

AS MINAS DE PRATA: O ROSTO BRASILEIRO

Valeria De Marco

*"Fala-me dificilmente
de um país não documental
onde apenas acontece
o que em verbo não se conta
e só em sonho, em sonho e sombra, se adivinha."*

Carlos Drummond de Andrade

AS MINAS DE PRATA NO PROJETO DE ALENCAR

"O segundo período é 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."

"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 histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português."

"Benção Paterna"

José de Alencar.

Ao traçar o plano de sua obra neste prefácio de 1872, Alencar demarca o terreno de *As Minas de Prata*. Escrevera-o entre 63 e 64; publicara o primeiro volume na Biblioteca Brasileira de Quintino Bocaiuva em 63. O romance completo sairia somente em 65 e 66, em seis volumes, pela editora Garnier que lançaria a 2ª edição em 1877. Chamo atenção para essas datas porque elas podem revelar algumas pistas para a interpretação do texto. Até então, Alencar já havia escrito praticamente toda sua obra teatral (só não encenara

O *Jesuíta*, escrito em 60 mas recusado por João Caetano, e escreveria em 67 *Expição*). Desde 61 estava na política, pois elegera-se deputado pelo Ceará. Já demonstrara sua agudez crítica no barulho de 56 com as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” De romance, além dos pequenos esboços — *A Viuvinha* e *Cinco Minutos*, já editara *O Guarani*, *Lucíola* e estava escrevendo e lançando *Iracema*. Já se consolidara como o folhetinista de respeito no Correio Mercantil desde 51, com sua coluna “Ao correr da pena”, tão vinculada ao autor que ele a carregara para o Diário do Rio de Janeiro em 55. No ano de 1865, Alencar veria publicadas *Iracema*, a segunda edição de *Lucíola* e *As Minas de Prata*. Essa contemporaneidade dos três romances é eloquente expressão da diversidade da obra de Alencar. É um alerta para o leitor de hoje que poderia ver *As Minas de Prata* como um romance confuso, apaixonado pela trama de extensa e intensa ramificação, nascido da pena de um escritor que perdera o controle sobre o texto, que não saberia mesmo estruturar um eixo narrativo. Na verdade, a coincidência de datas é mais um indicador de que Alencar tinha um plano para sua obra.

Quase que ao mesmo tempo, o escritor compunha o texto lírico e enxuto de *Iracema*, as dramáticas cartas de Paulo para desnudar o cotidiano mercantilizado da corte e o abismo narrativo de *As Minas de Prata* para entrar na Bahia do século XVII. Conscientemente, dera a *Iracema* o título de lenda para recriar em um gênero mestiço, entre romance e poema, a mestiçagem das raças fundadoras do país, mesclando suas línguas no lirismo do mito. Conscientemente, desmontara o romance *A Dama das Camélias*, compondo *Lucíola* através de um espelhamento estrutural para revelar a feição brasileira da cortesã e demarcar seu lugar na sociedade. Portanto, não se pode falar de imperícia do escritor ao abordar seu extenso romance, pois ele também tem um alvo em mira.

O objetivo de Alencar era o romance histórico. Era povoar a imaginação dos seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência. O Brasil precisava encontrar os traços de sua face, esboçar sua figura no concerto das nações. Para isso era preciso não só retratar seu presente, mas também sua lenta formação, sua história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá. Era preciso construir estórias que se espalhassem na boca do povo, para constituir a memória da nação que nascia. Era preciso forjar os traços diferenciadores, particulares do Brasil, transladá-los ao espaço lúdico dos contos para disseminá-los pelo nosso território. Era preciso, enfim, forjar o imaginário nacional que nos explicasse e nos diferenciasse. Os heróis e seus feitos. Como tinham feito as nações

do Ocidente hegemônico: Carlos Magno, na França; El Cid, na Espanha, Ivanhoé e Ricardo Coração de Leão, na Inglaterra. Grandes narrativas épicas, heróis civilizadores.

Aí estava a primeira dificuldade para Alencar colocada por nossa peculiaridade histórica — a mestiçagem racial. O Índio que dominava o território e os conquistadores portugueses. Como construir um universo épico com a luta entre as duas raças pela posse da terra? Se Alencar optasse por um herói português, criaria um devastador e, de qualquer forma, um português. Se escolhesse um índio, seria erigir um herói de uma civilização atrasada que não conhecia a escrita, que não tinha história, que era pagã e de um primitivismo demoniacamente exposto na nudez e nos hábitos canibais. Era também deixar na sombra os encontros amorosos ou violentos entre o corpo amarelo e o branco. Construir uma versão heróica da realidade histórica foi, para Alencar, uma tarefa, um desafio e motivo de muita pesquisa: escrevera a biografia de Filipe Camarão, os versos de *A Filha de Tupã*; discutira a pretensiosa epopéia de Magalhães e optara por retratar a mestiçagem concentrando-se no convívio entre as raças, extraíndo o lirismo da vida primitiva do índio e a valentia desbravadora do português. *O Guarani* traz o retrato do índio altivo, mas fiel e dócil, que se submete ao batismo cristão e salva a indefesa Ceci. O produto mestiço que não aparece nesse romance, Alencar ousaria deixar nascer em *Iracema*. Criava-se a figura feminina e a masculina a partir de uma relação humanizadora entre as duas raças. Fundava-se o homem brasileiro e forjavam-se os mitos do imaginário nacional.

