ocultação.

Dizer mentiras símeis aos fatos é furtá-los à luz da Presença, encobri-los. As mentiras são símeis aos fatos enquanto só os tornam manifestos do que os encobre.
[...]
Como desocultação é que os gregos antigos tiveram a experiência fundamental da Verdade. A palavra grega *alétheia*, que a nomeia, indica-a como *não-esquecimento*, no sentido em que eles experimentaram o *Esquecimento* não como um fato psicológico, mas como uma força numinosa de ocultação, de encobrimento¹²².

Certo que há a verossimilhança no sentido empregado por Aristóteles. Porém, podem-se perceber vários indicativos do uso da verdade na obra histórica alencarina, tanto no que se refere às paixões dos personagens, seu caráter humano, quanto à *desocultação* de fatos que estavam encobertos pelo registro histórico por serem de “menor” importância diante daqueles considerados como maiores e mais relevantes, que seriam os feitos dos grandes líderes e até mesmo suas biografias. Alencar foi buscar no passado empoeirado dados que os

¹¹⁸ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

¹¹⁹ TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. 7. ed. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 22.

¹²⁰ HESÍODO. *Op. cit.*, p. 103-104 (grifo nosso).

¹²¹ TORRANO. *Op. cit.*, p. 24.

¹²² *Ibidem*, p. 24-25.

revitalizassem. E, nessa busca, revelou a face humana de vultos históricos e das pessoas comuns que viveram a época. Por esse motivo, a verdade, para Alencar, dispensa a verossimilhança, pois ela fala por si; apresenta, em vez de representar.

3.3 O tempo como revelador da realidade

A verdade na estruturação da obra de José de Alencar revela-nos a sua sensibilidade para sentir as necessidades de seu tempo e trabalhar de modo a “supri-las”. Assim como entendeu que a forma literária que sua época pedia para cantar os grandes feitos dos heróis nacionais e as belezas da terra brasileira não era mais a da epopeia e sim a do romance – “a forma do desterro transcendental da ideia”¹²³ –, com toda a sua riqueza de possibilidades, Alencar ajustou também o personagem principal de *As minas de prata*, as suas características de herói – como nobreza de caráter, bravura e prudência – à realidade de um mundo sem a imanência do sentido à vida e no qual o herói deve buscar, sem o auxílio do transcendente, seus objetivos¹²⁴.

O romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. A interioridade a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói¹²⁵.

A estruturação da forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo, contando somente com sua própria interioridade para guiá-lo. Esse é o caso de Estácio, visto que ele procura se encontrar, alcançar seu propósito em luta com um mundo do qual ele já não faz parte em unidade, com o qual a sua interioridade está em constante descompasso, pois que não consegue objetivar no exterior a idealização interior de sua alma.

Mesmo ao final do romance, quando os dois casais – Estácio e Inesita, Cristóvão e Elvira – enfim se unem em matrimônio, o “felizes para sempre” não acontece por completo, pois que, para ficar ao lado de Estácio, Inesita precisou morrer para a sociedade e se indispor com o próprio pai, impedindo, assim, que a totalidade do mundo abarcasse a ambos. Quanto ao outro casal, segundo em importância na história, referem-se a eles as últimas palavras da narrativa do seguinte modo: “Elvira também era feliz. Mas como a rosa, cujo seio pungiu a

¹²³ LUKÁCS, 2007. *Op. cit.*, p. 127.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 117-138.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 124.

antena de um inseto, a flor de sua felicidade tinha uma nódoa que só o tempo devia apagar”¹²⁶. Esse final nos envia diretamente à realidade extraliterária do romance romântico, no qual, geralmente, os casais preocupavam-se com o tempo apenas na medida em que ele os mantinha separados. Na referência à Elvira, entretanto, o tempo surge como agente transformador, que vai, paulatinamente, “apagando” o passado – a sua entrega a Cristóvão em um momento de desespero; não apenas como “ordem mensurável do movimento”, mas como o próprio devir, ou uma “intuição do devir”, o que se aproxima mais da concepção de tempo de Hegel – pois “Hegel não identifica o Tempo com a consciência, mas com algum aspecto parcial ou abstrato da consciência”¹²⁷. Ou conforme ainda Santo Agostinho¹²⁸, que defende ser o tempo a vida da alma estendendo-se para o passado e para o futuro, “constituído por momentos diferentes de passado, presente e futuro; o que significa descontinuidade e transformação”¹²⁹:

De que modo diminui e consome-se o futuro que ainda não existe? E de que modo cresce o passado que já não é mais, senão porque na alma existem as três coisas, presente, passado e futuro? A alma espera, presta atenção e recorda, de tal modo que aquilo que ela espera passa, através daquilo a que ela presta atenção, para aquilo que ela recorda. Ninguém nega que o futuro ainda não existe, mas na alma já existe a espera do futuro; ninguém nega que o passado já não existe, mas na alma ainda existe a memória do passado. E ninguém nega que o presente carece de duração porque logo incide no passado, mas dura a atenção por meio da qual aquilo que será passa, afasta-se em direção ao passado¹³⁰.

