



HETEROGENEIDADE E CONCILIAÇÃO EM ALENCAR

Wander Melo Miranda*

Para Angela e Oswaldo Gutiérrez, amigos

À certa altura de *Lucíola* (1862), o narrador-personagem do romance refere-se à protagonista, Lúcia, com um epíteto — “Incompreensível mulher!” (Alencar, 262) —, que diz muito dos vários perfis de mulher que José de Alencar tratou em distintos romances ao longo de sua vasta obra. Há aí um ponto de partida para se entender a atração do escritor cearense pelo desenho das mulheres que criou, de Iracema a Ceci, de Diva a Aurélia, para citar apenas algumas. De certa forma, as “incompreensíveis mulheres” alencarianas encarnam as contradições com que o autor teve de se defrontar para melhor entender a sociedade brasileira, no momento em que ele inaugura e consolida, pela via da estética romântica, o romance nacional entre nós.

Silviano Santiago, em texto fundamental, em que este se inspira — “Liderança e hierarquia em Alencar” — colocou de modo certo a questão:

A consciência nacional só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do puro exotismo europeu, nem da pura exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa. Mas esta contaminação tem de ter direção certa: a marca ideológica deve surgir no texto (ela sempre surge), indicando que a valoração é dada pela “realidade” (européia) que é escrita inicialmente na frase, e não pela “realidade” que se lhe acrescenta por comparação. Existe uma corrosão dos valores entre si, de tal modo que o resultado final é um produto impuro, mas este é afirmativo, positivo da nacionalidade. (Santiago, 110)

Chamemos esse “entrelugar”, na nossa leitura, de *entrelugar do feminino*, entendido como aquele em que

se instala uma fissura narrativa que permite que a aludida transculturação (Rama, 1989) ocorra e, mais do que isso, abra espaço para a heterogeneidade, como um processo de significação no qual se afirmam campos de força distintos e distintos critérios de avaliação. Ao valor enquanto horizonte consensual, a ser fundado no juízo crítico baseado na demanda eurocêntrica de universalidade e totalização, contrapõe-se a relação como valor. Daí a emergência do referido entrelugar discursivo como possibilidade de redefinição ininterrupta do valor da ficção, postulado enquanto um contra-discurso em que as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade.

Se tomarmos um dado externo aos romances de Alencar — a data de sua publicação — e um dado estrutural — a classificação em romances urbanos, regionalistas e indianistas — veremos que a concepção de história aí inerente não é a de uma temporalidade linear e contínua, que evolui por etapas sucessivas, no interior de um sistema que vai integrando fatos e eventos até formar uma tradição discursiva que reflui maciçamente em direção ao referente. Não se trata de uma concepção do nacional forjada pela metáfora do crescimento orgânico, que tenta fazer coincidir a série literária e a série social, tendo em vista um conceito de representação que trabalha com a “imediatez” dos traços do *lugar* para compor e definir os valores constitutivos da sua identidade.

Ao contrário, no conjunto da obra de Alencar, há uma superposição de temporalidades e espaços distintos, que tornam difícil fazer coincidir a diversidade da jovem nação independente, ainda marcada fortemente pelo sistema escravista, que o escritor prefere desconhecer como esteio

* Professor Titular da UFMG. Pesquisador 1A do CNPq.



da nossa formação nacional. Sua preferência pelo índio como símbolo de nossa identidade nascente, se indica sua opção política conservadora, por outra parte, fornece-lhe os elementos para contrapor natureza e cultura, no sentido de atender sua necessidade de responder, em termos literários, ao referido embate com a cultura da Metrópole, num jogo de perdas e ganhos que configura a originalidade de sua produção literária.

A criação das nações americanas à imagem da utopia européia do Novo Mundo participa de um processo plagiário, que irá perpassar o romance brasileiro e latino-americano no início da sua formação e o levará a se construir como correção ou complemento de uma história de acontecimentos não-produtivos. Doris Sommer revela que a literatura do período assume a função político-ideológica de legitimar as nações emergentes após a Independência, programando-lhes o futuro enquanto projeção de uma história ideal, concebida por meio do modelo do progresso e da prosperidade econômica européia. No “irresistible romance” (Sommer, 1990) de fundação ficcional da América Latina, a retórica erótica e sentimental desempenha um dos papéis principais: o romance familiar é tomado como modelo de homogeneização nacional, através da conciliação levada a cabo pela liderança liberal, que atua como ponte entre raças, regiões e grupos políticos antagônicos.