Construído o mito de origem, tratava-se de contar os três séculos de vida da colônia. E Alencar escolhe ainda a vereda do mito: as minas de prata. É a isca para seduzir o leitor — o nosso Eldorado ou o nosso Potosi — que se mantinha ainda no século XIX na especulação dos cronistas (*Revista do Instituto Histórico*/3º vol./3º trimestre/1839) e que ainda ecoava nas estórias da vovó, recontando o cotidiano aurífero das Minas Gerais. O mito das riquezas americanas constituía-se em pródigo mote para contar os tempos da colônia, pois ele tinha uma face dada pela nossa especificidade e outra adequada à modernidade romântica: o interesse pela História. Isto revela o quanto Alencar está mergulhado na sua época, no espírito contemporâneo, pois este é um traço fundamental dos tempos: descobrir a história, o pensar a história e fazer a história. Uma nova história, como nos lembra J. Guinsburg:

Mas o Romantismo pôs de lado não só o enfoque teológico judio-cristão, como também a concepção clássica da História, porque no século XVIII, embora já se fale numa História na-

tural das instituições, o pensamento dominante é aquele que considera a História como produto das “vidas ilustres”, do sábio, filósofo, herói, rei, gênio, cuja razão e ação (rei-filósofo, déspota esclarecido), ainda que às vezes toldadas pelas paixões e pagando por estas falhas trágicas o preço heróico, iluminam e melhoram o homem, produzindo o aperfeiçoamento ou *progresso* nas suas instituições. Com efeito, a noção de progresso começa a instalar-se agora na arena historiosófica, como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino, e, meesmo, deste como ato pessoal de Deus, da finalidade providencial, tanto mais quanto encerra, senão um paraíso como termo, pelo menos um “mundo sempre melhor” como uma proximidade terrena, dentro do tempo histórico, dependente apenas da atuação do homem.” (p. 14 e 15)

.....

.....

.....

“Transparece, portanto, quão longe, mesmo quando bastante perto, se encontram ainda as Luzes, pelo menos em formulações mais específicas ou positivas na ordem das atribuições causais sobre as origens e motores históricos, de concepções ou idéias-força como nação, povo, massa, opinião pública, classe, e outros agentes históricos, políticos, sociológicos, econômicos, culturais e ideológicos que são tidos como fonte dos precessos, dos dinamismos, dos movimentos, das consciências, dos espíritos e das vontades coletivas que surgiram em praça pública com a Revolução Francesa e mais especialmente, com o Romantismo.” (p. 15)

.....

.... ..

... ..

“Assim, porque tudo se faz “história” no Romantismo, a História se faz então “realidade”, integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, de sua cultura erudita e de seu saber popular (folclore), de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de seus *mores* e práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual, cada vez mais nas linhas de um tempo cada vez menor mítico ou idealizado.” (p. 18)

É essa toada que Alencar tenta acompanhar, sempre preocupado em sintonizar o Brasil no concerto das nações. Assim, nas minas de prata ele encontrara um mote para desenvolver aspectos das particularidades brasileiras na ordem das idéias internacionais. Uma vez encontrado o atalho para chegar à colônia, faltava determinar o ritmo da marcha para transportar o leitor aos tempos longínquos.

O ritmo estava dado também pela modernidade romântica — o romance histórico — que se desloca da referencialidade do realismo, do cotidiano do indivíduo e volta-se para a estória romanesca. Ivanhoé e Saint-clair das Ilhas. Heróis que nutriram a imaginação de Alencar e que certamente mereceram sua reflexão. Por isso, tanto do ponto de vista temático — o mito das minas, do metal das entranhas americanas — como do ponto de vista estrutural — o romance histórico, a estória romanesca — este romance de Alencar é uma obra que cumpre uma função determinada no projeto do escritor: criar um enredo específico da nossa história colonial, à luz das lentes românticas; traçar as figuras da História brasileira. Alencar solta a imaginação e entre no mundo do ritual, do coletivo e do tempo contínuo.

O ROMANCE HISTÓRICO.

Antes de entrar em *As Minas de Prata*, cabe buscar a caracterização do romance histórico.

Lukács dedicou-se à reflexão e produziu um livro clássico. Para ele o romance histórico nasceu no começo do século XIX e sua gestação fora preparada pela historiografia da Ilustração, que se encarregara do arcabouço ideológico, e pelo romance social inglês, que começara a desenvolver os meios literários de expressão, colocando em letra de forma as peculiaridades espaciais e temporais dos homens e dos acontecimentos. Dentro deste universo, dá-se a vivência da revolução francesa, a luta revolucionária e a queda de Napoleão, fatos que converteram a história em concreta “experiência de massas” Esta interpretação do período histórico conduz todas as considerações do autor sobre a questão. O romance histórico caracterizar-se-ia pela “revificação do passado convertendo-o em pré-história do presente, na revificação poética das forças históricas sociais e humanas que em um período longo de desenvolvimento deram forma à nossa vida” (p. 58). Dentro dessa concepção do romance histórico como aquele que conseguiria recriar a dinâmica do processo histórico, Lukács toma elementos de composição dos textos de Scott para elaborar a caracterização da estrutura desse tipo de romance. O elemento fundamental constitui a composição de um outro tipo de herói. O característico da obra de Scott seria o “herói mediocre e prosaico” que, por seu aspecto mediano representaria amplas camadas da população. Claro que a insistência de Lukács nesse aspecto de composição se dá pelo objetivo de diferenciar, através da construção do herói, duas formas do épico — o romance e a epopéia — bem como a concepção de história que elas carregam. Na epopéia o herói expressa a comunidade por sua superioridade em relação aos demais homens; ele é porta-voz. Nessa forma épica, a história

se faz e é conduzida pelos líderes mais capazes. No romance histórico, o herói representa também uma grande comunidade, não por seu caráter excepcional, mas exatamente por seu feitio comum, igual aos demais. Não é porta-voz. Por isso ele viabiliza a percepção das forças que o movem, tanto como e da mesma forma que os demais homens de determinados grupos sociais.