Antes, ainda, quando se encontrava sozinha, tendo dispensado Cristóvão do compromisso matrimonial, Elvira recorda melancolicamente de quando tinham os dois um amor puro, sem a mácula do pecado. Perdida em suas lembranças, tem o passar do tempo como metáfora para explicar como se sentia naquele momento: “Era noite. O espírito da donzela parecia acompanhar o declínio da luz no horizonte, e sofrer a influência da sombra no espaço. A mesma escuridão, que sepultava a natureza, enlutava agora sua alma”¹³¹. Elvira carrega esse sentido de transformação ao final da narrativa; o tempo para ela se apresenta como o resultado de experiências ruins, dando o tom de mudança da personagem, que busca a fuga no passado, mas que é esmagada pelo peso do presente: “Depois da tarde em que com

¹²⁶ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 544.

¹²⁷ ABBAGNANO. *Op. cit.*, p. 1116.

¹²⁸ A referência ao tempo, citando Hegel e Santo Agostinho, considera este apenas como ordem mensurável de movimento; sem contrapor a visão dos dois pensadores (tempo linear) com a visão de Alencar (tempo cíclico).

¹²⁹ AGOSTINHO, Santo. *Confissões; De magistro*. Confissões, tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina; De magistro, tradução de Ângelo Ricci. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 24.

¹³⁰ ABBAGNANO. *Op. cit.*, p. 1116.

¹³¹ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 532.

generosa abnegação restituíra a Cristóvão seu juramento, a existência da donzela era essa: sair um instante do presente para logo após tombar nele e mais fundo”¹³².

Em outros momentos da obra, notamos essa mesma noção do tempo como agente transformador. Ainda no epílogo, a frase “um ano havia decorrido desde o passamento de D. Inês de Aguilar”¹³³ abre o último trecho do livro, como que indicando o tempo histórico que transcorrerá, não somente como a marcação de passagem de uma aventura para a outra, mas como o claro sinal de contingência e de transformação, a qual também levará à decrepitude. O que está de acordo, também com o que Vítor Manuel¹³⁴ escreve sobre o tempo diegético. Este seria objetivo, delimitado e identificado por marcadores cronológicos. Ora, o romance se inicia com a frase “Raiava o ano de 1609”¹³⁵ e se encerra efetivamente com o consórcio de Estácio e Inesita, caracterizando-se assim como um romance fechado¹³⁶. Na abertura da narrativa, vê-se que o tempo ocupará nela um lugar importante, pois é ele que se anuncia primeiro, antes de qualquer situação ou personagem. Tanto serve de marcação para delimitar a época do romance histórico, como influirá diretamente na vida dos personagens. Talvez por ter esse caráter “histórico”, não se veem na narrativa situações em que o tempo apareça de forma fluida e subjetiva; formas complexas de tempo psicológico. Pode-se, entretanto, identificar o “tempo da instância narrativa, o tempo em que se situa e se processa a própria escrita do romance”¹³⁷, quando a voz do narrador se insinua na trama, tomando o assunto do momento como pretexto para emitir uma opinião, que foi o que Alencar fez no caso do cronista Padre Manuel Soares, apesar de não se saber ao certo se ele existiu de fato. Força é dizer que o narrador aproveita a oportunidade para fazer justiça ao escritor esquecido; e também dar oposição entre os pensamentos de Padre Molina e Padre Inácio, conforme já referido anteriormente, de forma a expor sua condenação à manipulação da Igreja sobre os fiéis¹³⁸. Em outro momento, enfatiza a questão da liderança de Martim, companheiro de traquinagem de Gil, sobre os demais moleques da região para criticar a mediocridade:

¹³² *Ibidem*, p. 532.

¹³³ *Ibid.*, p. 542.

¹³⁴ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

¹³⁵ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 3.

¹³⁶ “O romance fechado caracteriza-se por possuir uma diegese claramente demarcada, com princípio, meio e fim” (Cf. AGUIAR E SILVA. *Op. cit.*, p. 726).

¹³⁷ *Ibidem*, p. 750.

¹³⁸ ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 63.

Essa grande questão social, do direito e razão dos que sobem e paciência dos que descem, é um problema que por muitos séculos há de esperar solução. Acaso e felicidade – responde a voz geral quando interrogada a respeito de semelhante anomalia. Penso eu porém que é isso um sintoma da degradação da consciência pública. Só a ignorância aceita, e o indiferentismo tolera o reinado das mediocridades¹³⁹.

