

A epopéia sertaneja de José de Alencar

Jefferson Cano
IEL/UNICAMP

1.

“Há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com esse epíteto.” (ALENCAR, 1960, p. 962)

Tal era a tarefa que se propunha José de Alencar, e que vinha anunciada na primeira de uma série de cartas, endereçadas a Joaquim Serra e publicadas n’*O Globo* em dezembro de 1874. Mas ao cumprir essa tarefa, Alencar buscava muito mais do que os versos rudes de grandes poetas; pois mais do que rudeza ou originalidade, era “nas trovas populares que se sente mais viva a alma de uma nação” (ALENCAR, 1960, p. 961). E a ambição de coligir as tais trovas originais consistia justamente em ir ao encontro da “alma popular”, dessa parte mais interior da nação, tanto no sentido psicológico quanto geográfico.

Nas páginas que se lerão a seguir, tentaremos acompanhá-lo nessa busca, analisando suas concepções acerca da literatura nacional e da poesia popular. Nesse sentido, nossa leitura se desenvolverá como um exercício pautado pelo entendimento de tais concepções como um espaço onde se revelam representações perpassadas de tensões que se cruzam em diferentes níveis, um dos quais é o das tensões sociais inerentes às relações de dominação do período. Longe, porém, de supor que Alencar pretendesse representá-las em seu texto, num movimento puramente especular, tentaremos argumentar, ao longo de um caminho mais sinuoso, que as tensões sociais só se tornam acessíveis pelo texto de Alencar após compreendermos uma outra camada de significados ali presentes e que remetem às tensões culturais nas quais o autor se encontrava imerso.

2.

Desde que nos colocamos o problema em termos de tensões culturais, faz-se incontornável enfrentá-lo num primeiro nível em que estas se apresentam, o das tensões que se revelam em um testemunho erudito a respeito das tradições populares. E não porque seja esta oposição entre erudito e popular que julgamos capaz de explicar os significados desse testemunho, mas porque era nessa oposição que o próprio autor concebia sua posição diante de seu objeto, estudando-o ao mesmo tempo em que o construía.

De fato, por grandes que fossem os poetas rudes, por originais que fossem suas trovas, Alencar sabia que o acesso a essas rapsódias não era nada fácil, dependendo de “escavações pacientes”, que demandavam tempo e gosto, sempre escassos num país

onde as belas letras ainda não constituíam profissão; ainda mais que isso, demandavam um método próprio, nem de longe denunciado pela primeira imagem empregada, da escavação. Pois não se tratava propriamente de encontrá-las soterradas sob as camadas do tempo e da memória; o trabalho a fazer era antes o que poderíamos chamar uma restauração criativa. Restauração, idêntica à que se devia fazer com os antigos painéis: por um lado, limpá-lo da crosta que descaracteriza a cor ou a forma; por outro, suprir a lacuna deixada pela tinta que já se soltou da tela, percebendo aí soluções de continuidade, restabelecendo o traço primitivo. Nesta operação é que entrava a criatividade do pesquisador, que já não desenterrava, mas ressuscitava o passado:

“Esse traço primitivo e original, como conhecê-lo quem não tenha o dom de o adivinhar? Aí está justamente a dificuldade; sem uma rigorosa intuição do pensamento, que produziu o poema popular, e do centro em que ele vivia, não é possível conseguir essa ressurreição literária.” (ALENCAR, 1960, p. 972)

Adivinhação, intuição, ressurreição eram termos que supunham a identificação entre sujeito e objeto da pesquisa, de tal modo que, no ato de coligir o material, ambas as vozes, a do rapsodo anônimo e a daquele que o ressuscitava, deviam confundir-se, a fim de ocultar o que fosse a diferença entre o original e o reconstituído:

“Onde o meu ilustrado colega com o seu gosto delicado descobrir a sutura do antigo texto com os retoques, é claro que o trabalho ficou imperfeito. Ou essa costura provenha do refazimento ou de alguma corruptela, freqüente nos versos orais, a missão do compilador era apagá-la de modo que não fosse possível duvidar-se da pureza da lição popular.” (ALENCAR, 1960, p. 972)

Para Alencar, não devia soar paradoxal que a pureza da lição popular se mostrasse justamente no ocultamento da intromissão do compilador. Mas, ainda que essa possibilidade passasse pela cabeça do homem de letras, o fato é que era tênue a linha que separava a reconstituição da falsificação, como já provara bem antes a publicação das poesias de Ossian por Macpherson. E se Alencar não seria jamais acusado do mesmo crime, talvez fosse porque o seu cancionário nunca obteve a mesma projeção que o do bardo celta.

