

JOSÉ DE ALENCAR, EDUCADOR

JOSÉ DE ALENCAR, EDUCATOR

Marcelo Peloggio¹

Ana Marcia Alves Siqueira²

Resumo: O artigo discute como o ideal de humanidade se efetiva em determinados romances de José de Alencar, atentando para o cultivo ou a efetivação do ideal mesmo, sem descartar os limites formais para a objetivação deste, via natureza e modo de ser – estes como manifestações próprias da beleza artística, ou do conceito supremo de humanidade. Assim, cultivar o ideal para a representação do homem em sua perfectibilidade constituiu, em Alencar, a principal demanda que transforma a literatura em arte para educar.

Palavras-chave: José de Alencar. Cultivo do ideal. Romance. Limite formal.

Abstract: The article discusses how the ideal of humanity brings into effect in some José de Alencar's novels, watching the cultivation or the realization of the ideal itself, without discarding the formal limits for the achievement of this, through the nature and way of being – these like own demonstrations of the artistic beauty, or of the supreme concept of humanity. Therefore, to cultivate the ideal for the representation of the man in his perfectibility constituted, in Alencar, the main demand that turns the literature into art to educate.

Keywords: José de Alencar. Cultivation of the ideal. Novel. Formal limit.

Nas alusões feitas a José de Alencar a primeira coisa que vem à mente, no mais das vezes, é a figura do romancista, principalmente a do criador de *O guarani* ou de *Iracema*. Também pode acontecer de sobressair, não exatamente nesta ordem, e talvez mais raramente, a pessoa do político, do polemista, do cronista, do dramaturgo. Não haveria de ser de outro modo, uma vez que o autor cearense destacou-se, com indubitável mérito, nos setores a que dispensou seu talento, inteligência e rica imaginação.

Assim, à custa da repetitividade, não parece ser de todo necessária a postura crítica que aplaude em Alencar, com inegável razão, a musicalidade ou o colorido do estilo – traduzido pela delicadeza das tintas –, ou ainda o elevado senso artístico de seu nacionalismo literário, o que implica drama e lirismo profundos e daí a grande habilidade e mestria na composição de sabor romanesco.

¹ Doutor em Literatura Comparada. Professor Adjunto do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: peloggio@hotmail.com.

² Doutora em Literatura Portuguesa. Professora Adjunta do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: ana.siqueira@ufc.br.

E se cuida de ser, pois, um tanto quanto relativista a observação que aqui fazemos sobre as opiniões formuladas até então, não o é no sentido de serem desacreditadas, mas, antes do mais, de servirem a um único propósito: o de revitalizar o pensamento alencarino. Porque o caráter cediço da crítica – o que de toda maneira julgamos algo extremado – está em ordem de revelar, justamente por isso, o seu oposto. Isso quer dizer que toda luz despedida pelo concurso analítico, mas com o propósito idêntico ao de muitas outras investigações, à medida que esclarece com assaz persistência alguns setores concorre para lançar na sombra outros tantos. Falamos mais especificamente do idealismo em José de Alencar.

O primo, Araripe Júnior, o primeiro a lhe dedicar um estudo da obra com certo grau de sistematicidade, assevera o seguinte, à luz de uma perspectiva naturalista: “Pouco viajou; não experimentou a rudeza do deserto, e do seu gabinete perfumado foi que ele projetou a sua lente sobre os horizontes imponentes do Brasil. José de Alencar era de um idealismo absoluto” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 196). Pode-se dizer que foi por conta desse teor que, em geral, se regulou o pensamento crítico acerca da obra alencarina, ora para enaltecê-la, ora para lhe censurar a organização estética: assim teremos, para o caso, o “azul diáfano das esferas” (Rocha Lima); a “inverossimilhança gritante” (José Veríssimo); ou mesmo o “grande colorista sem meias-tintas” (Eugênio Gomes), a “intemperança fantasista” (Augusto Meyer) e o “Brasil ideal de Alencar” (Alfredo Bosi); entre outros.