Dessa forma se faz sentir o tempo da instância narrativa, mas apenas para o leitor. A noção de tempo sentida pelos personagens ao longo da narrativa é diversa; mas com destaque para o tempo cronológico, o qual insere os personagens na contingência, com caráter transformador. E eles identificam essa forma temporal, como se pode deduzir de suas palavras. Joanhina, a alfeloeira, ao saber-se rica, diz a Vaz Caminha: “E de que me serve isto agora? [...] Se com esses haveres pudesse eu comprar mais três anos por cima da idade de Gil, para que soubesse ele o que é o amor!”¹⁴⁰. Joanhina vê o tempo como sinal de amadurecimento para Gil, e que traria uma mudança no comportamento do rapaz, podendo ele vir a retribuir o amor que ela lhe devotava. Já Vaz Caminha, em conversa com Estácio, aconselha: “Lograi a vossa mocidade, que perto vem o tempo dos cuidados; e bem aziago é quando não se tem nos maus dias uma boa lembrança para consolar o espírito”¹⁴¹. Diferente da alfeloeira, o licenciado não encara o tempo de forma positiva, pois que, a esta altura, ultrapassara o ápice da vida, caminhando em direção à decrepitude física. Pode-se tomar Vaz Caminha como o personagem mais realista, ainda que não naturalista, da obra; talvez por isso o tempo transcorra para ele com mais força do que para os demais. Até mesmo perto do fim, no incêndio, é sobre o tempo – que lhe toma a obra de sua vida – que ele medita. Mesmo sentindo aproximar-se o fim, deseja sacrificar o tempo que lhe resta a escrever a dita obra.

Segundo Abbagnano, a essa concepção de tempo como ordem mensurável de movimento, vincula-se uma concepção de mundo cíclico – e de vida cíclica do homem –, o que corresponde à ideia de tempo para Alencar, como afirma Alceu Amoroso Lima¹⁴² – ao tratar do fim do homem selvagem da América na obra *alencarina*; um tempo de ciclos constantes e repetíveis, cujo fim se confunde com o início.

O homem das selvas, para Alencar, era realmente um fim. Mas um fim que se confundia com um reinício. Era o sinal de uma fase de decadência, não apenas do próprio selvagem *mas do civilizado também*. Era uma espécie de antecipação de um fim *de mundo*, não como fim *do mundo*, mas como uma fase catastrófica da

¹³⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 454.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴² LIMA. *Op. cit.*

evolução da humanidade. Inspirava-se Alencar numa cosmovisão mutacionista [...] ¹⁴³.

Essa visão cíclica foi aventada pelo próprio Alencar em *A Antiguidade da América*, no qual ele percebe haver, no próprio apogeu de uma civilização, sua decadência:

Nasce, cresce e morre o homem; o povo se forma, desenvolve e extingue. Não podem portanto eximir-se a essa natureza alterna as civilizações que representam a substância dos povos e dos indivíduos.

Um olhar lançado pela história divisa bem salientes os cumes das várias civilizações que têm dominado o mundo: o Egito, a Índia, Grécia, Roma, Bizâncio, Veneza, a Arábia. Entre essas eminências, porém, existem depressões profundas, nas quais o progresso material se abate a um ponto de fazer recear pelo futuro da humanidade. A invasão dos bárbaros no começo da Média Idade, por mais próxima, desenha perfeitamente tais sínopes da humanidade ¹⁴⁴.

Alceu Amoroso Lima, ao estudar esse texto, ainda em manuscritos, percebeu que Alencar trata desse sentido de contiguidade do fim e posterior recomeço: da terra “restaurada no seio da natureza, e outra vez surgida depois de um repouso milenário” ¹⁴⁵.

Apesar de sua visão de mundo, *As minas de prata* tem uma linha temporal aparentemente crescente, mas o romance não a segue ordenadamente. Por serem muitos personagens e diversos os tipos de aventuras, o autor joga com as passagens de tempo e ora descreve uma cena pelo olhar de um personagem, ora pelo de outro, ficando o primeiro, em alguns momentos, com uma impressão de estar sendo observado; o que de fato acontece e é esclarecido mais adiante na narrativa. Valéria de Marco expressou bem a multiplicidade de trajetórias temporais e espaciais na obra, com seus deslocamentos em ritmos acelerados:

Já ao abrir as páginas de *As minas de prata*, em ritmo de marcha acelerada, o leitor passa a conviver com um tempo extenso e descontínuo, a deslocar-se por espaços múltiplos e diversos [...]. Múltiplos fios narrativos mobilizam grande número de personagens. Acompanhamos diversos itinerários de buscas que se cruzam e assistimos a lutas por tesouros, disputas em torno de portos de mandos e de amores. Reina a dispersão e as ações se sucedem sem esboçar qualquer alento de transcendência, pois circunscrevem-se aos limites da esfera individual. Em ritmo rápido, as personagens se deslocam, ocupam o primeiro plano e vão traçando caminhos [...]. E, para dar conta de tantos deslocamentos simultâneos, a narrativa serpenteia: recua e avança no tempo; salta de um lado a outro ¹⁴⁶.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 62-63 (grifos do autor).

¹⁴⁴ ALENCAR, 2010. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁵ ALENCAR, 2010. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁶ MARCO de. *Op. cit.*, p. 101-02.

A forma com que Alencar trata a história começa a se apresentar a partir daí: ao não se deter somente na verdade dos fatos e em sua existência incontestável; ou antes em buscar a dimensão humana por trás das ações que culminaram nos fatos e uni-las numa coerência estrutural. O desenrolar de sua trama não passa ao largo do acontecimento histórico, fazendo dele uma mera ambientação para a obra, mas o atravessa. As personagens ficcionais se relacionam com as personalidades históricas, levantando a máscara impenetrável da rigidez historiográfica, tornando-as mais humanas, menos distantes; as últimas levando o leitor a se identificar com as suas fraquezas e sensibilidades. A transformação de “ser histórico” em “ser humano”, ou em “pessoa”, surge como consequência do trabalho que Alencar realiza com a dimensão humana dos personagens reais.