Lukács levanta outros elementos para caracterizar o romance histórico, como, por exemplo, a dramaticidade, o uso do diálogo, mas o ponto central de sua análise refere-se ao herói. Esse enfoque se deve ao fato de que, com esses traços de composição, o romance ganharia vôo para representar a luta entre as classes.

Como essa concepção de Lukács estava comprometida com uma interpretação da história e, sobretudo, com a esperança de que a literatura poderia transformar-se em arma de conscientização, o teórico deixa de lado outros elementos da obra de Scott que a vinculariam com a grande tradição dos romances do século XVIII — a estória romanesca.

Northrop Frye considera que o romance histórico é estruturalmente uma estória romanesca. Retomando a antiga distinção entre “romance” e “novel” o crítico dá especial atenção ao romanesco que consistiria uma expressão literária precisa, que se teria iniciado na época clássica tardia, desenvolvera-se paralelamente ao romance e teria hoje, como grande flanco, as estórias policiais e as de “science-fiction” (*La escritura profana*, cap. I). Ela apresenta um mundo idealizado, heróis bravos e belos que enfrentam vilões covardes e feios, em que a vitória sempre caberá ao mais virtuoso, estará ao lado da verdade. Ela consiste no estágio mais próximo do sonho e do desejo e tem como trama fundamental a sucessão de aventuras que se estruturam em função de uma procura, de uma busca. (*Anatomia da Crítica*).

Considerando *As Minas de Prata* a partir destes parâmetros, parece ficar mais nítida a vinculação de Alencar com a expressão cultural de seu tempo. Para ele, a forma literária da estória romanesca não é simplesmente um caminho encontrado ao acaso ou produto de imperícia literária. É a linguagem do Romantismo para contar o passado de cada nação, de cada comunidade, do mundo idílico anterior à Revolução Industrial, na Europa, e ao paraíso do capital comercial dos tempos do Império, que Alencar registrou em *Lucíola*. *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)* e outros textos mais.

O ENREDO: CADA CLASSE E CADA RAÇA TEM O TESOURO QUE MERECE.

O romance tem como fio de ação fundamental a procura do roteiro das minas de prata descobertas por Robério Dias. O pergaminho dá origem a especulações e pesquisas que se encaminham para uma disputa de lances dramáticos entre Estácio Correa (filho do descobridor) e o Pe. Molina, um jesuíta que, aparentemente, poria a riqueza nas mãos da Igreja. Ambos lutam pelas minas para conquistar objetivos diferentes. Estácio quer resgatar a memória do pai e casar-se com Inesita, jovem virtuosa de família abastada. Pe. Molina quer conquistar mais poder. Some-se à caracterização de cada um dos postulantes: Estácio é produto da terra, filho de índio e português; Molina é um padre, proveniente da Espanha que, na época, subjugava Portugal e queria interferir na administração das colônias. Assim, do lado de Estácio está a virtude, a pátria, a justiça e o amor; do lado de Molina, o vício, a invasão estrangeira, o embuste e a ambição. Uma luta entre a verdade e a mentira. Esta é a busca fundamental do romance, mas a ela se misturam outras. Há mais duas procuras também responsáveis pela composição das histórias secundárias que contribuem para configurar *As Minas de Prata* como desvairio imaginativo, a narração em abismo.

A segunda busca espaçosa no romance é a empreendida por Lucas, um escravo inculto, o taverneiro Brás, um contrabandista que se aventura por terra e por mar, e Anselmo e seu bando, pobres bandedeiros. Eles estão cavando a terra para roubar o tesouro enterrado na casa de Dona Dulce. Esse fio de enredo mobiliza objetos degradados e personagens desumanizados, movidos pela cobiça ou pela obsessão.

A terceira busca é a que envolve os personagens judeus: alguns anônimos, Samuel e Raquel. Eles procuram um roteiro do que lhes aparece como um grande tesouro: o mapa do sistema de fortificações da cidade de Salvador. Isto permitiria que a Holanda conquistasse o território, garantindo-lhes a tranquilidade para viverem no Brasil. É uma ação em que os personagens não se envolvem fisicamente; apenas a financiam. Portanto a procura é movida a dinheiro e é uma conspiração contra a pátria.

Assim, é em torno da articulação de três itinerário de busca que a obra se constrói. Cada uma delas mobiliza um grupo de personagens e a junção das diferentes procuras no romance se faz pela disposição hierárquica entre elas, estabelecida em função de critérios de raça e de classe. A aventura nobre está reservada para Estácio, filho de índio e português; a correria indigna fica para os estrangeiros

e negros. Estes fios narrativos tão claramente romanescos, caminhos conturbados para a realizarem de múltiplos desejos, desenvolvem-se em cenas também descaradamente romanescas: jovens órfãos, rituais de luta, disfarces, falsas mortes, revelações, emboscadas por terra e por mar, prisões abruptas, fugas impossíveis.