Em todo caso, o efeito mágico de tal orientação – ou o “ideal de bondade” que é capaz de despertar – parece compensar a falta cometida no tocante à verossimilhança. Diz Araripe (1958, p. 162):

Este ponto de vista, se, por um lado, altera a verdade, por outro, força-o [ele, Alencar] a criar situações, sem as quais [sua] obra perderia todo o [...] valor. É sob o influxo, pois, dessa magia que a [imagem] se nos mostra cheia de tintas tão maviosas, de efeitos de luz anestesiante.

Analisando *O guarani*, Wilson Martins (1977, p. 65-66) assume posição semelhante ao apontar o tom idealizador da obra histórico-indianista:

O guarani tem sido obstinadamente lido como se fosse um romance *realista* que tivesse o defeito de idealizar o índio; na verdade, é um romance *histórico*, isto é, *idealista* e mítico, que procura dar significação nacional a personagens e processos que só idealmente a poderiam ter. (Grifos do autor).

Com efeito, essa inclinação para o ideal como que ilumina um terreno pouco explorado pela crítica; sendo assim, o suposto “defeito”, ou o modo pelo qual era designado o

idealismo alencarino, muda-se em qualidade, isto é, em algo positivo em razão de ser ao mesmo tempo, à primeira vista, refrigério e enlevo para a alma. Daí que haveria no autor de *Iracema* – e não apenas em seus romances, como mostraremos a seguir – um claro intento pedagógico: o de infundir em seus leitores, para além de todo sentimento de inefabilidade e magia, outro decisivo e maior, o sentimento de humanidade em sua plenitude, ou antes, o empenho de se levar adiante o “aprendizado da humanidade do homem” (BORNHEIM, 1990, p. 9), ou o cultivo mesmo do ideal – o que, em Alencar, dar-se-ia de três maneiras distintas mas plenamente integradas, a saber: via natureza, o modo de ser para então culminar no belo artístico.

Educando pelo ideal

Tomar o autor de *O guarani* por educador parece, em um primeiro momento, algo equivocado, já que a arte literária, do ponto de vista pedagógico, seria nula: sua índole desinteressada (sobretudo no que concerne ao modo como nos impressiona) a desobrigaria da tarefa de ensinar ou, em último caso, aconselhar algo.

Cultivar pois o ideal para a representação do homem em sua perfectibilidade sempre constituiu, em Alencar, a principal demanda. Mas, ante esse fato, eis que desponta então um contrassenso: o de transformar a arte do educador em arte para educar. Porque é preciso ter em mente que educar não significa, de forma alguma, a mera imposição – quer mediante a quantificação valorativa, quer mediante a simples reprimenda ou o castigo mais severo – de um conjunto de regras e preceitos àquele que é submetido ao processo de aprendizagem. O exemplo do que falamos é ilustrado, à perfeição, no romance alencarino *Til* (1872). O humanitarismo da protagonista Berta, que se lança a ensinar as primeiras letras a Brás, o cretino idiota, o redime dos castigos que recebia de um professor intransigente, o Domingão. De tal sorte que, “com toda a meiguice”, a menina de origem humilde, Berta, trabalhava

para aplicar às letras o boto engenho daquele órfão, ainda mais que ela desamparado da fortuna. Vão esforço, em que, não obstante, porfiava com uma perseverança incrível naqueles ternos anos, e em tão humilde condição. De seu lado também não descoroçoava o Domingão de meter o abecê nos cascos do Brás, ainda que para isso fosse necessário abri-los de meio a meio: – Burro! gritava ele com uma voz de trompa, esgrimindo a férula. Ou te racho o quengo com este bodoque, ou pões em achas o guaratã!... Afinal teve Berta uma inspiração. Desenganada de obter que o menino pronunciasse ao menos o *a*, deixou-o lançar-se aos costumados esgares e gambitos. Observando então o pobre sandeu com dó profundo, pensava ela

que Deus, em sua infinita misericórdia, concedia a essa alma tão atribulada e sempre confrangida por terrível angústia, um breve instante de alegria. Nisso o Brás pulando como um boneco de engonço passava a ponta do dedo mui de leve pelas sobranceiras negras de Berta, por seus lábios finos, pela conchinha mimosa da orelha; e, apontando alternadamente para o til na carta do abecê, repinicava as risadas e os corcovos. (ALENCAR, 1955, p. 131-132, grifo do autor).