CONCLUSÃO

Com uma vasta obra literária para comprovar, José de Alencar viveu várias vidas. Filho de padre, entendeu o que era ser diferente, mas também de político, aprendendo as artimanhas do governo e carregando o peso da herança paterna. Formado em direito, soube identificar problemas jurídicos de grande relevância. Na condição de jornalista, internalizou a pressa da escrita diária, e na de parlamentar, percebeu como se movia a engrenagem governamental. Por fim, mas não de menor importância, o posto de romancista, a canalizar toda a experiência do observador de tipos humanos para as páginas de sua ficção.

Tal vida agitada não teria como produzir obra simples e tacanha. Alencar trabalhou com o Norte e o Sul do país, com o passado e a época em que viveu; com cada elemento formador da raça brasileira e com sua cultura. Seguiu um ideal, ou melhor, um plano, pois que foi concretizado e não ficou somente no mundo das ideias. E, para atingir esse fim preestabelecido, combinou a arte com o dado histórico, bem de acordo com a divisão que havia feito para o Brasil: “um estético, de valor necessariamente pedagógico; e outro positivo, a reclamar medidas práticas, a requerer a deliberação de homens empenhados e cômicos de suas obrigações, tanto no parlamento como na pele do cidadão comum”¹.

Com a intenção de resgatar um passado desconhecido para a maioria dos brasileiros, criando, assim, uma identidade comum, buscou-lhes uma origem na raiz que os unia. Tal e qual Balzac, registrou em suas páginas os costumes humanos sem, contudo, fugir à arte. Não foi o primeiro a trabalhar com uma mescla de formas discursivas, entretanto, soube fazê-lo de maneira bastante capaz e peculiar. Seus romances históricos apresentam essa identidade comum, através do índio, primeiramente, e também do mestiço. Com efeito: encontrou-o no mito a força que precisava para unir as raças e valorizar o elemento natural da terra.

A técnica foi bastante pessoal, visto que não seguiu nenhuma corrente historiográfica em voga no seu tempo, fugindo dos grandes feitos e tentando recriar os pequenos quadros da sociedade brasileira com suas belezas, mas com suas dificuldades também, ainda que não

¹ PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 211-212.

muito acentuadas. O que a historiografia não oferecia, ele “inventava”, com a grande capacidade imaginativa de romancista. Andou, por conseguinte, na contramão do “progresso” das teorias da história, que se profissionalizavam cientificamente, não havendo lugar para especulações. O historiador, portanto, aparecia como um homem neutro, positivo; que se recusava a olhar o mundo com os “olhos da alma”, como o fez José de Alencar, o qual identificava no homem o anseio pela criação a partir do passado. Assim, não se contentou apenas com o presente; apropriou-se das reminiscências possíveis sem, contudo, fugir das necessidades da época em que vivia e de seu plano nacionalizador em literatura, norteador de sua obra.

Entretanto, não se limitou a crer no romance histórico como uma mera forma artística. Sempre que pode, provou ser verdadeiro seu argumento, seja criando notas, seja falando por meio dos personagens; e baseando-se também em cronistas dos tempos coloniais, recriando, assim, o que o tempo destruiu, ou antes dessacralizando a história, projetando nela o presente do próprio autor. Por conta dessa visão subjetiva, tem certa aproximação com o pensamento presentista de Croce, isto é, por considerá-la como um produto do espírito, a defender um olhar contemporâneo sobre os fatos do passado.

Em relação a essa postura alencarina, há quem a veja como sendo própria de sua veia de historiador, como é o caso de Pedro Calmon; e há quem defenda que o romancista cearense estava para além da limitação da realidade, não podendo, por isso, ter escrito romances históricos, pois estes exigiam “paciência” na tentativa de imitar o passado, à qual Alencar teria renunciado em favor da imaginação. Um dos defensores da criatividade sem limites de Alencar é Augusto Meyer, que nega a veracidade dos elementos da narrativa alencarina em prol da fantasia do escritor:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo. Se teve a intenção de criar o nosso romance histórico, ficou só na intenção, e de qualquer modo não lograria fazê-lo, pois era demasiado genial para poder adaptar o seu fogoso temperamento a um gênero tão medíocre, que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e acúmulo de minudências pitorescas [...]².

² MEYER, Augusto. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1964, v. I, p. 13-14.

Fazendo a separação entre a imaginação e o trabalho historiográfico, como se um impossibilitasse o outro, Meyer não reconhece *As minas de prata* como um romance histórico, pois não valoriza sua base histórica, apesar de elogiar a criatividade do romance:

Em *As minas de prata*, a fantasia insofrida faz da tênue sugestão apanhada na crônica histórica um trampolim para as mais desencadeadas improvisações romanescas; é, decerto, esse estranho livro, cheio de altos e baixos, mistura de não sei quantas coisas, um verdadeiro filme romanceado e uma obra-prima do romance gratuito³.

