**Universos ficcionais: o romanesco
em Walter Scott e José de Alencar¹**

***Fictional worlds: romance
in Walter Scott and José de Alencar***

Marcos Flamínio Peres

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo / Brasil

flaminioimp@gmail.com

Resumo: Tamanha é a força do romanesco em Walter Scott que ele foi capaz de dar origem a duas linhas de força críticas antagônicas: uma tendendo a situá-lo dentro do conjunto da literatura ocidental, reatualizando arquétipos ancestrais (Frye); outra considerando-o a quintessência do romance histórico por representar momentos cruciais por que passava a sociedade capitalista entre os séculos XVIII e XIX (Lukács). À luz desse pano de fundo teórico contrastivo, este artigo busca analisar *Waverley* (1814), obra mais influente de Scott, em comparação com *As minas de prata* (1865-1866), romance mais ambicioso de José de Alencar e que lança mão de estratégias narrativas similares.

Palavras-chave: romanesco; romance histórico; *Waverley*; *As minas de prata*.

Abstract: Such is the force of the romance in Walter Scott that it was able to give rise to two antagonistic lines of force: one tending to situate it within the whole of Western literature, reviving ancient archetypes (Frye); another one which consider it the quintessence of the historical novel because it represents crucial moments of the capitalist society between the 18th and 19th centuries (Lukács). In light of this contrastive

¹ Este artigo contou com o apoio da Fapesp (processo 2013/24.217-9).

theoretical background, this paper intends to analyze *Waverley* (1814), the most influential work of Scott, in comparison with *As Minas de Prata* (1865-66), the most ambitious novel by José de Alencar and that makes use of similar narrative strategies.

Keywords: romance; historical novel; *Waverley*; *As Minas de Prata*.

Recebido em 23 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 22 de junho de 2016.

Em uma conferência proferida em 1989 e hoje reunida em suas obras coligadas que vêm sendo publicadas pela Editora da Universidade de Toronto, Northrop Frye tece uma longa reflexão sobre o papel que a literatura e as artes podem exercer sobre a saúde física e mental dos indivíduos. A particularidade de haver sido ministrada no hospital Mount Sinai, em Toronto, cidade onde viveu e lecionou quase toda a vida, poderia sugerir a existência de uma plateia interessada no uso profilático da arte, como uma espécie de terapia ocupacional. O crítico, porém, rapidamente afasta essa possibilidade, retomando conceitos fundamentais sobre a natureza da ficção discutidos na *Poética*, de Aristóteles, e explorando seus efeitos sobre o espectador/leitor.

Assim, diz, os efeitos de simpatia e repulsão, “piedade e medo”² a que a tragédia almeja “são purgados através da catarse”, de que resulta um processo a que Frye chama de “autointegrador.”³ Se a ação excessiva por parte do herói trágico (*hybris*) acaba por encontrar seu ponto de reequilíbrio (*nemesis*), deduz-se que na tragédia não importa o estatuto moral do herói, não importa se ele é “uma pessoa muito boa ou muito ruim.”⁴ Tal “processo de autointegração” ou catarse – termo, lembra, tomado de empréstimo da medicina – é decisivo não só para a tragédia, mas também para a comédia e outras formas de representação modernas, como o romance de Charles Dickens ou os filmes mudos de Buster

² “Pity and fear” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 470, tradução nossa).

³ “[...] are purged through catharsis”; “a self-integrating process” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 471, tradução nossa).

⁴ “The hero of tragedy may be a very good person or a very bad one” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 471, tradução nossa).

Keaton e Charles Chaplin. Todos esses dispositivos produzem “libertação psicológica”⁵ e, portanto, dispõem de “importância terapêutica.”⁶

Frye irá localizar a origem de tal sentimento de equilíbrio e libertação em dois princípios estruturantes da literatura, o mito e a metáfora. Por mito – do grego *mythos* – compreende o trecho ou a narrativa propriamente dita, isto é, uma história que diz explicitamente “isto é o que está acontecendo” e, de modo implícito, “isto é o que absolutamente não está acontecendo.”⁷ Nesse sentido, *mythos* é a forma desdobrada no tempo de uma determinada relação de afirmação e negação estabelecida através de uma metáfora – uma relação segundo a qual “A é B” e segundo a qual “só um tolo acreditaria que A era B.”⁸ O *mythos*, portanto, cria um mundo próprio cujas premissas, se aceitas pelo leitor, permitem-lhe viver intensamente um determinado universo ficcional como se fosse verdadeiro, mas sem que, no entanto, perca a consciência de que, afinal, é de ficção que se trata. A esse movimento Frye atribuiu o nome de “alucinação controlada” (“controlled hallucination”)⁹

Ele exemplifica sua teoria através de uma história pessoal, ao lembrar que a mãe, após uma longa doença contraída em seguida ao nascimento da filha, foi vítima de delírios em sequência, de que se recuperaria gradualmente após começar a ler as *Waverley novels*. Para Frye, elas produziram “uma espécie de contradelírio”, pois a mãe realmente acreditava que os romances de Walter Scott funcionaram como um “agente curativo”.¹⁰ Longe de sugerir que “a literatura deve ser lida sob supervisão médica”, o crítico canadense propõe que se deve compreendê-la como “um meio de concentração e intensificação da mente, responsável por promover um estado de concentração de energia

⁵ “an important form of psychological release” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 472, tradução nossa).

⁶ “the therapeutic importance of Dickens” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 473, tradução nossa).

⁷ “This is what is happening”; “this is what is not happening at all” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 475, tradução nossa).

⁸ “A is B”; “Nobody but a fool would really imagine that A was B” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 475, tradução nossa).

⁹ FRYE. *Literature as therapy*, p. 475.

¹⁰ “a kind of counter-delirium”; “a curative agent” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 475, tradução nossa).

que é a base da saúde.”¹¹ O que está por detrás da propriedade “curativa” da literatura, como já havia proposto em livros anteriores, é o conceito de arquétipo, entendido como um “símbolo *comunicável*”¹² responsável por interligar, no vasto horizonte da tradição literária ocidental, uma obra a outra. Para além de determinantes locais como o de nação, por exemplo – embora não os descarte totalmente –, Frye vê a literatura como um repositório comum a ser partilhado pelos homens de não importa qual época – ou, mais precisamente, pelo conjunto dos leitores potenciais.