É importante observar que a aspiração do ideal de humanidade, esta em sua perfeição mesma, consiste aqui na unidade moral alencarina formada pelo mundo natural, pela ação isolada, resultando no belo artístico – no que este tem de efetivo e concreto, isto é, em si e para si mesmo –, não deve ser confundida com o tipo de conhecimento que, em suas determinações mais gerais, tenha tão-somente por meta a experiência sensível. Porque o *ensino* do ideal em José de Alencar, longe de um ajuste em desenvolvimento na ação empírica, corresponde, antes, à noção central de cultivo – fazendo-se uso do significado epistemológico que Stirnimann (1994) confere ao termo alemão *Bildung*, geralmente traduzido, dependendo do caso, por ‘formação’, ‘educação’, ‘cultura’. Assim, sob a primeira perspectiva, “*Bildung* é também um ideal pedagógico, voltado à resolução do antagonismo entre a vida e o espírito, o genérico e o individual, a natureza e a cultura” (STIRNIMANN, 1994, p. 14).

A essa noção de harmonia, com efeito, parece ajustar-se o autor de *O guarani*, de vez que atribui ao processo civilizatório o desenvolvimento do “homem-moral” em prejuízo do “homem-físico” (ALENCAR, 1981, p. 210). Significa dizer, em sentido filosófico, que o ser mesmo da obra alencarina (o seu romance e teatro) dá a ver o ideal encarnado – isto é, a humanidade moral – como meta de um cultivo incessante, o qual, em todo o seu conjunto, se efetivo e verdadeiro, mantém à plena força os volteios da espiritualidade e liberdade. Portanto, pode-se afirmar, o cultivo é a única garantia que tem a vida espiritual para que esta exponha, do ponto de vista artístico, o conceito de perfectibilidade humana: em outras palavras, a consecução pela forma, de modo pleno – porque expressão da mais pura universalidade – de uma unificação moral.

Regressando ao *Til*, no que diz respeito ao seu conteúdo, é de se observar no todo da obra o empenho poético para tornar formalmente possível tal unificação. De sorte que a mensagem consoladora seja, aí e então, a substância comum, ou, na linguagem schilleriana, o conteúdo mediante o qual se objetiva, no todo ou em parte, a “exposição de um absoluto” (SCHILLER, 1991, p. 85).

Para a forma do entrecho tem-se a abnegação total de Berta em socorro caridoso a tipos desgraçados e vis, o que se exemplifica no auxílio paciente prestado ao idiota malvado; do contrário, como forma da natureza, a substância jamais se acha efetivada: pois não encontra amparo na configuração artística, já que não faz desta, aprioristicamente, um ideal; neste caso, a figuração sensível da forma e o seu conteúdo correspondente mostrar-se-iam apartados desde o início – é que as relações de força algo bastante degeneradas em *Til* impediriam, pois, toda e qualquer expressão de solidariedade ou compaixão, visto que o livro “é uma exibição de malvados, a partir duma vilania inicial, formando roda em torno da bondade e da inocência” (CANDIDO, 2009, p. 544); todavia, para o primeiro caso, o ideal mesmo e o seu modo de exposição tornam possível a harmonia moral, ou antes, a objetivação de um conteúdo verdadeiro porque infinitamente humano:

Associando-se à lembrança original do idiota, disse-lhe a menina, ajudando a palavra com mímica expressiva, e apontando para a carta:

– Eu sou til!

[...]

Daí em diante aquele sinal, que para o idiota era o símbolo da graça, da gentileza e do prazer, tornou-se a imagem de Berta, e não se cansava Brás de o repetir, não por palavras, mas por acenos com os meneios mais extravagantes.

[...]

Um dia, [...] com violento esforço e após funda concentração, arrancou dos beiços grossos e flácidos estas palavras truncadas:

– Brás... bem Til... muito... muito!...

Sorriu-se Berta, e agradeceu-lhe com um carinho. (ALENCAR, 1955, p. 133).