Contudo, sendo sua obra um amálgama das duas formas narrativas, Alencar não renunciou a nenhuma delas, pois que soube usar a história como suporte para ficção; um historiador menos tradicional poderia até entender que usou a ficção como suporte para a história, sem permitir que esta aparecesse somente como um fator externo à obra literária, mas desempenhando um papel na constituição interna de sua estrutura. Para tanto, apostou na força do discurso para atingir a dimensão sentimental através das ações dos personagens, que dramatizam o fato histórico, interagindo com ele. Essa dramatização requeria um cenário apropriado, e é daí que sua fama de “descritivista” se fortalece, pois apresenta com riqueza de detalhes os costumes, a alimentação, os trajes, as danças, as armas, os folguedos e até as canções da época narrada. *As minas de prata* tem esse cenário minuciosamente descrito; tem dados históricos que adquirem vida com o movimento que o autor impõe aos seus personagens. Tanto é que superou o fato de ser a continuação de *O guarani*. Apesar de ter elementos em comum com a narrativa do índio Peri, como é o caso de D. Diogo de Mariz e do próprio roteiro das minas, já não se adequava ao título, pois criara força e vida próprias.

E assim, mantendo as duas “técnicas”, de romancista e de historiador, completou Alencar o que estava inacabado, ou obscuro, nos registros históricos, porém sem perder de vista seu foco na história do país, já que entendia ser esse um dos três momentos da literatura brasileira: o momento dos romances históricos, como *O guarani* e *As minas de prata*, que se passam no período colonial, no qual se deu a “gestação” do povo americano.

Nesse “passado obscuro”, Alencar procurou trabalhar com o particular, mais que com o geral, mostrando seu distanciamento em relação aos conceitos seculares sobre a história. Para isso, trabalhou com figuras reais e figuras ficcionais, como geralmente o fazem os romancistas históricos. A relevância de cada uma, como mostramos, depende do ponto de vista abordado, pois, em nenhum momento as figuras históricas perdem sua importância em

³ *Ibidem*, p. 14.

relação à historicidade mesma dos fatos, todavia, a trama ficcional e seus personagens aparecem entremeados aos mesmos. Pode-se perceber, em *As minas de prata*, que a narrativa alterna-se no destaque dado aos personagens; quando a trama transpõe o fato, as figuras ficcionais assumem a posição adequada ao cargo da personalidade em questão.

Alencar mostrou que os líderes políticos, mesmo os maiores, não são seres desprovidos de emoção, programados para criar e executar leis; tratou, então, de representá-los de forma mais humana, com o calor das emoções a transfigurá-los vez por outra. Humanizados, relacionam-se com os personagens ficcionais, participando dos acontecimentos importantes de suas vidas, e aproximando-se do leitor por meio dos sentimentos. No decorrer da aventura, personagens como D. Diogo de Menezes e Siqueira e P. Fernão Cardim expressam uma diversidade de emoções, que vão da alegria ao tédio, da ironia à irritação, do orgulho à humildade. Surpreender um vulto histórico expressando os próprios sentimentos faz com que o leitor se sinta parte da história, uma espécie de cúmplice, envolvido em seus acontecimentos, identificando-se com o recorte espaço-temporal da narrativa histórica, parte da história do país, parte do país e, por fim, parte do próprio povo. O que propicia o surgimento de um sentimento de unidade nacional, fortalecendo as ideias românticas de emancipação artística e política em relação a Portugal e tomando forma através da valorização do que era nosso, do pitoresco, dos mitos e das lendas da terra, encarando o passado como uma ferramenta para o projeto de nacionalização.

Buscando valorizar o elemento nacional – assim como os clássicos narram os grandes feitos de seus heróis épicos e os europeus o heroísmo de seus cavaleiros medievais –, Alencar narra as façanhas de seus heróis bem brasileiros, pois que a construção do seu herói é algo bastante singular, já que segue uma lógica própria, de busca por ideais particulares, tal como o faz Estácio, o qual, apesar de ser um personagem estático, ou plano, é o núcleo dinâmico da obra. Envolvido nessa dinamicidade, suas aventuras apresentam seu caráter, pois este não é revelado pelo autor. Na descrição inicial do personagem, Alencar se atém às características físicas, referindo-se à sua personalidade somente na relação desta com a cor de seus trajes.

Outra peculiaridade de Estácio é não ser ele um herói completo. Atuando sozinho, ou seja, sem a ajuda de forças místicas, nem míticas, para ajudá-lo, distancia-se do herói clássico, o qual é auxiliado pelos deuses, tornando sua vida essencial. Posto que corajoso, inteligente e audaz, Estácio não é um personagem independente; suas ações são como que orquestradas por seu pai espiritual Vaz Caminha e, em relação à sua constituição de herói, tem seu

complemento em D. Diogo de Menezes e Siqueira, o líder político da região, que ocupa o posto de “condutor das massas”, visto que Estácio não acumula essa responsabilidade: suas buscas individuais são mais fortes do que aquela pelo bem coletivo – a redenção de seu povo. Pode-se dizer, então, que Alencar não apresenta esse herói na concepção clássica da palavra, apesar de ter certo caráter épico, tornando difícil a sua conceituação, como verificado na análise. O que não anula, entretanto, a opinião de outros teóricos, como Wilson Lousada, que afirma serem os heróis do livro realmente merecedores desse termo, “porque neles a ação predomina sobre a contemplação, o lado material sobre o psicológico”⁴.