A competência ficcional

Leitor atento de Frye, o filósofo francês Jean-Marie Schaeffer procurou entender os mecanismos psíquicos que estão por trás do debate sobre as propriedades terapêuticas da literatura servindo-se do conceito de “competência ficcional”. Trata-se, diz, de um processo de aprendizagem baseado na “imersão” e “imitação” e que difere frontalmente daqueles baseados em princípios racionalistas, mediados por regras acertadas aprioristicamente – processo a que dá o nome de “cálculo racional.”¹³ Ao definir competência ficcional como a predisposição e o gosto pela fabulação inerente à natureza humana, ele está transpondo para a esfera da teoria do conhecimento o conceito de *mythos* que Frye, seguindo Aristóteles, aplica à literatura – isto é, de que “o mito é imitação de ações”.¹⁴ Pois, segundo Schaeffer, a competência ficcional é inerente à natureza humana, escapando a determinismos de ordem cultural, social ou linguística – trata-se de um “dato psicológico universal”.¹⁵

¹¹ “[...] that literature ought to be read under medical supervision”; “a means of concentrating and intensifying the mind and of bringing it into a state of energy, which is the basis of all health” (FRYE. *Literature as therapy*, p. 476, tradução nossa).

¹² FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 229, grifo do autor.

¹³ “Processus d’apprentissage par imitation et par immersion” (SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction?*, p. 120, tradução nossa) “calcul rationnel” (SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction?*, p. 119, tradução nossa). Os outros dois processos, segundo ele, são “a transmissão cultural dos saberes explícitos” (“la transmission culturelle de savoirs explicites”) e “o aprendizado individual através de tentativa e erro” (“l’apprentissage individuel par essai et erreur”) (SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction*, p. 120).

¹⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco / Poética*, cap. VI, p. 206.

¹⁵ “Une donnée psychologique universelle” (SCHAEFFER. *La catégorie du romanesque*, p. 231, tradução nossa).

Embora apresente distinções de acordo com os dispositivos ficcionais abordados – sejam eles romances, filmes, séries de TV ou mesmo videogames –, a competência ficcional fornece “uma continuidade, com frequência espantosa, no nível dos temas diretores que estruturam os universos ficcionais”.¹⁶ “Temas diretores” equivalem em larga medida aos arquétipos ou “símbolos comunicáveis” que Frye localiza especificamente na literatura.¹⁷

Se a ficção não imita a vida, já que a rigor “um texto só pode imitar outros textos”,¹⁸ ela cria, então, “um modelo de universo” que obviamente remete em maior ou menor grau a situações e ações da “vida real”,¹⁹ por assim dizer, mas que de modo algum se confunde com ela, pois se autonomiza. Ficção, portanto, é um “fingimento lúdico partilhado”²⁰ – aqui não estamos longe da “alucinação controlada” definida por Frye.

Romanesco e história

Os romances de Walter Scott desempenham papel exemplar no que diz respeito a conceitos como arquétipo e competência ficcional. Em que medida, porém, é razoável afirmar que Scott pode ser lido como modelo de “alucinação controlada” ou como construtor de um “universo ficcional”, já que ele é amplamente considerado, a partir da obra de György Lukács, *O romance histórico*, o iniciador desse gênero? Uma leitura detida de seu primeiro romance pode nos sugerir que, de fato, existe uma tensão flagrante entre as proposições de Frye, de um lado, e Lukács, de outro. Vamos a *Waverley* (1814).

No hoje clássico capítulo inaugural (“Introductory”), o narrador se posiciona deliberadamente contra o idealismo característico dos romances de cavalaria, parodiados, desde o *Dom Quixote*, de Cervantes,

¹⁶ “une continuité souvent étonnante au niveau des thèmes directeurs qui structurent les univers fictionnels” (SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 240, tradução nossa).

¹⁷ Schaeffer, no entanto, em momento algum reduz as formas de representação a um denominador qualitativo comum.

¹⁸ “Un texte ne peut imiter que d’autres textes” (SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 260, tradução nossa).

¹⁹ “un modèle d’univers” (SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 261, tradução nossa).

²⁰ “feintise ludique partagée” (SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 261, tradução nossa).

como forma de alienação. A escolha do nome do protagonista é o primeiro passo, pois a alcunha de “Edward Waverley” aponta para a recusa “dos epítetos cavaleirescos de Howard, Mordaunt, Mortimer ou Stanley”²¹ que povoam o imaginário dos leitores da época. A história dos anos de formação do protagonista acentua o desvirtuamento a que essas narrativas podem conduzir um jovem, pois Edward fora entregue pelo pai, que busca fazer carreira política em Londres, aos cuidados do velho tio indulgente com quem vive em uma vasta propriedade no norte da Inglaterra. Em *Waverley Honor*, nosso herói aprende o que lhe apetece “na medida em que o agradasse, o que lhe agradasse e quando lhe agradasse”,²² liberado inteiramente para desenvolver sua ativa imaginação e seu amor pela literatura. Mergulhado na biblioteca do tio, em “um mar de livros, como um barco sem piloto ou sem leme”,²³ tinha a imaginação “frequentemente excitada”²⁴ – assim, compara a chegada à propriedade do tio com uma das cenas mais famosas da literatura épica, *The faerie queene*, de Spenser, que é a chegada do príncipe Arthur ao castelo do gigante Orgoglio, com quem irá se bater.²⁵ Estimulado pelo excesso de leituras – aos olhos do tio, Edward era “um pouco livresco” –,²⁶ torna-se vítima de “uma imaginação quente e vívida”,²⁷ vivendo como “uma criança entre seus brinquedos.”²⁸

Igualmente, *Waverley* inaugura uma galeria de heroínas de tipos contrastantes que povoarão os romances posteriores (em especial *Ivanhoe*). Edward ficará dividido entre, de um lado, Rose Bradwardine, a

²¹ “the chivalrous epithets of Howard, Mordaunt, Mortimer, or Stanley” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 3, tradução nossa).

²² “In a great measure, to learn as he pleased, what he pleased” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 11, tradução nossa).

²³ “Waverley drove through the sea of books, like a vessel without a pilot or a rudder” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 13, tradução nossa).

²⁴ “his imagination, the predominant faculty of his mind, was frequently excited” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 15-16, tradução nossa).

²⁵ SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 36.

²⁶ “a little bookish” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 19, tradução nossa).

²⁷ “a warm and vivid imagination” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 57, tradução nossa).

²⁸ “like a child amongst his toys, culled and arranged from the splendid yet useless imagery and emblems with which his imagination was stored” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 18, tradução nossa).

donzela idealizada, dona de cabelos “cor de ouro e pele como a neve”,²⁹ cujo temperamento dócil naturalmente a aproxima da vida doméstica. De outro, Flora Mac-Ivor, de inabalável lealdade à causa separatista, encarna a tradição dos vates escoceses, cantando seus poemas ao som da harpa que ela mesma toca. Igualmente bela, é de uma aparência que destoa inteiramente de Rose – traz os cabelos soltos, “não desfigurados pela arte do cabeleireiro”.³⁰ Na presença de Flora, Edward sente-se entrando “na terra do romanesco”³¹ e, ao final da primeira parte da obra, ao cair do dia, irá recolher-se “sonhando” com ela.³²

Waverley, assim como os outros romances que viriam a compor o ciclo completo, também criou o *tópos* da Escócia selvagem e mergulhada em tradições ancestrais, criando uma geografia mental onde as Terras Baixas (Lowlands) são percebidas como a presentificação de seu imaginário, o lugar “onde os devaneios de Edward se realizam.”³³ Quando, enfim, se embrenha nas Terras Altas (Highlands) tomadas pelos rebeldes, o aspecto onírico, tal como a paisagem, se revela ainda mais contundente.³⁴

Assim, a realidade tem tanto mais valor para Edward, nos sugere o narrador, quanto mais se aproxima do estoque de “arquétipos” (para Frye) ou “temas diretores” (segundo Schaeffer) que suas leituras lhe fornecem.