Na passagem acima, a natureza vê-se a si mesma suplantada pelo ideal, que se configura a partir do entrecho; a vida sensível nem por isso é desprezada, mas antes se espiritualiza com a unificação moral dos contrários – estes não se anulam, pois que formam par para a composição de uma malha substancial, pautada no desvelo total e desinteressado: Berta, altruísta e bela, associa-se humanitariamente a Brás, inteiramente vil e disforme.

A essa forma de educação pela idealidade, quer seja de um exemplo sacado da aprendizagem formal – a alfabetização de Brás –, quer seja de circunstâncias outras da vida de relação, chamamos nós, conforme expressão acima, arte para educar. O cultivo dessa forma de arte no autor cearense não faz dele propriamente um educador – no sentido estrito, quer dizer, tradicional e técnico do termo –, mas sim o promotor obstinado de um ideal para o cultivo e a exposição deste, tendo por meta a perfectibilidade da natureza humana. Essa é,

talvez, a razão de ser de *Til*: na figura de Berta, a concretude de um caráter mais humanitário do que civilizador.

A natureza e o belo artístico

Dizíamos ser a integração da natureza com o modo de ser, portanto efetivos do ponto de vista espiritual, o meio e a forma para o cultivo da noção de perfectibilidade humana em Alencar. Educar ou cultivar com fins à formação do homem moral parece constituir o apanágio do pensamento alencarino – o que não significa dizer que o autor cearense tenha se saído exitoso, sobretudo em seus romances, na tarefa de plasmar o ideal absoluto. Porque o tema da misantropia em obras como *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), assim como o não-me-toque algo extravagante de membros da burguesia, sobretudo em *Diva* (1864) e em *Sonhos d'ouro* (1872), entre outros livros, há de transformar o ideal no mais puro ato de esquisitice.

Neste caso, a experiência se vê ultrapassada pela idealidade mesma; todavia, aquela não se espiritualiza, o que torna o cultivo inviável em razão de se sobrelevar o ideal em relação à vida empírica, que assim não encontra meios para objetivá-lo ou torná-lo sensível; pelo contrário, é irradiada para bem longe do campo de influência da própria idealidade. Criaturas cujo egotismo e a altivez excessiva constituem a nota dominante; o *happy-end* de obras como *A viúvinha* (1860) e *Senhora* (1875); a antinomia corpo/alma em *Lucíola* (1862); todas essas designações como que contribuem para a real desfiliação do ideal moral em relação à experiência sensível.

Contudo, é preciso salientar aqui a peculiaridade da misantropia de Arnaldo, protagonista de *O sertanejo* (1875) e herói filiado ao heroísmo cavaleiresco dos romances cortesãos medievais. Esse romance de Alencar aproveita temáticas das novelas de cavalaria, tais como: o amor não declarado entre a donzela e o seu vassalo, os artifícios do amor impossível devido ao distanciamento social, a paixão que só diz respeito a si mesma, a vigilância familiar e a luta entre o bem e o mal.

Embora essa intertextualidade, calcada em fôrma tão antiga, tenha resultado na desaprovação da obra por parte da crítica especializada, seu aspecto delineia a ambiguidade característica da adaptação do modelo romanesco europeu à sociabilidade local, que presidiu a ficção oitocentista no Brasil (SCHWARZ, 1988); mas também pode ser lida como um dos

recursos dos quais o autor lança mão para promover um ideal educativo no sentido do cultivo ou formação do homem moral.

Arnaldo é o guerreiro apaixonado em sua perfeição mesma, segundo os moldes da cavalaria; suas atitudes, como a desistência do casamento com Alina ou o abandono da intenção de se declarar a Flor relacionam-se a um tipo de aprendizado cavaleiresco em que a opção pela castidade e pela repressão dos apelos da carne denota um comportamento entendido como “a mais elevada modalidade de proeza” (LE GOFF, 1994, p. 163), tendo em vista que o jovem serve e defende sua amada sem buscar a satisfação do desejo, mas o aperfeiçoamento de seus serviços. Esta espécie de amor cortesão está enraizado nas obras conhecidas como espelhos de príncipes – escritos educativos visando ao aperfeiçoamento do espírito do governante e por conseguinte dos cortesãos por meio do controle das paixões.