D. Diogo de Menezes e Siqueira, quando visto mais de perto em suas atitudes ao longo da obra, também não é uma figura simples, pois que tem que manter a postura de líder político e, ao mesmo tempo, deixar-se humanizar para que a já referida identificação do leitor possa surgir. Agindo como um homem dotado de sentimentos, que se revelam em diversas ocasiões, necessita ser, no entanto, a contraposição de Estácio na constituição da figura do herói, não podendo, dessa forma, tornar-se individual em demasia. Cabe a D. Diogo de Menezes e Siqueira o posto do herói da história, ocupando uma posição de liderança e encarnando o líder ao agrado do povo e sob as graças do rei. Ele desempenha seu papel histórico e, pelas mãos de Alencar, envolve-se com as aventuras de Estácio, ganhando o que Calmon chama de “dimensão sentimental”⁵.

Vaz Caminha, por sua vez, é a figura diferencial em meio às outras, por seu caráter mais realista, apesar de não perder a característica idealista, presente em seu desejo de retorno à pátria e na conclusão de sua obra, o que, no entanto, não o exclui da trama. Ele é o homem por trás das ações de Estácio; é quem racionaliza estas, guiando e aconselhando seu filho do coração sobre a melhor maneira de conseguir seus objetivos. Como homem de razão e mente brilhante, apesar da aparência frágil, torna-se o grande adversário do Padre Gusmão de Molina. Artiloso, este logo reconhece o engenho por trás do aspecto deteriorado do velho licenciado e sua influência sobre o herdeiro das minas, travando surpreendentes duelos intelectuais com aquele ao longo da narrativa.

Vaz Caminha é destaque também entre os demais personagens do romance por carregar em si inúmeras contradições: de aparência minguada, tem forte dom intelectual;

⁴ LOUSADA, Wilson. Alencar e as minas de prata. In: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967, v. II, p. 16.

⁵ CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, 1967. *Op. cit.*, p. 19.

carente dos afetos maternos, cria Estácio como um filho, amando-o incondicionalmente; logrado pela lentidão das leis de seu país, continua a exercer a profissão de licenciado com afinco e quase sem paga; solitário, é um dos personagens que mais se relacionam com os outros na trama. São essas contradições que mais o humanizam e revelam seus anseios, tornando-o o elo que vincula Estácio à realidade e dando o tom histórico fundamental à concepção do romance, pois suas articulações e estratégias trazem o heroísmo ao terreno do possível.

Entretanto, a humanização dos tipos não instaura apenas a aproximação com o leitor. É também (e talvez seja esse o seu traço mais forte) a revelação do que se entende por “verdade” em Alencar. Conceito polêmico, pode ser identificado em três níveis, em *As minas de prata*: no nível estético, pois a obra tem coerência interna; no nível histórico, já que o próprio autor se encarrega de anunciar as fontes de forma a dar credibilidade à narrativa; e no nível sentimental, pois são as paixões humanas que movem os acontecimentos.

A coerência interna da obra obedece ao conceito de verossimilhança. Nela, os personagens, apesar de variados em seus tipos, entrelaçam-se e não traem as próprias particularidades, obedecendo ao conselho de Boileau-Despréaux de manter o personagem de acordo consigo mesmo do começo ao fim da trama. São coerentes, inclusive, quanto às atitudes e pensamentos típicos de cada fase da vida, como se pode observar no comportamento de Joanhina e no caminhar pensativo e alquebrado de Vaz Caminha – ambos em conformidade com a idade que lhes imprime Alencar. Também as descrições de ambientes e costumes obedecem ao critério do que “poderia ter sido”, dentro do terreno do verossímil, o que é já uma característica do autor de *O guarani*, que considera verossímil não o que pode ocorrer, mas sim o que pode ser explicado:

Resta dizer que este original conceito de verossimilhança tem grande importância na obra de Alencar, pois é o que lhe permite manter a atenção do leitor comum em permanente interesse, sempre alerta a novas surpresas, à espera de que o acaso e o escritor resolvam as situações difíceis. Nós, intrincados que sejam, Alencar os desatará, paciente e infalível⁶.

De acordo com Alceu Amoroso Lima, José de Alencar seria “um espírito marcado pelo instinto da universalidade”⁷, pois que buscou o universal na particularidade de cada tipo,

⁶ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 60-61.