De qualquer modo, Alencar não era o único a merecer o nome de compilador naquele caso, uma vez que as trovas que chegavam às suas mãos não eram coligidas por ele diretamente, tal qual as declamavam os rapsodos de improviso, mas dependiam da intermediação de outros personagens que as registravam e enviavam ao literato na Corte, e que estavam talvez muito mais próximos da própria alma literária de Alencar do que da ingênua alma da nação. Um desses era inclusive seu parente, “o Dr. Barros, que é atualmente juiz de direito do Salgueiro” (ALENCAR, 1960, p. 971); outro, também nomeado por Alencar, era seu jovem patrício, “notável pelo talento”, Capistrano de Abreu, a quem Alencar pagava o favor da cooperação etnográfica com uma recomendação aberta pelas colunas às quais aspirava o jovem talento:

“Esse moço, que já é fácil e elegante escritor, aspira ao estágio na imprensa da Corte. Creio eu, que além de granjear nele um prestante colaborador, teria o jornalismo fluminense a fortuna de franquear a um homem de futuro o caminho da glória, que lhe estão obstruindo uns acidentes mínimos.” (ALENCAR, 1960, p. 969)

É verdade que Alencar tivera acesso pessoalmente aos testemunhos de antigos habitantes do sertão, como o velho Felipe do Pici, natural do Crato, cuja família se entroncava nas “linhagens cearenses da nobreza indígena”. Não era, porém, com este testemunho que podia contar o compilador, embora a seus olhos pudesse ser o mais importante:

“Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele, do que numa biblioteca, onde não encontraria as antigualhas que me contou. Mas a sua memória já se obscurecia com a sombra de quase um século que perpassou por ela. Era preciso esperar com paciência os momentos em que desnublava-se, e algumas vezes rastrear-lhe no espírito o fio de uma idéia para desenvolver as outras que se lhe encadeavam. Foi ele quem despertou-me os ecos adormecidos, cantando a primeira copla do Boi Espácio. Mas essa quadra era tudo quanto lhe ficara na lembrança.” (ALENCAR, 1960, p. 970)

Era então de seus colaboradores irremediavelmente eruditos que provinham os materiais mais completos daquele cancionero popular, fosse porque eles tivessem tido mais sorte do que Alencar no encontro com interlocutores de memória mais resistente, fosse porque eles já antecipavam o trabalho de restauração do antigo painel que enviavam ao seu conterrâneo na Corte, o qual por sua vez devia retocá-lo com suas próprias pinceladas, multiplicando talvez os filtros que se interpunham entre o passado morto e o ressuscitado, como outras tantas crostas que iam se depositando sobre a cor original. Mas, de todos esses filtros, o principal devia ser mesmo o de Alencar, não somente por ser ele quem fixava a forma última dada ao poema que se divulgava, mas também porque o fazia acompanhar da sua explicação, dando já ao leitor da Corte um itinerário de leitura do poema, entendido em meio ao pensamento que o produzira, conforme o intuía seu compilador. E nessa intuição somava-se à tensão gerada pela leitura erudita de um objeto popular uma outra tensão, entre um observador situado na Corte e um sertão que já ficara distante, e que era recriado em sua memória numa mescla com um arcabouço de comparações e formulações conceituais as mais diversas.

3.

“Na primitiva poesia popular do Ceará, predomina o gênero pastoril como era razão entre populações principalmente dadas à indústria da criação” (ALENCAR, 1960, p. 962) – dizia Alencar, mal iniciava a primeira de suas cartas, adiantando ao leitor uma explicação do gênero à qual emprestava boa dose de determinismo. Talvez não muito distante se encontrasse dessa perspectiva o seu jovem conterrâneo Capistrano de Abreu, que finalmente chegaria à Corte e publicaria no mesmo *O Globo* uma série de artigos, exatamente um ano após as cartas de Alencar. Manejando um arsenal teórico no qual figuravam Buckle, Taine e Comte, Capistrano professava logo de início a sua “crença no

determinismo sociológico”, que aplicava ao estudo da literatura brasileira, objeto daqueles artigos (ABREU, 1975, p. 37). A literatura, então, era entendida como “expressão da sociedade”, entendendo-se, portanto, que havia “estreita relação entre o elemento social e o elemento literário; que a evolução, ou a dissolução deste traduzem a evolução, ou dissolução daquele” (ABREU, 1975, p. 37). Dessa maneira, o elemento literário tornava-se passível de um estudo científico, tanto quanto o elemento social, e como este acessível a partir das influências físicas que atuavam sobre o país (clima, alimentação e solo), para se chegar então à “sociedade que medra sob essas influências” e, por fim, à “literatura que exprime essa sociedade”. (ABREU, 1975, p. 37) O trajeto anunciado podia ser particularmente afinado com as mais recentes vogas intelectuais européias, mas, no ponto de partida, lá ia Capistrano se postar lado a lado com seu conterrâneo mais ilustre, já que, no estudo das influências físicas, não reconhecia outro método “preferível ao estudo dos contos populares”:

“Em longas noites cintilantes, enquanto os raios da lua esmaltam as paisagens de uma pubescência de prata, e as estrelas, como louras piabas, surgem tímidas à flor da imensidão, a alma elança-se, a imaginação arroja-se e a inspiração popular tenta exprimir as emoções que a abalam e subjagam. Nada mais colorido e vário que essas criações do povo brasileiro, róseas como os arrebóis que irisam as fimbrias roçagantes do horizonte, sublimes como as perspectivas infundas que se rasgam no seio dos mares, lóbregas e abruptas como o grito que se quebra entre as gargantas da serra. Entretanto, por mais várias que sejam, em todas elas há um sentimento predominante: é a opressão, o acabrunhamento, esta situação tão bem descrita pelo poeta, em que o espírito ‘tenta um alívio, acha uma angústia / linfa em brasido, vulcão no mar’. É que no meio que o cerca, o povo descobre um inimigo que o tritura e sob as flores que viçam perfumosas divisa o ápide que se esconde traiçoeiro.” (ABREU, 1975, p. 40-41)

A veia lírica do aspirante a sociólogo parecia desmentir seu legado comteano, mas não só ela. Na verdade, seu texto trazia por apoio uma longa nota de rodapé, aberta para documentar aquele “estado emocional” traduzido tanto pelas “criações do povo” quanto pela literatura; no entanto, o exemplo a que recorria seria justamente uma citação de José de Alencar, em duas páginas d’*O Gaúcho*, recheadas de prosopopéias que emprestavam à natureza dos pampas aquele sentimento violento e explosivo que oprimia e acabrunhava o povo a ele submetido. E Alencar não era a única referência a destoar da profissão de fé positivista do jovem Capistrano; ainda outra nota colocada no primeiro artigo evocaria o trabalho de Martius publicado pelo IHGB trinta anos antes, ainda que num tom entre crítico e condescendente:

“Não obstante certas recomendações pueris sobre o formato da obra, o estilo preferível e os sentimentos a manifestar, a memória de Martius é deveras notável e o programa que traça tem muita coisa de aproveitável.” (ABREU, 1975, p. 43, n. 9)

E aproveitável era pouco, diante do juízo (“Nada mais exato”) que já admitia no artigo seguinte, ainda que ressaltando ser aquele programa ainda inexecutável, cabendo sua realização ao historiador do futuro. De qualquer modo, a filiação ao programa de uma geração anterior, bem como a identificação desse programa com o trabalho realizado por Alencar, seu patrono no mundo das letras fluminenses, dizem mais sobre a sua

concepção do popular do que o cientificismo positivista que anunciava em seus artigos, e ajudam a compor o quadro intelectual (partilhado por ele, Alencar e talvez outros que se engajavam no mesmo projeto) que circunscreveu a constituição daquele cancionero popular cearense que chegava à imprensa da Corte.

De qualquer modo, a vinculação entre elemento social e elemento literário não se explicavam por esse olhar cientificista, visto que um ano antes de Capistrano publicar seus artigos Alencar já caracterizava o gênero pastoril como uma consequência natural da dedicação de um povo à indústria de criação. Este gênero não resultou, porém, em algo semelhante ao estilo clássico da poesia pastoril greco-romana, nem ao estilo romântico dos vaqueiros da Suíça; além da atividade econômica, era a influência do meio que se fazia sentir sobre o gênero pastoril cearense:

“Talvez não se encontre afinidade com estas rapsódias senão entre os árabes, povo com o qual, apesar da diferença da raça o cearense tem analogias topográficas, aptas a se lhe refletirem na índole e nos costumes.” (ALENCAR, 1960, p. 962)