O NARRADOR: O GRANDE HERÓI DAS MINAS DE PRATA.

Para enlaçar tantos desejos e tantos personagens, Alencar lança mão da terceira pessoa e forja um narrador onisciente e onipresente que vai explorar os elementos mais diversos da estante literária do séc. XVIII e princípios do XIX. O tom dominante é o do romance de aventuras, mas há ingredientes de todo tipo para criar e manter suspenses, resultando em cenas que frequentemente levam o leitor a evocar passagens de outras obras.

O narrador trabalha com alguns procedimentos narrativos fundamentais: exploração exaustiva de rituais; súbitas revelações, profusão de coincidências, uso e abuso dos disfarces e enxertos de verdadeiros contos para construir os personagens, seja para contar a vida de cada um ou para delinear-lhes o caráter. Estes são os recursos principais utilizados para estabelecer a vinculação entre os múltiplos fios narrativos. Alencar precisa contar muitas estórias para escrever a nossa história.

Para observar mais de perto a construção do abismo narrativo, vale examinar alguns momentos em que o narrador emprega os recursos estruturadores destacados. Começemos pela exploração dos rituais. Alencar abre o romance com a luz do primeiro sol de 1609, caindo sobre a antiga capital — Bahia do Salvador. Detém-se na descrição geográfica para compor o retrato da cidade, aliando a grandeza de sua natureza à sua magnitude política.

“A cidade nacente apenas, mas louçã e gentil, elevando aos ares as grimpas de suas torres, olhando o mar que se alizava a seus pés como uma alcatifa de veludo, era então, pelo direito da beleza e pela razão da projenitura, a rainha do império selvagem que dormia ainda no seio das virjens florestas.” (p. 1, vol. I)

E a cidade está em festa, domingueiramente ruidosa, não apenas pelas esperanças de ano novo, mas sobretudo pelas expectativas em relação à chegada do novo Governador Geral do Estado do Brasil — D. Diogo de Menezes. O narrador intromete-se na casa para fornecer algumas diretrizes da política colonial que estavam em jogo:

“Durante o tempo que se demorára em Pernambuco, D. Diogo de Menezes tinha revelado sua força de vontade; e mostrára o firme propozito de repelir a intervenção que o bispo D. Constantino Barradas e a companhia de Jesus exerciam anteriormente sobre o governo temporal. A luta se travára com uma questã de etiqueta e precedência, a que dera logar a procissão do Corpo de Deus celebrada em Olinda.

Justamente n’essa época os senhores de enjenho, que formavam a classe nobre e rica da Bahia, sustentavam contra os jesuítas a grande questão da servidão dos índios; e compreendiam a vantajem de ter de seu lado um homem como D. Diogo de Menezes, cujo voto autorizado devia pezar nas decizões do Conselho da Índia, e no animo de El-rei, D. Filippe III.” (p. 3 e 4, vol. I)

Desta maneira, Alencar transporta-nos para o cenário e o drama do mundo colonial, guiando-nos com a observação dos viajantes, com o testemunho e, sobretudo, com o estilo dos cronistas da época, recriando no ritmo destendido da frase e no vocabulário preciso e raro o clima de princípios do século XVII. Jaezes de cavalo, mimosos palanquins e alvas alfeloas provocam o estranhamento no leitor e, entre deconfiado, intrigado e fascinado, ele se deixa levar pela magia dessas palavras para o passado, para o saboroso tempo do era uma vez.

Entregamo-nos à fantasia e acompanhamos a programação inteira das festas que se configuram como rituais. Eles ocupam os principais espaços urbanos — a igreja, a praça e o palácio — e mobilizam todos os grupos sociais. Participando dos rituais, cada personagem insinua traços de seus conflitos e desejos.

O primeiro ritual é sagrado. Para a igreja convergem a cidade e o narrador. Este, com aparente descompromisso, centra sua atenção nos jovens que se constituirão em personagens principais, esboçando-lhes o caráter através das roupas e do diálogo. O cetim negro, a frase grave e melancólica de Estácio anunciam o herói injustiçado e pobre, mas nobre nas atitudes e consciente dos obstááculos que se interpõem entre o desejo e sua realização. Cor de pérola e fio de ouro são para o aristocrático Cristóvão, jovem de grande renda e membro de uma família nobre que chegara com Tomé de Souza. O puro sangue português e os muitos cruzados associam-se a outras graças: fisionomia franca e aberta, as cores frescas e rosadas, o porte firme e direito” (cap. 1). É o jovem fiel e faceiro que já se apresenta como forte aliado do herói. Com o diminutivo (“cadeirinha”, cap. 1) e “seda azul” (cap. 2) o narrador introduz a heroína —

Inês — o grande amor de Estácio. Agora, é conhecer os opositores. Com “seda carmesim”, “garbo vaidoso” (cap. 2) e frase agressiva aproxima-se Fernando de Ataíde, o rival nos amores. Imediatamente, entra em cena grande aliado, D. José, de “porte arrogante”, trajando amarelo e negro. Com a chegada de Elvira de Paiva, o amor de Cristóvão, formam-se os pares e o narrador carrega seus personagens para dentro da igreja. Com os olhos pregados em Estácio e Cristóvão, Inês e Elvira confessam seus sentimentos para o leitor, explicitando os fios da trama amorosa que o narrador já insinuara.