⁷ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 40.

pois que tem as paixões humanas como núcleo fundamental. Pode-se dizer que a forma como Alencar opera a emoção de seus personagens é verdadeira sem deixar de ser verossímil, pois que lida com o universal e o particular ao mesmo tempo, com situações da vida cotidiana real, através dos problemas de cada personagem, individualmente. Sendo assim, as atitudes individualistas de cada tipo vão, aqui e ali, revelando a sua *verdade*, já que seu desenvolvimento afetivo ilumina, pois, sua *dimensão humana*. Agir segundo as próprias paixões, conforme os personagens alencarinos fazem, é mais verdadeiro para o entendimento do sujeito contemporâneo do que sentir-se parte de uma coletividade. A paixão humana da realidade cotidiana foge ao âmbito da verossimilhança e se refugia no terreno da *verdade*, fazendo com que os caracteres alencarinos movam-se em um mundo autêntico, o qual o leitor pode reconhecer.

Pode-se compreender porque, para o autor, “a verdade dispensa a verossimilhança”⁸, visto que as ações dos personagens dão o tom de verdade ao verossímil. Neste caso, Alencar percorre todo o percurso entre a função de romancista e a de historiador, fazendo uso das virtualidades próprias das diferentes áreas. Para Luiza Antunes,

a fusão entre a história e a literatura, na qual se funda o hibridismo genológico do romance histórico, acontece numa época em que as relações nem sempre harmônicas entre as duas disciplinas são colocadas em discussão, considerando alguns romancistas, no caminho da concepção aristoteliana da poesia como o universal, que só o romance histórico poderia atingir pela imaginação a «verdadeira» história dos homens. Nesta conjuntura, o gênero chega mesmo a ser proposto como alternativa a uma ciência histórica que, no momento, procedia à redefinição dos seus conteúdos, métodos e delineamento de fronteiras⁹.

Tem-se aqui, então, o encerramento da análise do romance alencarino *As minas de prata*, a qual se iniciou pela caracterização de historiador com a qual o próprio Alencar se identifica, mas ao seu modo particular, não se igualando aos demais historiadores:

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua. Demais sou historiador à minha maneira¹⁰.

⁸ ALENCAR, José de. *Obra completa*. A viuvez. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959, p. 267.

⁹ ANTUNES, Luísa Marinho, 2009, *O romance histórico e José de Alencar*. Contribuição para o estudo da lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp. [CR-ROM], p. 17.

¹⁰ ALENCAR, José de. Rio de Janeiro – prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, Coleção “Estudos e Documentos”, v. IV, t. 1, 1981, p. 6.

E assim se reconhecendo, permitiu uma análise mais livre dos elementos constitutivos de seu romance, como a coleta dos dados históricos, a construção de seus personagens e a busca pela verdade da obra.

Sendo o autor tão diverso em suas áreas de atuação, há sempre o risco de se enveredar por caminhos muito afastados do que ele de fato se propôs a fazer. Ter o olhar fixo na obra ajudou a evitar a fuga e a reforçar, através de citações, as afirmações por vezes ousadas, e que a dinamicidade da mesma permitiu.

No momento atual, pode-se concluir que o plano nacionalizador alencarino obteve um êxito admirável, ainda não igualado, no seu intento de registrar as diversas faces do país, em uma jornada temporal e espacial, para que se constituísse uma literatura de raiz brasileira, tendo o brasileiro como elemento principal. É certo que sofreu influências européias, porém foi ele um dos grandes responsáveis por voltar o olhar artístico para os detalhes do cotidiano nacional, valorizando a “cor local” e abrindo caminho para investigações mais aprofundadas do elemento miscigenado, como o fez Machado de Assis. Isso só foi possível devido à credibilidade que conquistou: em parte por seu trabalho com a verossimilhança, em parte por ter descortinado a dimensão humana do brasileiro e apresentado a sua verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Bibliografia específica

ALENCAR, José de. **Antiguidade da América e A raça primogênita**. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio (org.). Fortaleza: Edições UFC, 2010.

ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II.

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: **Sonhos d'ouro**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I.

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: **Iracema**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. III.

ALENCAR, José de. Cartas sobre a confederação dos tamoios. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. IV.

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I.

ALENCAR, José de. **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. XIV.

ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. III.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. VIII.

ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. III.

ALENCAR, José de. **O guarani**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, v. II.

ALENCAR, José de. **O guarani**. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, v. I.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1953, v. III.

ALENCAR, José de. Rio de Janeiro – prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. **Alencar**: os bastidores e a posteridade. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

ALENCAR, José de. **Senhora**. Perfil de mulher. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I.

ALENCAR, José de. Pós-escrito de Diva. In: **Diva**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. I.

ALENCAR, José de. **Um desejo** (fragmento e romance). In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar*: os bastidores e a posteridade. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

2 Bibliografia geral

Livros:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões; De magistro**. Confissões, tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina; De magistro, tradução de Ângelo Ricci. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

ALENCAR, Mario de. Alencar, o escritor e o político. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. IV.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte/Brasília/São Paulo: Itatiaia Editora, 1989.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1979, v. III.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Luizinha; Perfil literário de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES *et al.* **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. 5. ed. Tradução (do russo) de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góis Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.

BALZAC *apud* BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1993.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Beretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo Ática, 1985.

CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARR, E. H. O historiador e seus fatos. In: **Que é história?** Tradução de Lúcio Maurício de Alverga. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASASANTA, Mário. Alencar – um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. **Alfarrábios**. Crônicas dos tempos coloniais. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, v. IV.