Destarte, Arnaldo contenta-se em beijar o ar impregnado do perfume da amada e a enxerga sempre com “os olhos d’alma” (ALENCAR, 1969, p. 239), assim como Amadis em relação a Oriana (AMADIS de Gaula, séc. XIV-XV). Este é o segredo do vaqueiro e a motivação profunda de uma resposta dada às desconfianças do capitão-mor: “– Procuo o sertão e moro nele para estar só” (ALENCAR, 1969, p. 86).

A misantropia de Arnaldo é concretizada, pois, no seu retiro vivido em harmonia com a natureza sertaneja e o convívio com os animais; porém, segundo este raciocínio, seu afastamento do convívio humano serve somente à intenção de observação e proteção de todos sem chamar a atenção. Seus serviços são prestados sem que haja testemunhas ou alarde, obedecendo sempre ao intuito de preservar a vida e a felicidade de Flor e de toda sua família. Com efeito, a harmonia em que o protagonista vive no sertão, em meio a animais selvagens, acaba por soar exagerado no contexto oitocentista e também não alcança a objetivação. A idealidade de um espírito em perfeita harmonia com o sertão não chega à realização de um bem altruísta, visto que desobedece aos planos de aliança matrimonial com os familiares do capitão-mor; alcança antes a preservação de um estado de coisas que possibilita apenas a contemplação de Arnaldo. A narrativa não encontra meios de sobrelevar o ideal em relação à vida empírica do núcleo humano da fazenda Oiticica, isto é, não realiza os meios de sua efetivação verdadeira.

É de se perguntar, então, pelo significado ou real valor da natureza à luz da dita unidade moral. Pois parece haver, no romance alencarino, certa incongruência de tal ordem na organização estética que um ajuizamento nesse sentido se torna, em larga medida, inviável. Pois de duas uma: ou a forma se configura mítica para absorver e sustentar – e não sem

dificuldade –, um conteúdo autêntico, efetivo e verdadeiro, ou a mitologia há de se contrapor às produções espirituais de um quadro social marcadamente prosaico e filistino; neste caso, basta recordar a divisão dramática de *Sonhos d'ouro*; isto é, com algum tanto do entrecho se desenvolvendo na parte elevada da floresta da Tijuca, e outro tanto no Rio de Janeiro, ou a “grande cidade réptil, onde as paixões pululam”; até porque “embaixo era uma ambição; em cima contemplação” (ALENCAR, 1938, p. 15).

Assim, teremos, em primeiro lugar, a relação de obras cujo cenário – seja urbano, seja rural – se ajusta, a pouco e pouco, aos ditames da modernidade; daí se explica a prevalência do entrecho (das inclinações morais) sobre a natureza ou a experiência, não se requisitando desta senão a parte idílica como pura compensação da forma, mas jamais como ideal. Por outro lado, a ambiência mítica, de nível poético assaz elevado, graças ao jogo metafórico e incessante dos símiles, parece impor-se ao entrecho – algo observável em *O guarani* (1857), mas, principalmente, em *Iracema* (1865).

Com efeito, “[...] num sistema contínuo de comparações, a personagem é fundida e confundida com a própria natureza americana” (RIBEIRO, 1996, p. 222); em uma palavra, Iracema e o mundo circundante dobrar-se-iam um sobre o outro dando vez a uma só e mesma coisa. Esse panteísmo da forma, ou antes, a totalidade artística do livro, ao configurar os primeiros lances de nossa nacionalidade, promove a mais completa unificação moral de que se tem notícia em um romance alencarino, pois que parte então da forma-natureza para envolver, com grandeza artística e por inteiro, a substância propriamente dita do ideal: independente das venturas e infortúnios da virgem tabajara, tudo nesta obra é produto ao mesmo tempo do mais puro lirismo, vigor épico e dramaticidade.