²⁹ “a profusion of hair paley gold, and a skin like the snow” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 40, tradução nossa).

³⁰ “not desfigured by the art of the friseur” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 99, tradução nossa).

³¹ “into the land of romance” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 105, tradução nossa).

³² “dreamed of Flora Mac-Ivor” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 113, tradução nossa).

³³ “Where Edward’s daydreams come through” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 72, tradução nossa).

³⁴ “Parecia como um sonho a *Waverley*” (“it seemed like a dream to *Waverley*”) (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 72, tradução nossa); “envolto nesses sonhos de imaginação” (“wrapt in these dreams of imagination”) (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 78, tradução nossa). Em uma análise instigante, Womack destaca a importância de Scott para a criação de uma mitologia das Highlands: “Os campos das Highlands significam a ‘Scotishness’, a liberdade selvagem, a naturalidade, os valores antigos [...] saturados de imperativos ideológicos” (“Highland heather signifies Scotishness, wild freedom, naturalness, antique valour [...], saturated with ideological imperatives”) (WOMACK. *Improvement and romance: constructing the myth of Highlands*, p. 2, tradução nossa).

Vislumbres de autoconsciência

Retomando a velha terminologia de E. M. Forster, que distingue as personagens ficcionais em “planas”, “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”,³⁵ e “redondas”, “aquelas sempre capazes de surpreender de modo convincente” já que possuem “a incalculabilidade da vida”,³⁶ Edward apresenta, em princípio, natureza inteiramente plana ou “aberta”.³⁷ Mas à medida que é gradualmente exposto às vicissitudes da vida real, seus ideais começam a vacilar, de que resulta uma série de vislumbres de autocritica. Assim, quando Flora Mac-Ivor recusa sua proposta de casamento por ele mostrar-se inábil para lidar com as exigências do mundo real – “Sr. Waverley, tão novo para o mundo”³⁸ –, ele queixa-se a Fergus, irmão de sua amada, num momento em que este finaliza os preparativos para iniciar o combate contra as forças inglesas. Fergus responde surpreso: “[Mas] estamos na terra do romanesco e da ficção?”³⁹ Após as contingências a que é submetido – não só a recusa da mão da amada mas também o iminente sofrimento e a destruição que uma guerra implica –, Edward reflete sobre a situação em que se encontra: “milhares de circunstâncias, de uma autoindulgência fatal, fizeram de mim uma criatura mais de imaginação que de razão.”⁴⁰

Por fim, em uma sequência de cenas muito significativas que vale acompanhar detidamente, o narrador irá problematizar o caráter nocivo do romanesco. Preso por deserção, Waverley é submetido a

³⁵ FORSTER. *Aspectos do romance*, p. 66.

³⁶ FORSTER. *Aspectos do romance*, p. 75.

³⁷ “O caráter do Capitão Waverley é tão aberto – é, em poucas palavras, de uma natureza tal que não pode ser desvirtuado nem em sua força, nem em sua fraqueza” (“Captain Waverley’s character is so open – is, in short, of that nature that it cannot be misconstrued, either in its strength or in weakness”) (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 131, tradução nossa).

³⁸ “Mr. Waverley, so new to the world” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 130, tradução nossa).

³⁹ “[but] are we in the land of romance and fiction?” (SCOTT. *Waverley; Or, 'Tis sixty years since*, p. 133, tradução nossa).

⁴⁰ “a thousand circumstances of fatal and self-indulgence have made me the creature rather of imagination than reason” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 131, tradução nossa). Sobre a mudança de percepção do personagem, que implica uma mudança na percepção do próprio leitor, ver ISER. *Fiction: the filter of history*, p. 86-93.

interrogatório por duas figuras díspares: o magistrado Melville, militar atento ao estrito cumprimento do dever, e o pastor Morton, personagem de notável humanidade e grande cultura literária cuja insistência em ver “somente o bem” contrasta com as opiniões “algumas vezes injustamente severas” de Melville.⁴¹ Quando os dois veem-se a sós, Morton tenta interceder em favor do jovem, argumentando que as “visões selvagens de cavalaria e lealdade imaginária” o desnortearam em suas decisões.⁴² Ao mesmo tempo, responsabiliza a sociedade por ignorar “o poder da curiosidade e da influência do romanesco como motivos para a conduta dos jovens”.⁴³ Tal percepção dialetizada só é possível, nos diz o narrador, porque Morton nutre um grande “amor pelas letras”, tendo ele mesmo sentido, em dias passados, um “ligeiro sentimento pelo romanesco.”⁴⁴

Próximo da metade da obra (cap. XX da parte 2), o processo de amadurecimento do personagem acelera-se. Após converter-se à causa rebelde na derradeira esperança de fazer-se amar por Flora, por sua vez sutilmente manipulada pelo irmão, sabedor da importância de exibir em suas fileiras um capitão inglês desertor, Waverley é rechaçado uma vez mais, desta vez em definitivo: “Eu o recebo como um segundo irmão”, levando-o a cair em si: “Então este é o fim de meu sonho!”⁴⁵ Sua dor é ainda mais aguda ao dar-se conta de que está sendo usado por Fergus: “Oh, indolência e indecisão da mente!”⁴⁶ acentuando-se pouco tempo depois, quando, já no campo de batalha, defronta-se com as tropas inglesas das quais desertara e contra as quais irá se bater. Trata-se de uma das passagens mais belas de todo o romance no que diz respeito não

⁴¹ “Sometimes unjustly severe” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 162, tradução nossa).

⁴² “but surely youth, misled by the wild visions of chivalry and imaginary loyalty, may plead for pardon” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 163, tradução nossa).

⁴³ “it is capable of great misconstruction on the part of those who do not consider the power of curiosity and the influence of romance as motives of youthful conduct” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 168, tradução nossa).

⁴⁴ “a love of letters”; “a slight feeling of romance” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 162, tradução nossa).

⁴⁵ “I receive him as a second brother”; “this then is an end of my day-dream!” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 207, tradução nossa).