CASCUDO, Luis da Câmara. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Til**. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XI, 1955.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CHAVES, Casteli Branco. **O romance histórico no romantismo português**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa; Ministério da Cultura e da Ciência, 1980.

COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de história**. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo (1948). In: **Obra crítica 2**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

CROCE, Benedetto. A natureza do conhecimento histórico. In: GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Tradução de Vitor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

EAGLETON, Terry. O imaginário kantiano. In: **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, R. M. Rosado. Notas sobre *Arte poética*. In: HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução, introdução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Editora Inquérito, 1984.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. Introdução. In: BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Edición crítica. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José da Costa Rica; Santiago de Chile: ALCA XX, 1997.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

FREIXIEIRO, Fábio. **Alencar: os bastidores e a posteridade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Eugênio. **Aspectos do romance brasileiro**. Salvador: Editora Progresso, 1958.

GRIECO, Agripino. Alencar. In: ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELENA, Lucia. **A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

HOOK, Sidney. **O herói na história**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

HORÁCIO. Arte poética. **Epistula ad Pisones**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORKHEIMER, Max. Sobre o problema da verdade. In: **Teoria crítica: uma documentação**. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **A História nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil**: 1549 - 1760. Porto: Brotéria, 1953.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Edição de centenário. São Paulo: M.E.C. / INL, 1965.

LOUSADA, Wilson. Alencar e As Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: **Arte e sociedade** – escritos estéticos 1932-1967. Organização, apresentação e tradução de Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, Georg. **The historical novel**. Translated from the german by Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln/USA: University of Nebraska Press, 1983.

LYRA, Pedro. Antecipações realistas em Alencar. In: **O real no poético II**: textos de jornalismo literário. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MCKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. Tradução de Álvaro Cunha... *et al.* São Paulo: Paulus, 1983.

MEYER, Augusto. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1964.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, Josué. Uma influência de Balzac: José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, v. 6.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1928.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vire e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PITTA, Sebastião da Rocha. **Historia da America Portuguesa**, desde o ano de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro. Lisboa Occidental: Oficina de José Antonio da Sylva, impressor da Academia Real, 1730.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Tradução de André Malta. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

POPPER, Karl R. Previsão e profecia nas ciências sociais. In: GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Tradução e prefácio Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

PROENÇA, Cavalcante. **José de Alencar na literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, José Antônio Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, Tomo III, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHOPENHAUER. **Sobre a filosofia e seu método**. Organização e tradução de Flamarion Caldeira Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAFF, Adam. Duas concepções da ciência da história: o positivismo e o presentismo. In: **História e verdade**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 7. ed. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TRINGALE, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa Editora, 1993.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Tradução de António José da Silva Moreira. Edições 70: Lisboa – Portugal, 1971.

VEYNE, Paul. **Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. **A invenção de uma escrita: Anchieta, os jesuítas e sua história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: **A ascensão do romance: estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLECK, René. **Conceitos de crítica**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de Jose Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1992.

Teses:

ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ao pé da página – a dupla narrativa em José de Alencar**. 2002. 195 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas-SP, 2002.

ANTUNES, Luísa Marinho, 2009, **O Romance Histórico e José de Alencar**. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp. [CR-ROM].

PELOGGIO, Marcelo. **José de Alencar e as visões de Brasil**. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

Artigos:

BASTOS, Alcmemo. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. **Signótica**, Goiânia, v.13, n.1, 2001, p. 13. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7285/5155>>. Acesso em: 19 abril 2010.

BUDASZ, Rogério. **O cancioneiro ibérico em José de Anchieta**: um enfoque musicológico. São Paulo: ECA-USP, 1996, p. 69. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/anchieta/budasz-anchieta-texto.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

FREITAS, Renata Dal Sasso. A cultura histórica oitocentista e o romance histórico na América: o caso de José de Alencar. **Anais do Congresso LASA 2009**. Rio de Janeiro, jun. 2009, p. 11. Disponível: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/DalSassoFreitasFenata.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. **Alceu**, revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro, PUC – Dept. Comunicação Social, v.1 n.1 - jul./dez., 2000. Disponível: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&sid=13>. Acesso em: 14 ago. 2010.

JEHA, Julio. Mimese e mundos possíveis. **Signótica**. Goiânia, v. 5, 1993, p. 70-90. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/mimese.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

LACAPRA, Dominick. História e o romance. In: **RH – Revista de História**, Campinas, FHC/UNICAMP, nº 2/3, primavera de 1991.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. O problema da verdade e a educação: uma abordagem a partir de Horkheimer. **Perspectiva**, Filosofia e educação. Vol. 17, n.32, 1999, p. 73. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10523/10069>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. **Alea**: Estudos Neolatinos, jan./jun. 2004. disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2004000100007&script=sci_arttext> Acesso em: 23 maio 2010.

PELOGGIO, Marcelo. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. **Signótica**, Goiânia, vol. 22, nº 1, 2010.

SOUSA, José Newton Alves de. Três Lições de Iracema. **CLÃ**, ano XVII, nº 21. Fortaleza, Imprensa Universitária da UFC. Dez. 1965.