De maneira efetiva e harmônica, *Iracema* une à atmosfera doce e maviosa, ao choque civilizacional representado, à beleza trágica deste – quer dizer, em termos gerais, à própria forma de exposição interna –, o conteúdo espiritual em si e para si mesmo: é porque o ideal de natureza humana ultrapassa o entrecho confundindo-se com a grandeza moral da guerreira indígena. Coincidindo portanto com a mitologia, tudo deve partir de Iracema e a ela regressar, posto que a particularidade dos seus atos evidencie no todo da forma uma forte incongruência. Mas nada disso terá relevo ante o fato da natureza exibir, à luz do concreto sensível, a razão de ser da poesia em que tudo deve ser elevado – a delicadeza, a coragem, a renúncia:

Iracema saiu do banho; o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco: e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho [Martim], se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

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.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. (ALENCAR, 1951d, p. 31-35).

A obra alencarina abre-se dessa maneira e por meio desta chega a seu termo. A atmosfera tomada de delicadezas está profundamente consorciada com lances de intrepidez até a renúncia fatal. A unificação moral é aqui, força é dizê-lo, completa: a natureza, o modo de ser e o belo artístico são representados em conjunto harmonioso ou, antes, Iracema e a infinita *beleza* do seu abandono em virtude das escolhas que faz em nome de Martim; e tudo isso magistralmente simbolizado pelo filho da dor, Moacir.

Nenhuma obra ficcional em Alencar vai mais longe do que isso. O cultivo do ideal atinge, em *Iracema*, o mais elevado grau do ponto de vista estético.

O fato da natureza, como realidade imediata, dissuadir o cultivo mesmo do ideal, ou a noção de perfectibilidade da natureza humana, pode ser explicado a partir da limitação ou – o que é a mesma coisa – da inadequação poética da forma ao teor moral que se lhe administra. O que não é o caso em *Iracema*. De sorte que, indo no contrário deste exemplo, a falta de uma correspondência clara e precisa entre o fator espiritual e a configuração sensível é então substituída pela celebração do meio natural esboçado em painéis destacados do todo ou como crítica romântica ao senso filistino e utilitarista. No romance alencarino urbano ou de cunho agreste esse isolamento substancial acarreta, pois, uma fratura na forma, mediada esta pela distinção algo extravagante dos tipos, como podemos observar em *Diva*:

A chácara coberta de arvoredos estendia-se pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa.

Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a foice exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha.

Fora assim [...] que se formara essa natureza [a de Emília] tímida e ao mesmo tempo que audaz. Havia nela a transfusão de duas almas, uma alma de criança e outra alma de heroína. Só em face da natureza, a agreste poesia daqueles ermos comunicava com seu espírito e o enchia de arrojos admiráveis. Em presença de alguém a vida soldava-se no íntimo como num invólucro impenetrável; restava apenas na superfície uma sensibilidade irritável. (ALENCAR, 1951c, p. 232 e 235).

Há, de fato, na obra literária alencarina, uma galeria considerável de “bichos-domato”, os quais podem ser divididos em categorias, unificadas, sem mais, pela afetação romântica: assim, teremos os altivos, a exemplo de Ricardo, de *Sonhos d’ouro*, e de Mário, de *O tronco do ipê* (1871); os brutos, que é o caso de Manuel Canho e o de Arnaldo, os misantropos de *O gaúcho* e *O sertanejo*, respectivamente; e também nos tipos femininos – mas, neste caso, à conta de uma crítica corrosiva aos valores de uma vida social corrompida, materialista, despontando aí o vulto de Carolina, da comédia *As asas de um anjo* (1858), ou o de Lúcia (*Lucíola*).

A celebração da natureza, assim como o plasmar do moralmente excêntrico, não encontra meios para a efetivação do ideal cultivado: isso porque a manifestação isolada dos caracteres nem tem como favorecer o entrecho nem tampouco a própria natureza, à exceção, no primeiro caso, do humanitarismo de Berta, e, no segundo, em *Iracema*, do renunciar de si própria da guerreira indiana.

A educação pelo ideal (ou a objetivação do belo artístico), ainda em conformidade com a perspectiva de se valorizar a natureza, não é de todo viável nos textos críticos ou nas crônicas do autor de *O guarani*; valem apenas como importante instrumento de denúncia, alerta ou a constatação empírica à utilidade pública, algo da mais pura necessidade e, por conseguinte, nem um pouco ideal.