Mas nem só de amores vive o Brasil. O final da missa é acelerado por uma inquietação que toma conta dos fiéis. Para explicar a perturbação que invade a igreja, Alencar introduz na narrativa um novo ritual; agora um ritual próprio e exclusivo da condição colonial: a chegada do navio proveniente da metrópole.

“—É uma fragata hespanhola, ao que parece procedente do reino, que entra a barra; informou ao governador o capitão da guarda.

Este fato que hoje não tem muita importância pela sua frequência, naquella tempo de raras e difíceis comunicações entre o Brasil e a metrópole, era um acontecimento do maior interesse. Para os governadores e empregados no serviço real queria dizer a solução de altas questões da administração do novo estado; para o povo exprimia talvez o deferimento aos pedidos das câmaras sobre a redução de impostos, extinção dos estancos e servidão dos índios; para os mercadores de grosso trato significa o recebimento de cabedaes ou de generos de trafego; para os particulares era o provimento da mercê que havia requerido, ou a reforma da sentença de que tinham agravado; para as mulheres, além da parte que tomavam no que dizia respeito a seus pais, irmãos e maridos, havia a curiosidade, sentimento poderoso em todas as filhas de Eva.” (p. 34; vol. I)

Na fragata espanhola estão outros elementos decisivos para a construção da estória. Mas, enquanto o povo do séc. XVII e o leitor esperam o navio atracar no porto, o narrador acompanha os personagens da terra e nos conduz aos rituais profanos.

O primeiro é um ritual de luta: o torneio. A cena remonta às novelas de cavalaria, mas ela desperta na memória do leitor as lides de *Ivanhoé* e de *Saint-clair das Ilhas*. E isto não se dá por mero acaso, pois existe um dado estrutural no torneio dos três romances que estabelece um eco de semelhança: a posição do herói. *Saint-clair*, *Ivanhoé* e *Estácio* comparecem ao evento, vencem as disputas, são aclamados pelo povo, mas não podem usufruir de todas as gló-

rias reservadas aos vencedores porque estão em posição desvantajosa na ordem social. Ivanhoé não pode descobrir-se porque arruinaria os planos de Ricardo Coração de Leão e o futuro da Inglaterra; Saint-clair tampouco identifica-se porque era um desterrado e Estácio, se pode mostrar seu rosto, está em posição de inferioridade porque pesa sobre ele a mácula do nome do pai e o ato do monarca espanhol que lhe confisca os bens. Estácio é também um injustiçado que está procurando restabelecer a plenitude de seus direitos e de sua identidade.

O narrador constrói esse ritual com uma câmara, ora deixando-a girar para captar objetivamente a totalidade da cena, ora instalando-a nos olhos de Inês, para revelar ao leitor a percepção parcial, subjetiva e emocional das lições uma vez que, por amor, ela acompanha todos os movimentos do herói Estácio. Explorando o ângulo do plano geral, Alencar aproveita sua experiência de dramaturgo e expõe aos olhos do leitor novos elementos para dar maior nitidez aos contornos dos personagens. Retoma as cores das roupas, dando os tons escuros — preto e escarlata — aos opositores do herói, para insistir no caráter turbulento, perturbador e demoníaco de D. Fernando e D. José; reserva os tons claros — azul e branco — para Cristóvão e Estácio, ratificando a bondade e a honestidade dos moços através das cores angelicais. Com a mesma função reveladora, o narrador incorpora as divisas escritas em latim no escudo de cada cavaleiro. Para os bons, o emblema amoroso, seja na singeleza da frase de Cristóvão — “Ela me vê e me guia” — seja na sentença premonitória do destino do herói — “O amor tudo vence” —. A maldade aparece no emblema dos opositores. A frase de Fernando — “Desgraçados dos que baterem no escudo” — constrói-se através da estrutura da maledicência e, não só aponta para os valores baixos de destruição e vingança, como também é o primeiro indício da maldição que pesa sobre ele, da qual o leitor só será informado no final da narrativa. A divisa de D. José é o clímax do mal, pois na sua ambiguidade revela os dois aspectos do vilão. Se tomada no significado de “fortaleza de bronze” indica sua vulnerabilidade, pelo próprio caráter degradado do metal; se entendida como “cupidez de moeda” já anuncia para o leitor o meio de corromper esse cavaleiro, que se realizará com o desenvolvimento do romance.

O narrador lança mão ainda de mais um ritual profano para arrematar os fios da intriga amorosa. É no sarau que Estácio ouve sua sentença de morte, ao ver Inês dançando com D. Fernando e ao ouvir que os dois vão se casar. Os dados estão lançados.