⁴⁶ “[...] leaving alike those whom it was my business to protect, and my own reputation, to suffer under the artifices of villainy. O, indolence and indecision of mind!” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 219, tradução nossa).

apenas ao processo de autoconhecimento de nosso herói mas também ao modo como isso nos é apresentado. É preciso citá-la mais longamente:

Eles [os soldados ingleses] chegaram tão perto que Waverley reconheceu nitidamente o estandarte do batalhão que ele outrora comandara e ouviu as trombetas e os tímpanos troarem à frente, aqueles a que tão frequentemente obedecera. Também podia ouvir a bem conhecida ordem dada no dialeto inglês pela voz igualmente nítida do comandante, por quem sentira tão grande respeito.⁴⁷

O narrador conduz o leitor pela mão, orientando-o no modo de apreender a cena descrita: pelo *olhar*, através da visão do estandarte, pelos *ouvidos*, através do som agudo dos trompetes pontuados pelo ritmo marcado da percussão, por fim, através do som inteligível das vozes humanas que lhe eram tão caras. De maneira contrastiva e sem nenhum tipo de transição (pois o período citado abaixo vem imediatamente após o mencionado acima), Waverley lança o olhar a seu redor:

Foi naquele instante que, olhando em torno de si, viu as vestimentas e a aparência selvagem de seus companheiros, ouviu seus sussurros em uma língua rude e desconhecida, olhou para suas próprias vestimentas, tão diferentes daquelas que usava desde sua infância, e desejou despertar daquilo que parecia, naquele momento, um sonho estranho, horrível e não-natural.⁴⁸

⁴⁷ “They [the English troops] approached so near that Waverley could plainly recognize the standard of the troop he had formerly commanded, and hear the trumpets and kettledrums sound the advance, which he had so often obeyed. He could hear, too, the well-known word given in the English dialect, by the equally well distinguished voice of the commanding officer for whom he had felt so much respect” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 219, tradução nossa).

⁴⁸ “It was at that instant that looking around him, he saw the wild dress and appearance of the his Highland associates, heard their whispers in an uncouth and unknown language, looked upon his own dress, so unlike that which he had worn from his infancy, and wished to awake from what seemed at the moment a dream, strange, horrible and unnatural” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 221, grifo nosso, tradução nossa).

Uma vez mais os sentidos da visão e audição combinam-se, mas desta vez para dar a medida exata das opções que tomou, culminando na compreensão ampla de sua situação: “‘Bom Deus’, ele pensou, ‘então sou um traidor de meu país, alguém que renegou o próprio estandarte e um inimigo [...] de minha Inglaterra natal!’”⁴⁹

Na parte final da obra, o “real” acaba por triunfar sobre o romanesco: “ele se sentiu preparado para dizer de maneira decidida, embora talvez com um suspiro, que o romanesco de sua vida chegara ao fim e que sua história real ia começar agora.”⁵⁰ Era então “um homem mais triste e mais sábio, [como] uma compensação pelos alegres sonhos que, em seu caso, a experiência dissolvera tão rapidamente.”⁵¹

Realista ou romanesco?

Essa interpretação sugerida pelo narrador scottiano reside no centro da análise proposta no estudo seminal de Lukács, *O romance histórico*. Nele, o crítico húngaro desenvolve o conceito de “herói mediano”, segundo o qual Edward Waverley mimetizaria no plano da composição o contexto histórico, unificando ao final de sua trajetória as duas correntes em litígio, ingleses unionistas e escoceses separatistas, e superando-as através de um ajuste político de acordo com o qual o princípio de realidade, representado pelo capitalismo mercantil e industrial inglês, se sobreporia aos ideais separatistas escoceses.

Para Lukács, Scott ecoa em seus romances a “ascensão consciente do historicismo”⁵² deflagrada por Herder na segunda metade do século XVIII. A razão para essa nova percepção do tempo teria como estopim a Revolução Francesa, ao estabelecer a luta de classes como motor da história. Tal percepção, conforme Lukács acentua em seu livro, se torna

⁴⁹ “‘Good God’, he thought, ‘am I then a traitor to my country, a renegade to my standard, and a foe [...] to my native England!’” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 221, tradução nossa).

⁵⁰ “He felt himself entitled to say firmly, though perhaps with a sigh, that the romance of his life was ended, and that its real history had now commenced” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 283, tradução nossa).

⁵¹ “Waverley was a sadder and wiser man, [as] a compensation for the gay dreams which in his case experience had so rapidly dissolved” (SCOTT. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*, p. 296, tradução nossa).

⁵² LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 37.

palpável através da incorporação das massas populares aos exércitos nacionais, as quais passam a ver “na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana”.⁵³ Assim, a partir da constatação da “necessidade histórica da Revolução Francesa”,⁵⁴ Lukács formula sua famosa definição da “história como precondição concreta do presente”.⁵⁵ É sobre tal “base histórica que surgiu, com a obra de Walter Scott, o romance histórico”.⁵⁶ Desse modo, Scott irá empreender uma “investigação de todo o desenvolvimento inglês” para localizar “um ‘caminho mediano’ entre os extremos em luta”,⁵⁷ esforçando-se “para demonstrar sua realidade histórica através da figuração ficcional das grandes crises da história inglesa”.⁵⁸

Nesse sentido, os protagonistas dos romances de Scott – Edward Waverley em especial – empreendem a superação do herói demoníaco byroniano ou o “culto romântico do herói”⁵⁹ ao se ancorarem na “especificidade histórica de seu tempo”.⁶⁰ Essa é a razão por que Lukács o chama de “um grande realista”.⁶¹

Alexander Welsh, outro crítico scottiano fundamental, desenvolve essa hipótese acentuando a “mediania” de Lukács e transformando-a em “passividade”. Porém, atribui tal característica do herói não ao fato de ele ser “um imbecil desprezível”,⁶² como o próprio Scott o definira, mas sim ao fato de ele estar “comprometido com a prudência e a superioridade da sociedade civil”, da qual provém.⁶³

Ora, sob um ponto de vista que adere de tal maneira ao contexto histórico, é preciso questionar, retomando nossa questão de início, se seria

⁵³ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 40.

⁵⁴ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 43.

⁵⁵ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 34.

⁵⁶ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 46.

⁵⁷ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 48.

⁵⁸ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 49.

⁵⁹ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 50.

⁶⁰ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 33.

⁶¹ LUKÁCS. *O romance histórico*, p. 54.

⁶² “a sneaking piece of imbecility” (WELSH. *The hero of the Waverley novels: with new essays on Scott*, p. 34, tradução nossa).

