



**Universidade Federal de Juiz de Fora**

**Faculdade de Letras**

**Mestrado em Letras: Estudos Literários**

ALICE CARDOSO FERREIRA

**UMA IDA AOS ARQUIVOS DA HISTÓRIA NACIONAL:  
A PERCEÇÃO HISTÓRICA DA LITERATURA**

Juiz de Fora  
Novembro de 2009

# **UMA IDA AOS ARQUIVOS DA HISTÓRIA NACIONAL: A PERCEÇÃO HISTÓRICA DA LITERATURA**

**ALICE CARDOSO FERREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Linha de pesquisa: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Silvana Lilliana Carrizo

Juiz de Fora  
Novembro de 2009

Ferreira, Alice Cardoso.

Uma ida aos arquivos da história nacional: a percepção histórica da literatura / Alice Cardoso Ferreira. – 2009.  
165 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

1. Arquivos. 2. Literatura. 3. Escravidão. I. Título.

CDU 651.5

ALICE CARDOSO FERREIRA

**UMA IDA AOS ARQUIVOS DA HISTÓRIA NACIONAL:  
A PERCEPÇÃO HISTÓRICA DA LITERATURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Linha de pesquisa: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 27 de novembro de 2009.

Banca examinadora

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Silvina Liliana Carrizo — Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques — Membro Externo  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira — Membro Interno  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lívia de Freitas Reis — Suplente Externo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Luiza Scher Pereira — Suplente Interno  
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Dedico este trabalho ao meu avô Alberto  
que não pôde vê-lo concluído.*

*À minha avó Izabel, pela saudade.*

*À minha mãe Magda, pelo incentivo, pela dedicação,  
enfim, pela vida.*

*Ao meu pai Francisco, pela paciência e pela bondade.*

*Ao meu irmão Gustavo, pela amizade.*

*À minha irmã Aline, pela amável companhia.*

## Agradecimentos

Agradeço a todos que colaboraram para a realização desta prazerosa tarefa.

À avó Alice cuja luz esteve sempre presente.

À avó Izabel pela doçura, força e nobreza.

Ao avô Antônio pela infância na fazenda.

Ao avô Alberto que me ensinou a voar.

Ao meu pai Francisco que me ensinou a pousar.

Agradeço especialmente à minha mãe que duplamente me ensinou, tanto em casa como na escola. Duplamente minha professora, minha mestra.

Aos meus pais e todos os tios e tias pela paciência e companhia.

Aos meus irmãos por nossa infância.

Aos tios Antônio e Luiz Delphim e às tias Christina e Márcia pela ajuda em uma época de difíceis decisões.

À tia Izabel pela convivência.

À tia Maria Alice por colocar música em minha vida.

Ao meu primo Rodrigo pela amizade incondicional.

À minha prima Lívia pela amizade fraternal.

À tia Orminda pela dedicação à família.

Ao tio Alberto, à tia Sônia e à Patrícia pelos conselhos.

À tia e madrinha Cláudia e ao Mateus por me lembrarem a infância, e por me levarem a ela, assim como a todos os outros primos.

À tia Stela pela persistência e pela saudade.

À tia Ana Maria pela oportunidade da experiência na escola.

À minha amiga Marisa por ter compartilhado esta experiência na mesma época, pelas considerações e desesperos mútuos.

Ao Rodrigo, que mesmo longe, está sempre presente.

A todos os amigos que viveram comigo durante este processo, a quem recusei a companhia tantas vezes por vê-lo realizado. Agradeço também aos amigos de sala de aula e de cantina.

Aos amigos de outros cursos. Aos amigos da vida toda...

Um agradecimento muito especial à Silvina, minha orientadora, por ter aceitado tão prontamente em me auxiliar nesta tarefa, e quem levarei como modelo para a vida. Pela dedicação, pelo compromisso, pela boa vontade, pela generosidade, pela amizade, por ter me acompanhado na realização de um trabalho que tive um imenso prazer de desenvolver, e que demonstrou tanto interesse em ver realizado. Agradeço também pela alegria de compartilhar comigo um grande carinho pela cultura brasileira.

Agradeço aos professores que se prontificaram à leitura e discussão do trabalho. Ao Reinaldo Marques pelo interesse em ver “finalizada” uma pesquisa que ajudou a formular, ao seu interesse pelo tema que venho desenvolvendo relacionado aos arquivos, e ao material disponibilizado na disciplina. À Terezinha Scher pelas considerações anteriormente feitas sobre meu trabalho, pelas sugestões na qualificação, e por ter contribuído por aumentar em mim a paixão pela literatura brasileira. À Maria Luiza agradeço especialmente pela oportunidade da prática de pesquisadora à época da graduação, com a qual trabalhei durante um curto período de tempo no acervo do Murilo Mendes, mas sem a qual não teria a mesma experiência e dedicação que agora devoto. Agradeço a ela e a Terezinha pelas discussões em sala de aula na disciplina que encaminhou minha pesquisa. À professora Lívia agradeço a boa vontade e o interesse em ler e discutir o trabalho.