Paralelamente a esses rituais que, fundamentalmente, catalizam as relações amorosas dos personagens, o narrador vai desenvolvendo

os rumos do enredo da busca do tesouro. É importante observar que para isso ele usa os intervalos entre os rituais e explora as coincidências. Através desses procedimentos narrativos, a existência do roteiro das minas de prata e da disputa entre o herói, a igreja e a metrópole pelo pergaminho revelam-se para o leitor na alta temperatura emocional provocadas pelas paixões dos personagens. Coincidentemente, no exato dia em que Estácio prova sua força e vence o torneio, desembarca da metrópole um forte opositor para desafiá-lo e chega a notícia de que o governo espanhol enviará para o Rio novo governador que era um homem envolvido na história das minas. No mesmo dia em que Vaz Caminha defronta-se com Pe. Molina conhece também D. Dulce ou Marina de Peña que o levará a desvendar todo o passado do astuto padre. No mesmo dia em que Estácio abre a carta que lhe revela a existência do roteiro das minas, Vaz Caminha o põe a par da real história de Robério Dias e descobre que a Igreja e o Estado disputarão o roteiro com seu querido discípulo. Enfim, enumerar todas as coincidências seria quase recontar o romance. O importante é ressaltar que elas recobrem todo o texto e que é através delas que o narrador começa a desenvolver o tema propriamente histórico do livro. Assim, o primeiro plano, os espaços públicos e o tempo contínuo costroem o veio sentimental da obra; no segundo plano, nos espaços fechados e privados e nos intervalos e rupturas temporais emerge a história das riquezas americanas e das lutas pelo poder por elas despertadas.

Além dos rituais e das coincidências, deve-se ressaltar outro procedimento narrativo fundamental no romance: o enxerto de grandes contos. Eles são decisivos na produção do labirinto narrativo que o leitor percorre, eles interrompem o desenvolvimento da ação principal para introduzir o passado de cada personagem. Por isso, retardam a narração e frequentemente ao invés de aguçar o suspense, levam-nos a mergulhar em outro mundo, fazendo-nos esquecer da estória principal, uma vez que chegam a constituir grandes episódios. Como exemplos, observem-se os momentos em que o narrador conta a vida pregressa de Vaz Caminha, João Fogaça, Pe. Molina, Dona Dulce, D. Lopo, D. Fernando e até mesmo de Diogo de Mariz, gancho aproveitado por Alencar para contar pormenores do final de *O Guarani* que Ceci e Peri não haviam presenciado.

Mas, se por um lado esses contos retardam a narrativa e frequentemente diluem o suspense, por outro lado, ao enxertá-los o narrador pretende explorar-lhes o poder de revelação. Por isso, esse recurso convence o leitor da retidão de Vaz Caminha, da fidelidade de João Fogaça, do caráter perverso do Pe. Molina, do amor alucinado de Dona Dulce, da nobreza ativa de D. Lopo, da maldição que

pesa sobre D. Fernando, da honestidade da família de D. Antônio de Mariz. Como contrapartida dessa embriaguês ficcional cada conto recria elementos fundamentais do universo social e cultural de cada personagem, compondo um panorama da diversidade de costumes da Bahia do séc. XVII e, por essa razão, alguns contos acentuam as particularidades da terra, dando pinceladas de cores locais tão caras ao romantismo.

Vale observar a perícia do narrador na construção de alguns desses contos. Tomemos a história do grande vilão do romance. Alencar começa a contar a vida do Pe. Molina aproveitando o clima do exótico para os leitores brasileiros. Atravessa o Atlântico, entra em Andaluzia, refere-se a personalidade da época, como Cervantes, criando a ilusão da exatidão histórica. E, para caracterizar a baixa e a ambição do padre, lança mão da tradição da novela picaresca e retrata o grande percurso de Vilar como um arrematado pícaro. Dessa forma, dá mais um lastro histórico ao personagem; recorrendo a um modelo da história literária inventado e consagrado na Espanha como uma expressão particular para tratar da realidade dos marginais da época. Nascido e formado como pícaro, Vilar só poderia resultar, de maneira verossímil e histórica, no astuto, ambicioso e perverso Pe. Molina. Certamente, a mesma preocupação com a adequação histórica que levava Alencar a resgatar a picaresca para construir o jesuíta, motivava-o a reaproveitar a novela de cavalaria para descrever a nobreza de Lopo Vellasco.

As particularidades da História brasileira entram, por exemplo, no conto dedicado a João Fogaça:

Naquela época em que a floresta confrontava com a cidade e quasi lhe invadia os quintaes, oferecendo ao crime, como ao vicio, couto seguro e azilo contra a vindita da lei, o capitão do mato foi officio de importancia. Era quem melhor policiava o estado, e ia aos dezertos sertões trazer o reo à justiça, o escravo ao senhor, e perseguir as hordas selvajens quando infestavam a vizinhança dos povoados.” (Vol. I, p. 296)

Não só aparece aí a realidade da administração da colônia, mas também Alencar empenha-se em recompor traços da mestiçagem entre o branco e o índio:

“A gente do lugar chamava-o *caiporinha*, de uma palavra tupy que significa *-habitante da floresta*; e com efeito o apelido quadrava perfeitamente, porque vindo a falecer-lhe o pai, elle abandonara a caza paterna, que ahí não poz mais os pés, desde

o dia em que saiu orpham. Arranjou então uma miseravel palhoça a beira da mata; e ainda essa parecia luxo; sua verdadeira moradia continuou a ser a floresta, onde cada arvore lhe dava abrigo durante a noite.” (VOL. I, p. 295)

Assim, Alencar extrai da floresta americana Fogaça: — personagem exemplar na fidelidade amigos e na capacidade de conhecer e dominar o mundo da natureza brasileira, composto pela mata e seus habitantes — os índios Ouvido, Olho e Faro.