A conduta e o belo artístico

De antemão, é preciso dizer que a vida moral prática não serve de parâmetro ao conceito superior de humanidade: este é de natureza espiritual, cuja significação é interiorizada de modo pleno e absoluto; aquela, por sua vez, não atende senão à experiência, pois que a determinação em curso se mostra parcial e, sob essa perspectiva, isolada.

O ensinamento moral em Alencar não deve ser considerado à luz do seu conservadorismo em política, a menos que se concentre no primeiro uma imagem substancial e concreta como finalidade última – o que não é o caso, evidentemente, nem do romance nem do teatro alencarino. Portanto, à exceção do humanitarismo em *Til* – em verdade, podemos chamá-lo um fato único –, a orientação romanesca e dramática, no autor cearense, em termos de uma conduta ideal, inclina-se menos para o altruísmo efetivo e verdadeiro do que para o individualismo redentor, ou o tema mesmo da regeneração.

Assim, em que pese o *happy-end*, afastando os heróis para bem longe da “curiosidade importuna e indiscreta” (ALENCAR, 1951a, p. 158); em que pese também a afetação, que tem origem no estoicismo autoimposto – neste caso, em uma obra “que mostra o vício castigado pelo próprio vício” (ALENCAR, 1977, p. 255); em que pesem em contrário, portanto, uma e outro, em si prejudiciais à unificação moral, esta não obstante se objetiva em razão de um processo recíproco de aprendizagem, apesar do individualismo. Em Alencar esse *desideratum* só se torna possível à força de muita dramaticidade – dado verdadeiramente artístico, pois com este cinge o ideal ao poder inebriante do amor.

E quanto do belo artístico não há na emanação suave e cândida do amor, a pairar como que sobre a razão de ser da poesia? Bem disse Schlegel: “Somente pelo amor e consciência do amor, o homem se torna homem” (SCHLEGEL, 1997, p. 154). Em outras palavras: a humanidade moral pode ser revelada, nesse particular, em si e para si mesma. Sendo assim, o princípio ou o motivo geral da regeneração em Alencar não teria então por finalidade senão o cultivo do ideal e a exposição efetiva deste por meio do entrecho, nas linhas da poesia como hino do amor e da vida. Daí que, conforme observação precisa de Araripe Júnior (1958, p. 157), o autor cearense, “[...] como artista apaixonado, engolfa-se na execução de sua obra, e, correndo pelos dedos um por um dos fios de filigrana que entretece, não deixa escapar um só elemento que possa concorrer para o efeito plástico do tipo que descreve”.

O fato é observado, sobretudo, em *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha*, *Lucíola* e *Senhora*. E, de vez que é necessário ressaltar, essas obras não se pautam, de modo algum, pela concepção coletivista ou humanitária; realçam antes o esforço individual no processo contínuo de aprendizagem manifestando, assim, o ideal cultivado. Portanto, para o caso de

Cinco minutos, os eflúvios poéticos do amor não se prestam apenas a regenerar a esperança mas também, e por consequência dela, a eliminar a enfermidade física:

– Oh! Quero viver! exclamou ela [Carlota].
E com os lábios entreabertos aspirou com delícia a aura impregnada de perfumes que nos enviava o golfo de Ischia.
Desde esse dia foi pouco e pouco restabelecendo-se, ganhando as forças e a saúde; sua beleza reanimava-se e expandia-se como um botão que por muito tempo privado de sol, se abre em flor viçosa.
Esse milagre, que ela, sorrindo e corando, atribuía ao meu amor [...].
(ALENCAR, 1951b, p. 74)

Com a moléstia fatal – a tísica – enfim derrotada, o casal contrai matrimônio, de maneira que, garantida a intimidade e com ela tendo início os entretenimentos da vida a dois, o narrador confidencia: “Criamos assim um pequeno mundo, unicamente nosso”; e depois: “Achamos na quebrada de uma montanha um lindo retiro [...] aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu”. Conclui: “Uma linda casa, toda alva e louçã, um pequeno rio saltitando entre as pedras, algumas braças de terra, sol, ar puro, árvores, sombras – eis toda a nossa riqueza”. (ALENCAR, 1951b, p. 75)