⁶³ “he stands committed to prudence and the superiority of civil society” (WELSH. *The hero of the Waverley novels: with new essays on Scott*, p. 38, tradução nossa). Sobre esse tema, ver, na obra de Welsh, especialmente o capítulo 2 (“The passive hero”, p. 21-39).

possível a existência em Scott de algo próximo a qualquer “alucinação”, ainda que “controlada”. A cremos em Lukács, a possibilidade de “autointegração” não se realizaria em absoluto, dado que um dos polos – o ideal que tão bem identifica o romanesco – acaba por ser superado e descartado. A uma alegação dessa ordem, Frye responderia que, embora o narrador de *Waverley* desqualifique seu personagem ao repreendê-lo por deixar-se levar pela imaginação, ele paradoxalmente lança mão dos mesmos recursos característicos do romanesco. Como nos lembra o crítico ao tratar de outro romance de Scott, “[em *Anne of Geiersten*] tudo é explicado em termos mais ou menos plausíveis”, mesmo as situações mais inverossímeis.⁶⁴ No mesmo sentido, afirma que isso também é

particularmente verdadeiro nos finais [dos romances de Jane Austen], onde os homens certos casam-se com as mulheres certas, ainda que a improbabilidade inerente a essas uniões tenha sido o tema principal da história. Todos os ajustes são feitos com grande habilidade, mas a habilidade mostra que forma e conteúdo não são a mesma coisa: são duas coisas que têm de ser unificadas.⁶⁵

A essa altura cabe perguntarmos, afinal, em que consiste exatamente o “romanesco”. Frye procurou responder a essa pergunta em duas obras capitais, *Anatomy of criticism* e *The secular scripture*. O romanesco, explica, é um dos quatro *mythoi* de que se constitui a literatura, juntamente com o trágico, o cômico e o irônico ou satírico. “De uma qualidade perenemente infantil”,⁶⁶ caracteriza-se por encontrar-se “mais próximo dos sonhos de satisfação do desejo”,⁶⁷ caracteriza-se, pois, por uma “nostalgia extraordinariamente persistente” que resulta em uma “busca” interminável que somente se resolve, no caso de o romanesco ser

⁶⁴ “[In *Anne of Geiersten*] everything she does is explained in more or less plausible grounds” (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 29, tradução nossa).

⁶⁵ “This is particularly true of the endings, where the right men get married to the right women, although the inherent unlikelihood of these unions has been the main theme of the story. All the adjustment are made with great skill, but the very skill shows that form and content are not quite the same thing: they are two things that have to be unified” (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 28, tradução nossa).

⁶⁶ FRYE. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*, p. 326.

⁶⁷ FRYE. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*, p. 325.

bem-sucedido, na página final.⁶⁸ Não por acaso, é habitualmente associado ao romance de aventuras. Enquanto *mythos*, porém, o romanesco é uma forma que precede o romance entendido como gênero.

Do ponto de vista temático, o romanesco lança mão regularmente de uma série de expedientes que Frye chamou de “técnicas formulaicas”. Grosso modo, trata-se do binômio “amor e aventura”,⁶⁹ desdobrado em uma série de eventos como “naufrágios, piratas, ilhas encantadas, reconhecimento mágico, perda e reobtenção de identidade.”⁷⁰ Morfologicamente, apresenta “forma sequencial e processual”,⁷¹ de onde decorre uma estrutura recorrente que se distribui em seis fases: 1) o mito do nascimento do herói; 2) a juventude inocente do herói antes da “queda”, desdobrada em “imagens intimamente ligadas ao aspecto feminino ou maternal das imagens sexuais”; 3) o “tema normal da busca”; 4) a “manutenção da integridade do mundo inocente diante do assalto da experiência”, que acaba por assumir “a forma de uma alegoria moral”; 5) “uma visão de cima, reflexiva e idílica da experiência”; e a 6) fase do “penseroso”, que “aponta para o final de um movimento que vai da aventura ativa à contemplativa”; “ficção de acolhimento”; “temas dos velhos solitários, do grupo íntimo e do conto relatado”.⁷²

Ora, se tomarmos os vários exemplos de *Waverley* mencionados acima, não teremos dificuldade em encaixá-los no molde do romanesco proposto por Frye. A despeito do rebaixamento do devaneio do protagonista levado a cabo pelo narrador, a estrutura de coincidências e ajustes entre situações e personagens é notável em praticamente todo o romance, sobretudo a resistência ao “assalto da experiência”, a “visão reflexiva” e o desenlace, que se amoldam tão bem à fase do “penseroso”. Assim como foi apontado na obra de Jane Austen, também em Scott forma e conteúdo não são a mesma coisa e precisam ser unificados à força de expedientes narrativos mais ou menos trabalhados. O que torna o caso de Scott exemplar é o fato de que seus recursos construtivos

⁶⁸ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 326.

⁶⁹ FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 22.

⁷⁰ “shipwrecks, pirates, enchanted islands, magic recognition, the loss and regaining of identity” (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 14, tradução nossa).

⁷¹ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 326.

⁷² FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 340-345.

não são sofisticados como os de Austen, tornando ainda mais visível e flagrante o contrassenso entre, para usar novamente os termos do crítico canadense, *conteúdo* – a crítica demolidora do romanesco – e *forma* – o uso recorrente das fórmulas romanescas.

Frye, obviamente, está se colocando no centro do debate que percorre a literatura de língua inglesa entre, de um lado, *romance* – ou “romanesco” – e, de outro, *novel* – termo que na literatura europeia continental equivale aproximadamente a “romance realista”. Apesar do gradual rebaixamento de que o romanesco foi alvo a partir do conhecido estudo de F. R. Leavis,⁷³ Frye não considera o “realismo” uma entidade autônoma na arte, posto que, afirma, “‘a realidade’ na literatura não pode de forma alguma ser apresentada a não ser dentro das convenções da estrutura literária, e essas convenções devem ser antes entendidas.”⁷⁴ E por “convenção”, entende “o contrato aceito pelo leitor antes que possa começar a ler [...]. O poeta, assim como o matemático puro, depende não da verdade descritiva, mas da conformidade a seus postulados hipotéticos.”⁷⁵

Assim, ao reivindicar a precedência do romanesco, ele avança a definição que o próprio Scott forneceu sobre o tema, ao defender que “existem composições [...] que partilham da natureza de ambos [isto é, realista e romanesca].”⁷⁶ A rigor, não há realismo, diz Frye, pois “o

⁷³ O crítico canadense ataca explicitamente o muito influente *The great tradition*: “Ao longo de todo o século XIX e em nosso próprio século houve também um desenvolvimento bem-sucedido do romanesco e da fantasia, em Wilkie Collins, Bulwer-Lytton, Lewis Carrol, William Morris e outros[...] Mas eles não parecem se ajustar à história da ficção conforme definida pelos grandes realistas; eles são simplesmente outros escritores” (“All through the nineteenth century and our own there had also been a flourishing development of romance and fantasy, in Wilkie Collins, Bulwer-Lytton, Lewis Carrol, William Morris, and others. [...] But they do not seem to fit the history of fiction as defined by the great realists: they are simply other writers”) (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 30, tradução nossa).

⁷⁴ “‘Reality’ in literature cannot be presented at all except within the conventions of literary structure, and that those conventions must be understood first” (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 31, tradução nossa).