Nesse contexto, os romances de Alencar apresentam um movimento diferenciado, em que estão presentes a conciliação desenvolvida por Sommer — em parte, a exemplo de *O guarani* — e, ao mesmo tempo, a heterogeneidade que os especifica, constituindo um texto híbrido, no qual a “retórica sentimental” é desconstruída pelo que estamos chamando de *entrelugar do feminino*. Figuras tão distintas como Lúcia, de *Lucíola*, e Iracema, do romance homônimo (1865) irão conformá-lo de maneira excepcional. Uma, ao incorporar a subjetividade burguesa em ascensão e reagir violenta e ironicamente contra ela; outra, ao absorver os valores cristãos do conquistador e sacrificar-se a eles, sem perder os traços de sua cultura de origem.

Construído por meio de um manuscrito em primeira pessoa, que chega às mãos do escritor, *Lucíola* é “o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (Alencar, 229), pergunta-se o autor do manuscrito. Desde o título, o paradoxo se instala, orientando a leitura, como é comum em textos de Alencar, para um mais além da letra do texto. Une, assim, a exortação moral, em última instância conciliadora, à preparação do leitor, para o “realismo” das cenas e diálogos que terá pela frente.

Como afirma Antonio Candido, na descrição dos amores de Lúcia e Paulo, Alencar “vai tão longe quanto é possível” (Candido, 233), “ultrapassando pelo realismo qualquer outra cena em nossa literatura séria” (Candido, 231), no episódio da orgia promovida por Sá e onde Lúcia

é a presença central. A cena concentra o sadomasoquismo inerente à relação amorosa, destituindo-a de qualquer efusão lírica ou sentimental.

Substancialmente, para G. Bataille, o âmbito do erotismo é o da desordem e ruptura, porque a violência maior para nós reside na morte, que nos arranca da obstinação de vermos durar o ser descontínuo que somos: é-nos insuperável a idéia de que o ser descontínuo que há em nós possa anular-se. A experiência do erotismo pressupõe, portanto, a superação do limite, sem sair dos limites dessa vida descontínua. O que está em jogo no erotismo é sempre a perturbação da ordem, da disciplina, da organização individual, das formas sociais regulares, sobre as quais se baseiam as relações de pessoa a pessoa.

A experiência interna do erotismo requer, da parte de quem a realiza, uma sensibilidade tão grande para a angústia que funda o interdito quanto para a que induz a transgredi-lo. É essa sensibilidade religiosa que une estreitamente desejo e temor, prazer intenso e angústia (cf. Bataille, 20-26, 150-155). Ou nas palavras de Sá a Paulo, permeadas por termos contrastantes e excludentes:

[...] Bebeste o primeiro trago de vinho; provaste uma vez o fruto proibido. Já conheces o amor dessa mulher: é um gozo tão agudo e incisivo que não sabes se é dor ou delícia; não sabes se te revolves entre gelo ou no meio das chamas. Parece que dos seus lábios borbulham lavas embebidas em mel; que o ligeiro buço que lhe cobre a pele acetinada se eriça, como espinhos de rosa através das pétalas macias; que o seu dente de pérola te dilacera as carnes deixando bálsamo nas feridas. Parece enfim que essa mulher te sufoca nos seus braços, te devora e absorve para cuspir-te imediatamente e com asco nos beijos que atira-te à face. (Alencar, 269-270)

Como cortesã, pertencente ao mundo social masculino, Lúcia cumpre a função — afirmativa, mas ambígua em vários aspectos — de manter o *status quo*, em que é peça essencial para seu adequado funcionamento. Concilia desejo e equilíbrio familiar, desregramento e hierarquia, libertinagem e estabilidade social. Dessa forma, mantida sob controle, pode circular com desenvoltura no espaço mundano, do qual é adereço e índice de que as coisas estão em seu devido lugar. O sadomasoquismo das relações eróticas transfere-se para as relações sociais, do espaço privado para o público, num estranho, embora previsível processo de acomodação dos corpos — individual e social. Seu perfil psicológico revela-se, quase no final da narrativa, por uma imagem que resume o que estamos procurando mostrar.