Em *A viúvinha*, *Lucíola* e *Senhora* a forma comporta e expõe, em um mesmo nível de excelência, o ideal configurado, com uma diferença, porém: não o faz com o diapasão do amor para fins da cura física, ainda que a tônica desses livros incida diretamente sobre o valor e os motivos daquela paixão; mas sim, e principalmente, pelo caminho árduo da regeneração moral. Percurso nada fácil, diga-se de passagem, motivando o uso, sobremaneira, de um expediente dramático fortíssimo, ou o meio de se promover o aprendizado de forma mútua: em *A viúvinha*, entre o perdulário Jorge e o Sr. Almeida, que sentencia a este: “– O senhor está pobre” (ALENCAR, 1951a, p. 93); em *Lucíola*, entre a cortesã e o seu cliente, Paulo, por quem esta se apaixona a pouco e pouco; e, por fim, em *Senhora*, entre Aurélia Camargo e o objeto de sua vingança pecuniária – Seixas.

Para os três casos, a mesma forma de progressão dramática, a saber: a vida dissoluta (*Lucíola*) e desregrada (*A viúvinha* e *Senhora*) cedendo lugar à reabilitação como efetivação mesma do ideal, ou o conceito supremo e portanto verdadeiro da humanidade do homem. Aqui, em verdade, o entrecho nada há de ceder à natureza exterior.

Por outro lado, a força poética do texto alencarino, em *Iracema*, como já foi mostrado, sustentará o mítico, com a unificação moral completa e harmônica entre a natureza, o modo de ser e o belo artístico constituindo um exemplo bem realizado de cultivo do homem moral. O amor incondicional de *Iracema* leva-a a fazer escolhas que resultam em sofrimento e o

abandono dos seus; em nenhum momento, porém, a heroína tabajara volta atrás em suas determinações. O filho da dor – Moacir –, símbolo magistral do sacrifício que gera um fruto benfazejo, constitui exemplo dos mais significativos do cultivo mesmo do ideal, conforme afirmado acima.

Todavia, o mesmo não se pode dizer de *O sertanejo*. Neste, o idealismo do amor, ancorado no ideal cortês, não se sustenta em um trecho sem realização convincente de uma perfeita harmonia intrínseca, isto é, de uma unidade entre a natureza e o personagem; não há uma comunhão poética entre a verdade heroica e a coerência interna como observado em *Iracema*; pelo contrário, em *O sertanejo*, Alencar busca sustentação na emulação das *mirabilia* e proezas cavaleirescas, soando falso a um contexto sertanejo em que a natureza agreste não funciona totalmente como reflexo da integridade moral do protagonista. Salientamos ainda que a natureza dos caracteres determinantes da história de Arnaldo é essencialmente dúbia, devido ao profundo desacordo entre a grandeza e a motivação formal do todo – a manutenção do amor – e a frágil destinação de sua ação heroica que decai na particularização do desejo de manter a amada inacessível ao noivo arranjado e também a si mesmo.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. Carta a Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. **Correspondência**. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1938.

_____. **A viuvinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a.

_____. **Cinco minutos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b.

_____. **Diva**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c.

_____. **Iracema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951d.

_____. **O sertanejo**. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, v. 1, 1977.

_____. **Til**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. Um desejo. In: FREIXEIRO, Fábio. **Alencar**. Os bastidores e a posteridade. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981, p. 201-216.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. José de Alencar, educador. **Notandum**, São Paulo/Porto, ano XVIII, n. 37, jan./abr., 2015. p. 99-112.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. José de Alencar: perfil literário. In: **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, v. I, 1958.

BORNHEIM, Gerd. O homem não é um ser natural. **Ambiente**, Revista Cetesb de Tecnologia, v. 4, n. 1, p. 7-12, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. 12ª ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.
MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, v. 3, 1977.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1988.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 11-25.

Recebido em 30/05/2014

Aprovado em 01/10/2014