A singularidade dessa poesia em relação a suas congêneres européias encontrava-se em seu cunho épico; enquanto as últimas traziam a forma do idílio, a inspiração lírica, a primeira trazia os “episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza” (ALENCAR, 1960, p. 962). Luta que era motivada pelo próprio sistema de criação, diferente do europeu, deixando soltas pelo imenso sertão manadas de gado semi-selvagens, as quais teriam que ser domadas “sempre que se fazia preciso amalhar as reses para a feira e outros misteres” (ALENCAR, 1960, p. 964). Assim, a particularidade da criação que se praticava nos sertões do Ceará servia a Alencar para marcar a distinção diante da poesia européia:

“(…) nos sertões do Ceará, a vida do vaqueiro não se repousa da serenidade e cordura, que são os toques das abegoarias da Europa. Ao contrário a agitam os entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprimem antes um cunho cinegético. Não podiam, pois, as nossas rudes bucólicas cearenses se impregnarem da mesma doçura e amenidade das que outrora cantaram Teócrito e Virgílio, e que ainda hoje se reproduzem nos colmos dos pegureiros do Velho Mundo.” (ALENCAR, 1960, p. 964-5)

A rigor, nada, essencialmente, diferenciava esse esforço de Alencar daquele que, quase vinte anos antes, levava-o a cobrar de Gonçalves de Magalhães uma cor mais brasileira em sua *Confederação dos Tamoios*.¹ Mas se era necessário a Alencar distinguir seu cancionero dos clássicos, fossem latinos ou lusitanos, como uma marca de distinção nacional, isso se dava porque, por outro lado, havia outro significado, já implicitamente admitido, que identificava aquele cancionero a outras modernas manifestações da alma popular – no caso, o já mencionado exemplo da Suíça, ao qual o Ceará se equiparava sem ficar nada a dever:

“Conhece decerto, meu prezado colega, o *aboiar* dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa com que eles, ao por do sol tangem o gado para o curral. São os nossos *runz* sertanejos; e tenho para mim que nos pitorescos vales da Suíça não ressoam nem mais belos, nem mais

ricos de sentimento e harmonia do que nas encantadoras várzeas do meu pátrio Ceará. Realiza-se ali a lenda poética de Orfeu. Não há rês arisca, nem touro bravio que resista aos harpejos do bardo, às vezes infantil, chamando-os ao aprisco. Quem tirasse por solfa esses improvisos musicais, soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade. Como os suíços, os cearenses que o tivessem ouvido, sentiriam, escutando-o de novo, esse marasmo da ausência que se chama nostalgia.” (ALENCAR, 1960, p. 968-69)

E assim como a alma nacional distanciava essa poesia sertaneja do “estilo clássico da musa grega e romana”, e a alma popular aproximava-a do “estilo romântico dos zagais do Tirol e dos vaqueiros da Suíça” (ALENCAR, 1960, p. 962), desse mesmo estilo se distanciava, como já dissemos, por seu cunho épico. É verdade que a referência épica não encontrava outro ponto de apoio que a musa antiga, à qual tentava comparar *O Rabicho da Geralda*, a despeito de uma “pouca diferença”:

“A ação dilata-se por nove anos, segundo uma versão; ou por onze, na lição mais seguida. É com pouca diferença o período clássico do cerco de Tróia” (ALENCAR, 1960, p. 977)

E não paravam aí as semelhanças (como podemos traduzir a “pouca diferença”); também a estratégia homérica para a exaltação dos heróis através dos seus adversários fora imitada pelos “rústicos vates do sertão”: o cantor da *Ilíada* engrandecia os guerreiros troianos para valorizar os gregos; assim, também os nossos rapsodos, por sua vez, exaltariam o adversário – o vaqueiro – com o fim de glorificar o herói – o boi, que, após a morte, narrava em primeira pessoa sua vida com a “simplicidade homérica” e o “estilo sóbrio e enérgico do povo”:

“*O Rabicho da Geralda* tem a forma de prosopopéia. O cantor é o espectro do próprio boi, do herói que a legenda supõe erradio pelas várzeas onde outrora campeou livre e indomável.” (ALENCAR, 1960, p. 978)

Fiel à musa épica, o vocabulário de Alencar evocava combates e guerras porfiadas que se pelejam no sertão, e nas quais o herói nunca é o homem, e sim o boi. “O traço mais saliente das rapsódias sertanejas parece-me ser a apoteose do animal” (ALENCAR, 1960, p. 977), sintetizava Alencar. O boi era o herói quase invencível, ainda que submetido, mais uma vez, à ação do meio, concorrendo para sua derrota o flagelo da seca:

“(…) o boi afronta a habilidade dos vaqueiros; destroça os mais destemidos e afamados campeadores; e, sempre vencedor, só vem sucumbir com a calamidade da seca. Todo o valor e perícia do homem nada podem contra o touro valente. Para triunfar do herói, é preciso um flagelo da natureza; e o maior dos que assolam periodicamente o sertão.” (ALENCAR, 1960, p. 977)

Ao abrir a carta que se seguia à transcrição do longo poema, Alencar já anunciava seu caminho analítico, que afinal estruturava aquele artigo, cujo objetivo era justamente elucidar o sentido do poema. E, neste caso, o sentido ligava-se estreitamente à forma, pois se esta era a da prosopopéia, dando voz e versos ao boi-herói, o sentido do poema era dado por uma leitura bem estrita e literal do heroísmo do “protagonista do drama bucólico”. Para Alencar, se as condições nas quais se produziram o poema, de meio

natural e de atividade humana, explicavam-lhe o sentido, este, por sua vez, não devia ser buscado em qualquer sub-texto não explícito no próprio discurso manifesto do poema:

“Não há nessa personificação do animal o mínimo laivo de apólogo. Ao contrário; bem longe de representar o homem por meio do irracional, o trovista sertanejo conserva ao rei da criação a sua forma e excelência, e assim exalta mais o protagonista do drama bucólico. Nem vestígios se encontram de alegoria nessas rapsódias; o boi figura por si, tem uma individualidade própria. Daí o cunho mitológico desses heróis sertanejos. (...) Estou convencido que os heróis das lendas sertanejas são mitos, e resumem os entusiasmos do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e próspera mãe que o alimenta e veste.” (ALENCAR, 1960, p. 977-78)

Não é clara a acepção em que Alencar empregava os termos mito ou mitológico. A primeira palavra, ao que tudo indica, teve uma admissão tardia nos dicionários, não figurando, por exemplo, no de Moraes, em sua edição de 1813, ao contrário de *mythologia*, que vinha definida como “a explicação da história fabulosa do Paganismo, de seus Deuses, Semideuses e Heróis” (SILVA, 1922, p. 332). Este verbete de Moraes possivelmente resumia o do *Vocabulário Português & Latino* de Raphael Bluteau publicado originalmente em 1716:

“Mythologia – Em Grego val tanto como narração das fábulas, & vem a ser a história dos fabulosos deuses, ou Heróis da Gentilidade, com a explicação da sua falsa religião, & da sua fingida genealogia.” (BLUTEAU, 2002, p.654)

Em ambos os casos, a idéia de mito liga-se à de fábula, no sentido de ficcional, irreal, falso. E não seria noutra chave que se registraria em Francês, já por um contemporâneo de Alencar, a palavra mito, ainda definida primeiramente como “traço, particularidade da fábula, da história heróica ou dos tempos fabulosos” (LAROUSSE, 1874, p. 758). Neste dicionário, porém, Pierre Larousse já acrescentava um outro registro, ainda que não o mais comum, mas diametralmente oposto ao que parecia pretender Alencar:

“Tradição que, sob a figura da alegoria, deixa ver uma grande generalidade histórica, física ou filosófica.” (LAROUSSE, 1874, p. 758)

Não pareciam estar disponíveis a Alencar muitos significados para a idéia de mito: ou a alegoria ou a ficção, a fábula como apólogo ou a fábula como mentira, falsidade. Recusando a idéia de alegoria ou apólogo, no sentido em que se associasse à figura do boi qualquer outra que não ele mesmo, Alencar definia, no entanto, o “cunho mitológico” do épico Rabicho associando-o a um nível simbólico de representação, nível próprio das épocas anteriores à civilização, ou das camadas sociais ainda imunes a ela, e nas quais se refugiavam o primitivismo e a ingenuidade:

“Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma idéia ou de uma época. Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece nas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo.” (ALENCAR, 1960, p. 978)

O discurso de Alencar parece, à primeira vista, sair dos eixos, uma vez que o tal mitologismo, consistindo na constituição de uma individualidade em símbolo, pela absorção de características ou feitos anônimos, serviria à perfeição justamente como base a uma leitura alegórica, isto é, totalmente oposta à pretendida por Alencar. A menos que entendamos sua idéia de mito como a invenção de uma figura ficcional, fabulosa e heróica, o personagem individualizado do Rabicho como símbolo de toda a “raça generosa”, de tantas manadas anônimas que seriam para o vaqueiro – aquele tipo primitivo, rude e ingênuo da alma popular – a próspera mãe. E diante dessa mitologia é forçoso perceber como ela serve não somente à glorificação do animal por parte do sertanejo, mas também (e talvez ainda mais) à animalização do sertanejo por parte de Alencar. Pois diferente de outras possíveis representações idealizadas, como a de filhos da natureza, imunes aos vícios da civilização, o sertanejo, filho da raça bovina, era o atraso em relação à civilização, medido pela distância social, e não geográfica ou temporal.