⁷⁵ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 193.

⁷⁶ “Dr. Johnson definiu o romanesco [*romance*], em seu seu sentido primário, como ‘uma fábula militar da era medieval; um conto de aventuras selvagens de amor e cavalaria’. Porém, embora essa definição exprima corretamente a ideia comum da palavra, não é

crítico literário lida apenas com a retórica, e uma das funções da retórica é apresentar uma *ilusão* de lógica e causalidade.⁷⁷ A fraqueza de Scott, sob esse ponto de vista, não consiste em ter sido mais ou menos bem-sucedido ao retratar o “real”, mas em não haver produzido tal “ilusão” tão bem quanto o fizera, uma vez mais, Jane Austen. Como mostra muito bem um dos mais importantes estudiosos contemporâneos de Scott, a

suficientemente ampla para dar conta de nossa presente finalidade. Uma composição pode ser legitimamente romanesca, embora sem se referir seja ao amor, seja à cavalaria, seja à guerra ou à Idade Média. As ‘aventuras selvagens’ são praticamente o único elemento absolutamente essencial na definição de Johnson. Estaríamos mais inclinados a definir o romanesco como uma narrativa ficcional em prosa ou verso cujo interesse se volta para os incidentes incomuns e maravilhosos; assim sendo, opõe-se ao termo próximo Romance [*novel*], que Johnson definiu como um ‘conto regular, geralmente de amor’; mas que nós preferimos definir como ‘uma narrativa ficcional que difere do romanesco porque os acontecimentos são ajustados ao fluxo comum dos acontecimentos humanos e ao estado moderno da sociedade’. Ao assumir essas definições, fica evidente, a partir da natureza do ponto de vista adotado, que pode haver composições difíceis de serem colocadas precisa ou exclusivamente em uma classe ou na outra, e as quais, na verdade, partilham da natureza de ambas. Mas a distinção se mostrará ampla o bastante para dar conta de todas as finalidades úteis e gerais” (“Dr. Johnson has defined romance, in its primary sense, to be ‘a military fable of the middle ages; a tale of wild adventures in love and chivalry’. But although this definition expresses correctly the ordinary idea of the word, it is not sufficiently comprehensive to answer our present purpose. A composition may be a legitimate romance, yet neither refer to love nor chivalry to war nor to the middle ages. The ‘wild adventures’ are almost the only absolutely essential ingredient in Johnson’s definition. We would be rather inclined to describe a Romance as a fictitious narrative in prose or verse; the interest of; which turns upon marvellous and uncommon incidents; being thus opposed to the kindred term Novel, which Johnson has described as a ‘smooth tale, generally of love’; but which we would rather define as ‘a fictitious narrative, differing from the romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society’. Assuming these definitions, it is evident, from the nature of the distinction adopted, that there may exist compositions which it is difficult to assign precisely or exclusively to the one class or the other; and which, in fact, partake of the nature of both. But the distinction will be found broad enough to answer all general and useful purposes”) (SCOTT. *Essay on romance*, p. 129-130, tradução nossa).

⁷⁷ “The literary critic deals only with rhetoric, and one of the functions of rhetoric is to present an *illusion* of logic and causality” (FRYE. *The secular scripture: a study of the structure of romance*, p. 34, tradução nossa).

história, nas *Waverley novels*, é representada como um horizonte ao final do qual encontramos um *locus amoenus*, representando o desgarramento do processo histórico.⁷⁸

Num registro similar, embora não idêntico ao do escritor escocês, o brasileiro José de Alencar, décadas depois, trará essa mesma questão para o centro de uma de suas obras mais ambiciosas.

Alencar e o romanesco

Sabe-se que Alencar foi um leitor voraz de romances desde a tenra infância e que Scott não escapou de sua sanha, como ele mesmo assevera no famoso texto autobiográfico “Como e por que sou romancista”: “Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; [...] mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat”.⁷⁹ Mais adiante, aponta a relevância do escocês na pintura de paisagem: “Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local”.⁸⁰ Scott está presente em Alencar seja por via direta, seja de segunda mão, dada a influência incontestável que o escocês exerceu sobre os mais significativos escritores da Europa continental, como Balzac, Vigny, Hugo, Péres Galdós ou Manzoni. Mas, para além das referências biográficas entusiasmadas, ele está presente em Alencar sobretudo enquanto modo de composição, já que as “técnicas formulaicas” do romanesco, tão características da prosa

⁷⁸ “O romanesco tende a reiterar seu estatuto final como uma exclusão artificial do processo histórico, no *topos* do idílio romântico [...] As *Waverley novels* descobrem a história para descobrir o horizonte – tanto para o sujeito individual quanto para a nação – no qual a história chega ao fim” (“The romance tends to iterate its final status as an artificial exclusion from the historical process, in the *topos* of the romantic idyll [...]. The *Waverley Novels* discover history in order to discover the horizon at which – as for the individual subject, so for the nation – history comes to a stop”) ((DUNCAN. *Modern romance and transformations of the novel: the gothic, Scott, Dickens*, p. 15, tradução nossa). Sobre a recepção crítica em torno do Scott “realista” e do Scott “romanesco”, ver ainda KERR. *Fiction against History: Scott as storyteller*, p. 1-4. Para uma crítica marxista da concepção de realismo em Frye, ver JAMESON. *O inconsciente político*, p. 111-120, para quem aquilo que Frye chama de “natural” é, na verdade, um fenômeno histórico-social.

⁷⁹ LENCAR. Como e por que sou romancista, p. 65.

⁸⁰ ALAENCAR. Como e por que sou romancista, p. 70.

scottiana, conforme Frye apontou, povoam igualmente obras como *As minas de prata*, a despeito de suas várias e tantas referências históricas.⁸¹

Assim, “amor e aventura” constituem-se no lema que move Estácio, o indômito herói de corte medievalizante que irá enfrentar toda ordem de obstáculos com vistas a obter apenas duas coisas: a reabilitação do nome de seu pai, para, assim, credenciar-se a pedir a mão de sua amada, Inês. A própria definição de Estácio dada por um de seus pais espirituais, o alcaide Álvaro de Carvalho, parece corroborar a ideia de que é uma convenção o que está em jogo: “Homens desta estofa não se fazem aqui embaixo, vêm já feitos”.⁸²

O périplo de Estácio vive uma série de provações que passam a limpo todo o arsenal de “técnicas formulaicas”: perseguições marítimas – o barco de Estácio é perseguido tanto pelo “galeão Santo Inácio, da Companhia” quanto pela frota do governador da Bahia, D. Francisco de Sousa –,⁸³ duelos – o herói defronta-se na liça aos olhos de sua amada –,⁸⁴ a heroína nobre e a judia – de um lado, a “celestes visão” de Inês, como um “anjo” descido à terra,⁸⁵ de outro a sensual e “formosa Raquel” –,⁸⁶ poções mágicas – o filtro com que Raquel faz Inês, dada como morta, mas apenas adormecida, despertar: “Inês vivia”.⁸⁷ Particularmente recorrentes são os disfarces, os ocultamentos, as duplicações e reobtenções de identidade, de que esta última cena é exemplo, posto que Raquel se disfarça de feiticeira para não ser reconhecida por Estácio.