O outro traço distintivo da colônia — a mestiçagem entre brancos e negros — entre no romance com a expressividade de Joaninha. O lado trágico está no seu nascimento, na vida de trabalho difícil de mulata livre e na sua reclusão ao convento, no final do romance. E, como se fosse pouco, as circunstâncias da concepção de Joaninha — forma diabólica para punir o adultério feminino — demonstram como os brancos estabeleciam total identidade entre negros e animais. Mas não é só o mundo animal da senzala que aparece no texto. Como Joaninha é mulata livre que vive de seu trabalho, ela desenvolve não só habilidades manuais, mas também soltura e traquejo verbal. Aprende a dissimulação e a arte de falar e contar. Toda espartez de Joaninha é exibida na sala de D. Inês, quando aquela, entre confeitos, quer dar a esta um recado de Estácio. Não só toda a habilidade do Alencar dramaturgo entre em cena para descrever a situação, como também, deixando falar a mulata, o narador reproduz a magia da narrativa oral, revivendo “os tempos de oitiva”

A tantos recursos narrativos, devem ser somados os disfarces, os vaticínios de personagens encobertos que atravessam a cena, as cartas, os testemunhos. Juntar tudo isso é uma tarefa heróica que Alencar cumpre com alguns momentos de requinte e dramaticidade. Destaco apenas duas cenas do começo do livro. Uma é a descrição do Pe. Molina, na sala do convento, frente ao retrato de Ignácio de Loyola. O narrador explora o espelhamento entre o personagem e o quadro para, de maneira figural, separa a face da máscara, apresentando para o leitor o mecanismo de que se valia o impostor. Outro momento de grande habilidade na narração encontra-se no jogo de xadrez. Vaz Caminha finge concentrar-se no tabuleiro para observar Molina. Este, comentando uma jogada, revela seus planos para cercar o governador da Bahia e Estácio. Mas, no tabuleiro, mestre é mesmo Alencar que não nos deixa roteiro seguro nem das minas, nem do romance.

CONCLUSÃO: PERSONAGENS DA HISTÓRIA COLONIAL

Entregando-se ao desvairio romanesco, ao prazer lúdico de contar e engatar múltiplas estórias, o narrador de *As Minas de Prata*

põe em cena um grande número de personagens. São eles eficientes executores ou condutores da ação e não chegam a conquistar densidade psicológica ou a problematizar o mundo que os cerca. Dividem-se em heróis e vilões, em homens virtuosos que conformam um universo íntegro e em homens degradados pelo vício e pela ambição que habitam um mundo demoníaco.

A integridade está com Estácio e seus ajudantes: Cristóvão, João Fogaça, Vaz Caminha, mestre Bartolomeu, D. Lopo e D. Diogo de Mariz. O que os une e os distingue não é apenas a ação em busca da justiça, mas é também um laço de sangue e de raça. Eles recriam no texto os diferentes graus de gestação do homem brasileiro civilizado, na medida em que em suas veias circula o puro sangue português ou este mesclado com o indígena. Estácio, o grande herói do romance, é um mestiço das duas raças fundadoras. Ele e, de maneira mais acabada, João Fogaça trazem da carne nativa o conhecimento e o domínio da natureza americana, o que lhes permite vencer batalhas por terra e por mar e serem os únicos a chegarem às minas, conseguindo superar as deficiências do roteiro e os obstáculos do caminho. Os personagens originários da aristocracia portuguesa extraem suas virtudes das letras e das armas, herança da nobreza medieval que teria cumprido a função civilizadora contra os bárbaros da Europa. Por isso, Estácio é educado pelo letrado Vaz Caminha e pela espada de mestre Bartolomeu.

A maldade assume a face da ambição — Pe. Molina, Brás e seus auxiliares — da irreverência — D. Fernando de Ataíde — e da venalidade — D. José de Aguilar e a comunidade judaica, com exceção de Raquel. Esse mundo de vilania tem também seus matizes para construir a desejada sociedade brasileira. O único descendente de português degradado — D. Fernando — tem a debilidade de seu caráter explicada, no romance, como produto do adultério. O pecado de sua mãe determina-lhe a trajetória de expiação e ele encontra, junto com sua irmã Joaninha, o caminho da recuperação no retiro religioso e na caridade. Os demais excluídos são estrangeiros de outras plagas: espanhóis e judeus movidos pela ambição. Caracterizados como aventureiros e traidores da pátria e da igreja, têm sua periculosidade aumentada porque, na ação, demonstram poder de romper contingentes das classes subalternas, como Anselmo e seu bando, por exemplo. São personagens que se ocultam na noite, nos porões dos navios, nas tavernas, nos nomes falsos, nos disfarces. Para eles, a narrativa reserva o castigo que consiste na exclusão da sociedade: o bando de Anselmo é enterrado sob o tesouro de D. Dulce; no porão da mesma casa, Pe. Molina abandona o hábito e a identidade; D. José de Aguilar e os judeus saem da terra brasileira em

um navio; D. Fernando e Molina vão expiar seus pecados na solidão — este, no deserto —, e aquele, no claustro.

Essas estórias de exclusão se contrapõem ao prodigioso epílogo feliz para os homens bons. Estácio, Cristóvão e João Fogaça casam-se, constituem família e fixam-se na terra. Eles escrevem o processo de integração social.

Interessante é assinalar que as mulheres são íntegras e que duas dentre elas acabam se fixando de maneira bastante nítida na memória do leitor, talvez até mais nitidamente do que pretendia Alencar. São elas Joaninha e Raquel. Duas marginalizadas sociais, não por suas ações, mas por condições de origem. Ao analisarmos os procedimentos do narrador, observamos a construção de Joaninha. Não é o caso retomá-la agora, mas vale contrapô-la a Raquel. Se a alfeioira entre no texto pelo veio do que é particular e cor local, pela criação de uma nova imagem que não tem ascendente literário, que recupera no texto a tradição da narrativa popular oral, Raquel é claramente um personagem proveniente das estantes européias. Sua integridade moral, sua modéstia, sua beleza e até seus conhecimentos de alquimia estão na bela Rebeca de *Ivanhoé*.