E se este símbolo sem vestígio de alegoria é uma via de leitura que leva não somente à personificação do boi-herói, mas à animalização do vaqueiro, caberia talvez explorar a via oposta, que se abre, já o dissemos, na própria definição de mito que Alencar nos fornece. E não só por isso caberia explorá-la, mas porque a própria linguagem de Alencar, no movimento mesmo em que procura apontar o único sentido aceitável, sinaliza para os outros, nos quais volta e meia tropeçamos.

4.

“(…) bem longe de representar o homem por meio do irracional, o trovista sertanejo conserva ao rei da criação a sua forma e excelência, e assim exalta mais o protagonista do drama bucólico. (...) Muitas vezes tem o homem cantado os animais de sua predileção e, para enobrecê-los, deu-lhes uma personalidade com que figurassem em ação dramática. Mas nesses poemas o animal entra, não como o êmulo, e somente como sócio e amigo, quando não é o servo do homem.” (ALENCAR, 1960, p. 977-78)

De fato, o pressuposto indispensável à leitura não-alegórica proposta por Alencar está na identificação de uma intenção nas trovas sertanejas – da exaltação, da glorificação do animal. Ao passo que o animal se personifica no herói épico e o vaqueiro se animaliza na celebração da raça materna, efetua-se um movimento de aproximação entre ambos, aproximação que culmina na imagem da “companheira inseparável” ou da “próspera mãe”, e não do “servo do homem”, como se veria na tradição das fábulas européias.

Essa relação de proximidade que Alencar tenta construir é, porém, minada pela base no interior do seu próprio discurso, quando atentamos para a torrente de imagens que contradizem essa idéia, que se desenhava no último dos quatro artigos. Mesmo este, na verdade, se abria, como já vimos, com uma referência aos combates e guerras porfiadas pelejadas no sertão, o que já bastaria para substituir a idéia do companheirismo por outra muito mais conflituosa. Mas, além disso, acreditamos haver elementos para vislumbrar, sob o cunho épico que Alencar tentava imprimir ao poema, um caráter distinto para o conflito que aí se insinuava, não propriamente de um confronto bélico, mas de um

conflito social, de modo que talvez não fosse demais enxergar no Rabicho não a mãe, nem o companheiro inseparável, mas justamente o “servo do homem”.

Notemos, de início, que os combates e guerras não se davam num sertão despido de características físicas, mas “pelos mocambos e carrascos” (ALENCAR, 1960, p. 977), numa passagem em que o próprio vocabulário conspirava pela ambigüidade do sentido, pois se mocambos e carrascos remetem ambos a formações de vegetação cerrada típica do sertão, o termo mocambo, particularmente, carregava um duplo sentido, podendo significar um lugar de refúgio ou esconderijo na mata – tanto para o gado quanto para escravos. E não parece plausível supor que Alencar, com suas origens sertanejas e há tanto tempo radicado na Corte, desconhecesse a dupla carga do termo que empregava, ainda que não a empregasse por causa disso. E se as reses desgarradas que se escondiam nos mocambos do sertão evocavam a imagem dos escravos fugidos que se escondiam pelas matas, também a atitude do vaqueiro concebido por Alencar parecia referir-se a uma relação que se pautava por um domínio sobretudo político:

“Havia, além disso, o gado barbatão nascido no mato, ou fugido das fazendas. Era essencial acabar com ele para que não atraísse o outro chamado manso, e o desencaminhasse.”
(ALENCAR, 1960, p. 964)

Por outro lado, o movimento pelo qual se personificava a figura do boi no poema tinha o seu paralelo na leitura de Alencar, que sublinhava o apego do animal fugido à liberdade, uma vez reconquistada, empregando “para conservá-la uma sagacidade admirável”, uma “tamanho agudeza” da qual ninguém julgaria capaz “esse animal pesado e lerdo” (ALENCAR, 1960, p. 964). E é importante notar como a terminologia empregada por Alencar, indicando a passagem do mundo natural para o social, se faz em perfeita sintonia com o próprio poema que ele se propunha a comentar. O Rabicho era um boi que fugira do curral ainda bezerro e a história que ele narra é na verdade a da sua captura onze anos depois, após ter vivido esse período em liberdade:

“Onze anos eu andei
Pelos caatingas fugido;
Minha senhora Geralda
Já me tinha por perdido.