— Uma loucura!... Não sei como me veio semelhante idéia! Vendo esta água tão clara toldar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida.



Depois de uma pausa, continuou:

— *Naquele dia... não soube explicar-lhe... É isto! Vela! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!* (Alencar, 311)

A relação *amorosa* de Lúcia com Paulo transgride o interdito, do lado dela e do dele, ao transpor limites antes demarcados. Instaura o heterogêneo com o que não pode ser representado e, portanto, interfere na produção da linguagem e a desloca de seus marcos esperados, que o narrador sabiamente não confunde com uma escrita reticente, à qual poderia ser levado pela situação: “Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência da sociedade?” (Alencar, 253-254). Em resposta a dúvidas de Paulo, Lúcia responde a seu modo.

— *Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma cousa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disso é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci-me que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! [...] Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! Então meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação.* (Alencar, 279)

No jogo capitalista dominado pelo fetiche da mercadoria, o resultado dos amores entre Lúcia e Paulo não poderia ser senão a morte da amante, como a confirmar a estrutura que ambos tentam enfrentar e os valores conciliatórios que a fundamentam. O *entrelugar do feminino*, no entanto, permanece como possibilidade postergada de uma nova configuração intersubjetiva e social, marcada pelo diapasão do ir-e-vir da escrita diante das imposições ideológicas e discursivas que o texto consegue driblar como nenhum outro à sua época. Alguns anos depois de ter escrito a obra que o tornou célebre e obteve maior repercussão entre o público — *O guarani* (1857) —, Alencar pôde lançar-se corajosamente ao desnudamento do nosso processo social, por meio da investigação e do conflito psicológico, renunciando o que Machado de Assis dará continuidade em seus grandes romances.

É de Machado a compreensão inicial mais pertinente do outro livro que nos ocupa a atenção. Ao tratar de *Iracema*, em texto de 1866, chama a atenção para a originalidade das criações femininas do autor, destaca o caráter de poema em

prosa do romance para, finalmente, profetizar: “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima” (Assis, 153). A certa opinião do crítico, confirmada pela extensa fortuna crítica da “lenda do Ceará”, na denominação do autor, compreende diferenciadas leituras, quase todas centradas na ideia do romance como uma alegoria nacional ou americana, esta última em razão da natureza anagramática do título, como notou pela primeira vez Afrânio Peixoto.

Uma outra via de análise, não de toda diferente das anteriores, propõe-se como forma de investigação do *entrelugar do feminino*, dessa vez voltada para os primórdios da nossa formação nacional. Merece destaque a moldura com que Alencar enquadra sua narrativa: um prólogo, de maio de 1865, é uma sorte de dedicatória aos patrícios cearenses, uma volta ao lar, à *patria chica*, como estratégia metonímica para falar da *nação*; no final, uma carta, de agosto de 1865, em que o autor faz uma análise do livro e expõe seu processo de criação e o lugar do romance no âmbito da literatura brasileira que se constituía à época.

Como Silviano Santiago ressaltou em edição comentada de *Iracema* (1975), Alencar tinha o cuidado de cercar seus romances de paratextos (prólogos, posfácios, notas), em que a metáfora do autor-pai e do livro-filho impõem-se como direcionamento à leitura, tentando cercar possíveis deslocamentos de interpretação. No caso de *Iracema*, acrescenta-se, o autor estaria propondo uma narrativa pedagógica da nação, no sentido de uma renegociação constante do princípio que reafirma o interesse geral contra os interesses particulares, o bem comum contra o privilégio. Vale dizer: o sonho de uma sociedade de pares inclui a repressão da diferença do sujeito, em troca da liberdade individual no interior da comunidade mantida a salvo do perigo de dissolução que os interesses corporativos ou tribais representam.

Em suma, apropriando-se dos termos de Homi Bhabha, Alencar estaria dando forma à metáfora do *multos como um*, operada a partir da alegorização da terra-mãe pela figura feminina, ao mesmo tempo que, na nossa proposta de leitura, esse procedimento se veria questionado, mesmo que à revelia do autor, pelo *entrelugar do feminino*, concebido como lugar da transgressão, capaz de dar conta das formas disjuntivas de representação que significam um povo, uma nação ou uma cultura. Se assim for, cabe investigar o romance como uma forma liminar de representação social, internamente marcada pela diferença cultural que assinala o estabelecimento de novas possibilidades de sentido e novas estratégias de significação. É o que ocorre, por exemplo, com a emergência da personagem Iracema que adquire foros de uma autoridade contra discursiva, diferente da posição masculina que Martim e os guerreiros da tribo representam.