Mas, nem só de W Scott o narrador alimenta seu romance. Estácio carrega sangue de índio que pulsa em compasso de líder escocês. Ele tem muito do caro *Saint-clair da Ilhas*, uma ilustríssima novela da “pequena biblioteca romântica” lida e relida por Alencar. Como *Saint-clair*, Estácio é injustiçado e desonrado por conspiração de personagens ambiciosos; é valente e perito nas armas; é merecedor da devoção de seus auxiliares e sua trajetória na obra orienta-se para reparar esses danos. À diferença de *Ivanhoé* que desenvolve suas lides em função de uma luta política pelo poder na Inglaterra, Estácio, como *Saint-clair*, acabam por conquistar um espaço pessoal e por realizar um projeto de aburguesamento, recuperando o nome, conseguindo riqueza e constituindo uma família.

Com o destino desses personagens, Alencar esboça alguns traços da História do Brasil colonial. No labirinto romanesco é possível entrever o poder de intervenção da Igreja nos negócios do Estado e nos assuntos domésticos, a repulsa ao domínio espanhol sobre Portugal, a prática da mestiçagem entre brancos, negros e índios e, sobretudo, visualizar o país como um território crivado de aventureiros em busca de tesouros. Partindo desses elementos constitutivo da vida colonial, o romancista trabalha, solta a imaginação e prende o leitor para inverter a ação, destruir a ilusão e talhar uma imagem mais limpa e mais nobre do passado da nação. Por isso, *As Minas de Prata* é uma obra que se constrói com a estrutura do romance de

aventuras, não para exaltá-la como um valor ou como gostosa fantasia romanesca, mas sim para denunciar a ambição e demarcar o processo de integração ou exclusão social em terras brasileiras. Por isso, o texto esvazia o conteúdo simbólico de felicidade de todos os tesouros disputados: conquistando o mapa do sistema de defesa, os judeus são expulsos, ao invés de obterem a tranquilidade; cavando a terra, Anselmo e seus capangas constroem o próprio túmulo, ao invés de encontrarem o baú de diamantes; penetrando no sertão, Estácio resgata a memória de Robério Dias, não por encontrar as minas, mas sim porque compreende o equívoco de que o pai fora vítima.

Ao sepultar ou dissolver os tesouros, Alencar, por um lado, denuncia as vis paixões — a cobiça pela riqueza e a ânsia de poder — e, por outro lado, exalta, como nobres e únicas virtudes, a fidelidade, a honra e o amor casto. Nessa trajetória, os aventureiros e os invasores estrangeiros são punidos e excluídos da sociedade colonial, enquanto a estirpe portuguesa e o sangue indígena garantem a sabedoria e a realização dos desejos. Estácio conquista a honra do nome do pai, casa-se com Inês e recebe os diamantes encontrados por Robério Dias, não pela forma bárbara de cavar a terra, mas sim por um nobre mecanismo de enriquecimento, herdando o cofre de D. Dulce como recompensa por seus dotes guerreiros e seu caráter justiceiro. A felicidade plena só a ele cabe, pois soube respeitar todos os altos valores, mesmo nos momentos de maior desespero. Cristóvão, por exemplo, por ultrapassar o limite da janela de Elvira, está condenado a viver um amor pálido e morno.

Esse quadro contribui para caracterizar Estácio como o herói da estória romanesca. A ele está reservada a plena realização de seus sonhos, ele sai de cada provação mais fortalecido em suas virtudes; ele é um herói exemplar por qualidades excepcionais que o distinguem em relação aos outros personagens. É nessa medida que a obra se afasta do romance histórico realizado por Scott e analisado por Lukács. Esse texto de Alencar constrói um painel das cenas coloniais, mas não recria o movimento da História, composto pela ação de diferentes grupos de interesses. As múltiplas estórias delineiam o caminho de indivíduos debatendo-se com seus conflitos e projetos pessoais.

Mas se o romance não dá conta do processo histórico, ele revela a imagem da história do Brasil que Alencar quer fixar e espalhar. No território nacional, não há lugar para os invasores estrangeiros, para os aventureiros e para os negros. Da fragata espanhola, dos barcos holandeses e da senzala saem o pecado, a cobiça e a perversão. A nação deveria ser construída com o sangue do índio e do português ligado à terra. Seria a harmônica união entre o conheci-

mento que o selvagem tinha da natureza americana e a integridade das letras e das armas que a civilização portuguesa podia transportar para o mundo tropical. Estácio nasce à sombra de Ceci, Peri, Iracema e Martim; alimenta-se de Vaz Caminha, mestre Bartolomeu e João Fogaça e transforma-se em porta-voz dos desejos de Alencar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de "Benção paterna", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. I.
- ALENCAR José de — *As Minas de Prata*. Rio de Janeiro, Garnier, 3 vols.
- FRYE, Northrop — *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop — *La escritura profana*. Trad. Edison Simons. Caracas, Monte Avila Editores, 1980.
- GUINSBURG, J. — *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- LUKÁCS, Georg — *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México, Ediciones Era, 1971.