Exemplo significativo é a demoníaca apresentação do jesuíta padre Molina, que despontara incógnito em Salvador – “ninguém sabia ao certo o que o trazia ao Brasil e quem o enviava”;⁸⁸ sua figura evocava o perfil de Inácio de Loiola:

⁸¹ Sobre esse tema, ver PERES. *As minas e a agulheta*, e, embora num registro significativamente diferente do que se propõe aqui, VASCONCELOS. Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar.

⁸² ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 131.

⁸³ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 3, p. 739-740.

⁸⁴ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 133-134.

⁸⁵ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 2, p. 359-360.

⁸⁶ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 3, p. 886.

⁸⁷ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 3, p. 1008.

⁸⁸ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 97.

Aquela fronte larga e proeminente, cobrindo como uma abóboda de mármore os olhos fundos, onde a pupila negra brilhava na sombra com reflexos de um fogo vulcânico nas trevas da noite; o oval do rosto que terminava na ponta de uma barba saliente, o nariz aquilino, as faces longas, a boca fina e cerrada; todos esses traços enérgicos pareciam cinzelados pelo molde do busto, que o artista havia desenhado no quadro suspenso em um dos panos da biblioteca. Era tal a semelhança que à primeira vista se julgaria que o vulto do fundador da ordem de Jesus destacara da moldura.⁸⁹

Na face de Molina destacava-se justamente sua dupla expressão moral: a do líder religioso e a do “asceta”. Mas “qual dos dois homens era o verdadeiro? Qual das duas fisionomias era a máscara que disfarçava a outra?”⁹⁰

Um derradeiro exemplo é o da tenaz e voluptuosa Marina de Peña, a noiva abandonada em terras de Espanha e que emigra para o Brasil, agora rebatizada de Dulce, em busca de seu antigo amado – o jovem destemido Vilarzito, por sua vez rebatizado padre Gusmão de Molina.

São também vários os exemplos de intrigas e conspirações – a maior delas, o plano de invasão da costa brasileira pelas tropas holandesas capitaneadas pelos judeus residentes na Bahia e em Pernambuco – e violência – Estácio, em dado momento, é preso e jogado em uma masmorra, “cava úmida e infecta”.⁹¹

Morfologicamente, encontramos em grande medida os seis momentos que identificam o *mythos* romanesco. Assim, se o “mito do nascimento do herói” não se encontra em estado puro, muito pelo fato de *As minas de prata* lidar continuamente com a crônica histórica, assim como em Scott, no entanto, a beleza, coragem e inteligência incomuns

⁸⁹ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 95.

⁹⁰ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 95. Sobre a questão do disfarce como elemento constitutivo da personagem de padre Molina, ver PERES. The last manifestation of Vautrin.

⁹¹ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 2, p. 502. Assim como em Scott, esses são elementos de que se compõe também a trama dos romances de Charles Dickens – “um enredo envolvendo disfarce, conspiração, mistério, suspense e violência” (“a plot involving disguise, conspiracy, mystery, suspense and violence”) (FRYE. The secular scripture: a study of the structure of romance, p. 29, tradução nossa).

de Estácio, aliadas à sujeição sem limites à amada, fazem dele um personagem de qualidades excepcionais – era “de esquisita elegância”; “sua bela cabeça erguida com meneio altivo”; “os grandes olhos pardos tinham os raios profundos e reflexivos”;⁹² no entanto,

o que especialmente o caracterizava era uma sombra imperceptível, que às vezes deslizando pela fronte alta e inteligente, carregava ligeiramente as linhas do perfil e imprimia-lhe na fisionomia o cunho da vontade tenaz; nesses momentos sentia-se que a razão calma, firme, inflexível, dominaria, se preciso fosse, as expansões da mocidade.⁹³

Se não é mítico, o “nascimento do herói” é identificado, contudo, na junção das características fortemente antitéticas de seus dois pais espirituais, conforme nos informa o próprio herói:

[...] o pouco que sou, devo-o a dois homens que Deus me deu em troca da família que levou-me bem cedo: o senhor Álvaro de Carvalho, que me ensinou a trazer esta espada para um dia servir ao meu rei; e um santo homem que prezo e estimo como meu pai, porque dele recebi tanto ou mais que daquele que me deu o ser.⁹⁴

De um lado, o já citado “velho lidador”,⁹⁵ Álvaro de Carvalho. De outro, a possante e “exígua figura” de passo lento e compassado do licenciado Vaz Caminha, “coberta de longa capa de raso preto”.⁹⁶ Prestes a tocar o órgão da igreja da Sé, vê-se sua figura de

cor lívida, os olhos profundos e cingidos de uma orla de bistre, as faces encovadas [que] davam àquele semblante um aspecto triste e lúgubre; os cabelos grisalhos e revoltos caíam sobre a testa vasta e proeminente; o hábito do estudo lhe encurvara o corpo emagrecido, diminuindo

⁹² ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 34.

⁹³ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 34-35.

⁹⁴ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 132.

⁹⁵ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 131.

⁹⁶ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 48.

aparentemente a estatura raquítica, que pouco excedia de cinco palmos craveiros.⁹⁷

Por trás dessa débil figura, porém, escondia-se não apenas “o mais sábio letrado da cidade de Salvador”⁹⁸ mas também “o homem da justiça, ‘vir probus’”.⁹⁹

Assim, embora seja reconhecível pela “atividade intensa e pronta resolução”,¹⁰⁰ Estácio é também um herói triste, marcado pela lembrança constante do pai desonrado; trajado sempre de preto, traz no semblante “uma sombra imperceptível”.¹⁰¹ Dono, porém, de uma “razão calma, firme, inflexível”,¹⁰² mantém-se íntegro “diante do assalto da experiência” e sua trajetória assume igualmente “a forma de uma alegoria moral”,¹⁰³ assim como a de Edward Waverley. Por fim, a “visão de cima, reflexiva e idílica da experiência”¹⁰⁴ combina-se aqui com a fase do “penseroso”, que “aponta o final de um movimento que vai da aventura ativa à contemplativa”.¹⁰⁵ De fato, o herói e sua amada, enfim unidos, recolhem-se a um clássico *locus amoenus*, afastados da civilização e dos olhares de todos, tal como numa ficção de acolhimento.

Por fim, trata-se de um romance de caça ao tesouro, em que o tema normal da busca se materializa nas decantadas minas de prata do título, supostamente escondidas em algum lugar remoto no sertão da colônia.