Morava em cima da serra
Onde ninguém me avistava,
Só sabiam que era vivo
Pelo rasto que eu deixava.”
(ALENCAR, 1960, p. 974)

Provavelmente Alencar não fazia mais que glosar as trovas do Rabicho ao mencionar o apego dos animais fugidos à liberdade. É pelo menos curioso, no entanto, que, ao dar voz ao boi, o trovador o fizesse referir-se à sua dona como senhora, como se estendessem a todas as criaturas a mesma relação de senhorio a que levava sua posição social, explicitada pelo compilador:

“A Geralda, de que trata o poemeto, foi uma viúva rica, dona de muitas fazendas na ribeira do São Francisco. Apesar de seus grandes cabedais, e da importância que devia ter há cerca de um século, o seu nome se teria perdido na *multidão anônima*, expressão feliz do nosso romancista Machado de Assis, se não fosse um boi, que veio a tornar-se herói de uma epopéia sertaneja, e das mais populares.” (ALENCAR, 1960, p. 973)

O comentário de Alencar é coerente com toda a leitura que ele faz do poema, como se fosse ele próprio o rapsodo da caatinga, empenhado em glorificar o boi: não fosse por ligar-se à fama do Rabicho, teria se perdido qualquer memória do nome da Geralda, a despeito de todos os seus cabedais. Mas é claro que sempre poderíamos, a contrapelo da leitura alencariana, perceber também como a figura da Geralda demarca ao mesmo tempo os limites da exaltação do animal, pois que, ao conceder-lhe uma individualidade, submete-o ao mesmo tempo a uma relação de senhorio. Em outras palavras, é como se não se pudesse conceber a característica da humanidade, da personificação, senão ligada à dominação. Ainda mais do que no nome de senhora com que o boi lhe distingue, essa relação fica muito clara no zelo por suas prerrogativas senhoriais, pois se, durante onze anos, ela o tivera por perdido, bastaria saber de sua existência para empreender a captura. Tal empresa, porém, em nenhum momento do poema faz crer que se ligue à conservação de seus cabedais, como explicita a fala do vaqueiro encarregado da tarefa:

“Pois então saiba o senhor,
A coisa foi conversada,
A minha ama já me disse
Que desse boi não quer nada.

Uma banda e mais o couro
Ficará para o montório,
A outra será pras missas
Às almas do purgatório.”
(ALENCAR, 1960, p. 975)

Nota-se também um certo descompasso entre a leitura de Alencar, quanto à necessidade de acabar com o gado selvagem para que este não desencaminhasse o gado manso, e a narrativa do poema, pois, além de o Rabicho não ter nascido no mato, mas fugido, não se faz referência em todo o poema a qualquer outro boi, manso ou desencaminhado. Ou seja, na mesma medida em que se personifica o animal, ele passa a ser representado inserido em uma relação também individualizada e verticalizada, que resume todo o quadro de relações sociais, excluindo qualquer possível lateralidade, movimento no sentido de identificação com seus semelhantes. Neste sentido, o próprio ato de glorificar um animal em sua excepcionalidade, sua personalidade quase humana, servia também, ao mesmo tempo, para representar, de maneira muito pouco gloriosa, a dominação de classe que caracterizava aquele mundo cantado nos versos do Rabicho. E qualquer tentativa de fugir a essa dominação, desafiando o poder senhorial só podia desencadear em resposta a violência mais crua, a destruição do desafiante, sendo a própria afir-

mação de que “desse boi não quer nada” uma maneira de ressaltar o objetivo principal, a aniquilação do insubordinado, e não a sua reintegração às relações normalizadas.

Objetivo afinal alcançado, pois somente uma leitura muito enviesada atribuiria a morte do Rabicho a um flagelo da natureza, como o chamava Alencar. Se é a seca que leva o infeliz herói a se arriscar, buscando água junto à fazenda de onde fugira, o que o mata de fato são três tiros de bacamarte e vinte homens, numa morte em que não faltariam nem a nota épica, como buscava Alencar, nem a violência intrínseca à relação em que o poder é tão desigual – o que talvez nem fosse pretendido pelo trovador anônimo, mas que não conseguia deixar de retratar:

Trouxeram três bacamartes,
Cada qual mais desalmado,
Os três tiros que me deram
De todos fui trespassado.