Dessa perspectiva, o subtítulo “lenda do Ceará” já instaura uma divisão espacial, cujo raio de alcance diferencial requer um esforço de recriação lingüística que o uso



de termos indígenas e o processo textual da comparação — exagerada, na visão do autor, segundo a “Carta” da 1ª edição — procuram cumprir. Tanto num caso como no outro, trata-se de fazer a língua portuguesa amoldar-se à nova dicção e plasticidade conquistada nos trópicos, por meio da intensificação das “influências” nativas. Por isso o autor exagera nas comparações, como forma de traduzir uma realidade lingüística por outra, cujo referente “natural” deve atravessar as fronteiras da cultura branca até obter um significado outro, sem perder de todo sua significação original. Os exemplos são inúmeros. Destaquemos um, em forma de diálogo:

– Como a cobra que tem duas cabeças em um só corpo, assim é a amizade de Coatiabo e Poti.

Acudiu Iracema:

– Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo.

Os guerreiros disseram:

– Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde. (Alencar, 1979, 59)

O trecho é rico em inflexões e diz muito, de forma sintética, da maneira idealizada com que a natureza, o branco, os índios e a mulher se “abraçam”. Mas à medida que Martim foge desse abraço, Iracema — que se tornara cristã pelo abandono de sua função de sacerdotisa tabajara — inicia o calvário da solidão, do isolamento e da saudade. Mais uma vez, em Alencar, o *entrelugar do feminino* mostra-se como configurador de um vazio operatório que põe em xeque o processo de conciliação social e cultural que o texto vinha tentando estabelecer. A terra-mãe, abandonada por seu filho-conquistador — Martim é filho de portugueses, mas nascido no Rio Grande do Norte — deixa de ser o paraíso terrestre para ser o território geográfico e subjetivo da melancolia e da dor, que o canto da jandaia, morta Iracema, vai expressar até calar-se de vez.

A dramatização da experiência da perda e da falta é traduzida desde as primeiras páginas do texto pelo tom solene e hierático dos diálogos. A princípio soam deslocados e dissonantes, mas aos poucos assumem, na leitura, o sentido como que de ruínas de um tempo “áureo”, que a narrativa em *flashback* sugere. No primeiro diálogo entre Iracema e Martim, depois de ele ter sido ferido pela índia, lê-se:

O guerreiro falou:

– Quebras comigo a flecha da paz?

– Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem dos meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

– Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

– Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema. (Alencar, 1979, 13)

Outra é a disposição final, quando nasce Moacir, “o filho da dor”, depois de longa ausência de Martim. Mais uma vez a personagem feminina é condenada à morte — “o estame de sua flor se romperá”, diz o narrador (Alencar, 1979, 75). Como voltar então ao início e ler a cadência melodiosa das primeiras frases do relato senão como um canto fúnebre, que a beleza das frases-verso não consegue apagar? Na passagem da lenda à história o que se perdeu ou se ganhou? A lucidez de Alencar parece deixar as perguntas em suspenso, como não poderia ser de outro modo para quem se dedicou ao exame penetrante e incansável da *terra brasilis* como o espaço *indecidível* dessa passagem, travessia ainda inconclusa porque ferida aberta desde o começo, quer se trate da “virgem dos lábios de mel” ou da cortesã do Império.

A operação tradutória da natureza para a cultura, do sujeito para o outro, das vastas regiões do interior do país para suas cidades, compõe um quadro de referência para a literatura brasileira posterior a Alencar. De suas personagens femininas — marcadas pelo signo da heterogeneidade e da conciliação, —, nascem Capitus e Diadorins, Madalenas e Macabéas. Pois, no dizer de Guimarães Rosa, “uma tradução é saída contra Babel.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Notas e orientação didática por Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ALENCAR, José de. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965. 3v.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1979.

ASSIS, Machado de. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. Ed. crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1979.

BATAILLE, Georges. *L'erotisme*. Milano: Mondadori, 1976.

BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia. 2º v.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama: Arca Editorial, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America. In: BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990.