Como se vê, em que pese a estratégia de “deslocamento” de que Scott lança mão para tornar verossímeis as referências históricas por sobre a estrutura mítica subjacente,¹⁰⁶ ele, assim como Alencar, faz uso das mesmas “técnicas formulaicas” do *mythos* romanesco. No entanto, não é difícil perceber como no autor brasileiro a estrutura mítica desponta

⁹⁷ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 48.

⁹⁸ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 48.

⁹⁹ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 3, p. 926.

¹⁰⁰ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 3, p. 883.

¹⁰¹ ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 34.

¹⁰² ALENCAR. *As minas de prata*, v. 1, p. 35.

¹⁰³ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 343.

¹⁰⁴ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 344.

¹⁰⁵ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 345.

¹⁰⁶ “No mito, vemos os princípios estruturais da literatura isolados; no realismo, vemos os *mesmos* princípios estruturais (não similares) encaixando-se em um contexto de plausibilidade” (FRYE, *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 263).

com ainda mais força, e isso se deve a uma diferença fundamental entre as duas obras no que diz respeito à posição que os narradores assumem em relação a seus heróis: em Scott ele procura manter-se criticamente distante de Edward, enquanto em Alencar ele adere ao ponto de vista de Estácio. Schaeffer, ao reler o romanesco na chave proposta por Frye, buscou compreendê-lo não tanto em termos de imaginário, mas antes em seus aspectos textuais; assim, há o “romance *do romanesco*”, para o qual tende ligeiramente *Waverley*, e o “romance romanesco” propriamente dito, com o qual Alencar está mais alinhado e que pressupõe uma consonância entre os pontos de vista do narrador e do personagem.¹⁰⁷

Isso se explica pelo fato de *As minas de prata*, ainda mais que *Waverley*, trazer para o centro da narrativa aquela que é a força motriz do romanesco conforme definido por Frye – isto é, o desejo. Como disse Frank Lentricchia, o desejo humano é “o centro de todos os centros” de *Anatomy of criticism*¹⁰⁸ e, acrescento, de *The secular scripture*. O desejo se traduz na volúpia ou “desejo narrativo” (“narrative desire”)¹⁰⁹ com que Alencar cria novas efemérides, umas após as outras, sucedendo-se de maneira ininterrupta como se, sobrecarregando o enredo, procurassem adiar ao máximo a pergunta que todo leitor imerso no *mythos* romanesco insiste em fazer: “Como essa história vai acabar?”¹¹⁰ Algo que um conterrâneo de Scott, Robert Louis Stevenson, chamaria de “poesia dos acontecimentos”.¹¹¹

De fato, em “Como e por que sou romancista”, Alencar lembra quando parentes e amigos da família acompanhavam com tremenda expectativa o desenrolar das intrigas dos romances que ele, ainda menino, lia nos serões passados no aconchego da casa dos pais. Como neste exemplo sobre a leitura de *Amanda e Oscar*:

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam

¹⁰⁷ SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 296-297.

¹⁰⁸ “[...] Frye’s center of all centers: human desire” (LENTRICCHIA. *After the New Criticism*, p. 24).

¹⁰⁹ BROOKS. *Reading for the plot*, p. 37-61, tradução nossa.

¹¹⁰ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 168.

¹¹¹ Essa é a definição do autor para o romanesco (ver STEVENSON. *À batons rompus sur le roman [A gossip on romance]*, p. 215).

o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio. Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.¹¹²

Sejam seus ouvintes de criança ou os leitores do escritor formado, todos parecem ansiar por imergir em um “universo ficcional”, isto é, em um modelo de universo que se torna *do* leitor como meio de superar a dicotomia entre necessidade e moralidade. O que o romanesco promove, enquanto quintessência da ficção, é a “libertação do fato em imaginação”.¹¹³ Nesse sentido não cabe considerar a ficção e sua forma mais contundente, o romanesco, uma fuga diante do real, como Lukács defende, mas pensá-lo como uma escolha deliberada e incomparável para experiências que, apartadas das vicissitudes da “vida real”, não poderiam ser trabalhadas. O romanesco, portanto, como Schaeffer sintetiza muito bem, é “um modelo *contra* a realidade”,¹¹⁴ que assume a utopia como fim último. Nesse sentido, creio, é que se deve entender o sentido “curativo” das formulações romanescas de Scott e, mais ainda, as de Alencar.

Referências

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 3 v.

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. t. 1, p. 47-74.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco / Poética*. Tradução de Leonel Vallandro, Gerd Bornheim e Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

BROOKS, Peter. *Reading for the plot*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

¹¹² ALENCAR. Como e por que sou romancista, p. 56.

¹¹³ FRYE. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios, p. 278.

¹¹⁴ “Un modele *contre* la réalité” (SCHAEFFER. La catégorie du romanesque, p. 301, tradução nossa).

DUNCAN, Ian. *Modern romance and transformations of the novel: the gothic*, Scott, Dickens. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

FRYE, Northrop. Literature as therapy. In: ADAMSON, Joseph; WILSON, Jean (Org.). *The secular scripture and other writings on critical theory: 1976-1991*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 463-476. (Collected Works of Northrop Frye; 18).

FRYE, Northrop. The secular scripture: a study of the structure of romance. In: ADAMSON, Joseph; WILSON, Jean (Org.). *The secular scripture and other writings on critical theory: 1976-1991*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 3-124. (Collected Works of Northrop Frye, v. 18).

ISER, Wolfgang. Fiction: the filter of history. In: _____. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 1987. p. 81-100.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

KERR, James. *Fiction against History: Scott as Storyteller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PERES, Marcos Flamínio. *As minas e a agulheta: ficção e história em As minas de prata*, de José de Alencar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

PERES, Marcos Flamínio. The last manifestation of Vautrin. *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, v. 44, n. 3-4, p. 279-290, Spring-Summer 2016.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La catégorie du romanesque. In: DECLERCQ, Gilles; MURAT, Michel (Org.). *Le romanesque*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 291-302.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

SCOTT, Walter. Essay on romance. In: SCOTT, Walter. *The miscellaneous prose works of Sir Walter Scott, bart.* Edinburgh: Robert Cadell; London: Whittaker and Co., 1834. v. VI: Chivalry, romance, the drama, p. 127-216.

SCOTT, Walter. *Waverley; or, 'Tis sixty years since*. Organização de Claire Lamont. Oxford: Oxford University Press, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. À batons rompus sur le roman [A gossip on romance]. In: STEVENSON, Robert Louis. *Essais sur l'art de la fiction*. Tradução de France-Marie Watkins e Michel Le Bris. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007. p. 213-230.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 15-37, jan.-jun. 2008.

WELSH, Alexander. *The hero of the Waverley novels: with new essays on Scott*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

WOMACK, Peter. *Improvement and romance: constructing the myth of Highlands*. London: MacMillan, 1989.