Só assim saltaram dentro,
Eram vinte pra me matar,
Sete nos pés, dez nos chifres,
E mais três pra me sangrar.
(ALENCAR, 1960, p. 977)

Seria bem plausível, no entanto, que essa leitura não fosse de todo alheia às intenções conscientes do poeta sertanejo, pois que afinal a cena heróica da morte do Rabicho, num combate de vinte contra um, perderia a nota épica logo na quadra seguinte. Talvez uma última astúcia de animal tão fora de série, última imagem a fixar na memória do leitor, o Rabicho desviava o foco da narrativa de sua própria luta e de sua morte para dar voz a um de seus algozes:

“Disse então o José Lopes
Ao compadre da Mafalda:
- Só assim nós comeríamos
Do Rabicho da Geralda.”
(ALENCAR, 1960, p. 977)

A irreverência do comentário não só quebra totalmente com a tensão da trágica cena que vinha sendo descrita, mas evidencia e sobrepõe àquela uma outra tensão, sempre latente, que perpassa as relações sociais, e que se expressa na explícita afronta sexual. Como um reverso que se mostra do castigo exemplar imposto ao fugitivo pela senhora, “que desse boi não quer nada”, a ação dos vaqueiros que cumprem a sentença de morte e se apropriam do espólio, que é o próprio boi, expõe, ao mesmo tempo, os limites daquela ideologia senhorial, uma vez que obedecer pode ser submeter-se a um poder, numa relação de que não há escapatória viável, mas não significa que ao submeter-se passasse pela cabeça do dependente a idéia de reafirmar o poder da senhora; pelo contrário, ao mesmo tempo em que obedeciam suas ordens, alegoricamente comiam-lhe o rabo.

É curioso que Alencar, a despeito das preocupações etimológicas que demonstrava nesse mesmo trabalho, não atentasse em momento algum para o duplo sentido

presente desde o título do poema. Talvez explicá-lo fosse tamanha grosseria que seria também inconcebível que um escritor elegante e consagrado como ele a reproduzisse nas páginas de um grande jornal. Desculpas ou elipses não lhe faltariam, no entanto, e talvez fosse até de rigor uma menção a Shakespeare, já há muito reabilitado por suas combinações de sublime e grotesco. O mais provável parece ser que Alencar fechasse os olhos, de fato, não à injúria sexual em si, mas ao conflito social que ela expressava.

Desde seus primeiros sucessos no teatro, primeiro com *O demônio familiar*, em 1857, e depois com *Mãe*, em 1860, a violência e o conflito inerentes às relações sociais encontravam-se diluídos em sua obra pela assimilação do escravo como mais um elo da família brasileira. Assim, imbuído de certo grau de legitimação das relações escravistas, Alencar não podia percebê-las sob um véu alegórico, em primeiro lugar porque essa alegoria se compunha dentro de outro quadro à primeira vista natural, que era o da esfera do trabalho, sendo este entendido como a relação do homem com o meio, e não do homem com outros homens em situação de desigualdade. E, além disso, porque, se admitida a chave alegórica, necessariamente se introduziria em sua leitura o conflito social, limite este que se nota em facetas variadas da produção de Alencar, portadora de um projeto político conservador (ou reacionário, para alguns leitores pósteros) em um momento em que se colocavam em xeque as tradicionais políticas de domínio. E eram este limite e este projeto que pautavam aquela reconstituição da alma popular, que ingênuos e rústicos rapsodos expressavam por meio de sua epopéia sertaneja.

Nota

¹ “Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?” (ALENCAR, 1953, p.17).

Bibliografia

- Alencar, José de. “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”, in: Castello, José Aderaldo (org.), *A Polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- Alencar, José de. “O nosso cancionero”, in: Alencar, José de, *Obra Completa – vol. IV*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1960.
- Abreu, Capistrano de. “A literatura brasileira contemporânea”, in: Abreu, Capistrano de, *Ensaio e estudos (crítica e história) – 1ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulário português e latino*, tomo 5. Hildesheim: Georg Olmos Verlag, 2002. (Edição fac-similar da primeira edição, 1712-1721).
- Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe. Siècle*, t. 11, 1874.
- Silva, Antonio de Moraes, *Dicionário da Língua Portuguesa*, tomo 2, Rio de Janeiro: Oficinas da S.A. Litho-Typographia Fluminense, 1922. (Edição fac-similar da segunda edição, 1813).