Agradeço também aos professores que possibilitaram a realização plena deste trabalho. Ao Edmilson cuja paixão pelas culturas populares me sensibilizou ainda mais sobre este aspecto, e também por sua sabedoria em relação ao assunto. À professora Miriam por nunca me deixar esquecer de ser curiosa. Ao professor Alexandre Barata, do Departamento de História, por ter auxiliado no meu aprendizado de pesquisa em arquivos históricos, e por documentos históricos, quando cursei sua disciplina.

Gostaria de agradecer a todos os professores que auxiliaram o meu desenvolvimento, tanto os do ensino fundamental e do médio, como os que possibilitaram a minha formação acadêmica, os de graduação e os do programa do mestrado.

Agradeço, enfim, às minhas fontes sem as quais não haveria possibilidade de este trabalho ser realizado: ao Alencar pelo prazer da leitura, ao Freyre pelo prazer da pesquisa.

*Do lado do cipreste branco  
à esquerda da entrada do inferno  
está a fonte do esquecimento:  
vou mais além não bebo desta água.  
Chego ao lago da memória  
Que tem água pura e fresca  
E digo aos guardiões da entrada:  
— Sou filho da Terra e do Céu.  
Dai-me de beber, que tenho uma sede sem fim.  
A fonte — Renato Russo.*

*Culturas que vão de mata em mata,  
Madeiras de grossura, até ainda virgens  
Dessas lá há. O gerais corre em volta.  
Esses gerais são sem tamanho. (...)  
O sertão está em toda parte.  
Guimarães Rosa.*

## RESUMO

A revisão pela qual passou a teoria do arquivo recentemente por Jacques Derrida permite a sua caracterização por duas vias diferentes, mas complementares. Há uma autoridade a ele inerente, e um local, que a ele serve de suporte. Por este motivo é possível relacionar esta teoria com o desenvolvimento da pesquisa de Gilberto Freyre sobre a formação da família brasileira, o que conduz à sua definição como arconte. Há a apropriação de Freyre pela teoria da *new history* que preconiza o uso de novos tipos de documentos para uma interpretação histórica do homem em sua rotina diária, como as habitações, a Literatura e as artes. Ao usar estes materiais como documento, ele interpreta a família brasileira em sua formação, e analisa a construção do regionalismo como arquivo. Freyre utiliza a Literatura em sua característica de mediação simbólica como documento ao mesmo tempo em que a define como suplemento ao seu arquivo; este trabalho consiste em verificar, portanto, a leitura de Freyre sobre as obras de José de Alencar. Ele escreve um ensaio denominado *José de Alencar* no qual analisa alguns romances do autor, como *Senhora*, *O Tronco do Ipê*, e uma peça, *Mãe*. O tema destas obras é a escravidão, por conta disso é possibilitada uma aproximação ideológica com outra peça alencariana, *O Demônio Familiar*. É possível também entender como Freyre utiliza as casas, enquanto habitação, como um documento ao inseri-las dessa maneira em seu arquivo, um suporte, ao lado de perceber a maneira que ele interpreta a casa como lar, dentro da constituição em seu trabalho relacionado aqui como a “casa-Brasil”. É também relacionada a maneira como ele desenvolve sua teoria a respeito do Regionalismo, ao considerá-lo como arquivo, ao passo em que é vista uma recuperação do termo do gênio romântico por ele e pelos seus colegas de geração, nas décadas de 1920 e 1930. Por último é relacionado como as escolhas do arconte dentro da consignação imprime uma violência ao arquivo: ao mesmo tempo em que Freyre seleciona importantes documentos como suporte ao seu arquivo, deixa de lado importantes documentos da História do Brasil. Ele é o primeiro a perceber a importância da participação dos povos negros na história do país, e ao mesmo tempo conduz essa percepção para o campo da cultura, e ajuda na definição da cultura do país e da nação pela linha cultural da participação popular.

**Palavras-Chave:** Arquivo. Literatura. Escravidão. Alencar. Freyre.

## ABSTRACT

Archive theory received a contemporary review by Jacques Derrida, whose deconstruction in this subject implies in two different but complementary features on the archive word. Therefore, there is an authority which consists in an interpretation on this archive, and a place to support it. An approach between this theory and the development on Gilberto Freyre interpretation about the formation of the Brazilian family leads to the characterization of Freyre as an archon. Freyre uses the new history theory and its use of new kinds of documents, such as houses, Literature and Arts, as an interpretation of man in his daily life. Using those materials as documents, he interprets the Brazilian family in its formation and analyses the construction on Regionalism (related to its political and social overtones) as an archive. Freyre uses Literature in its symbolic characteristic on proving it as a document, as a supplement to his archive. This work consists on seeing his reading on José de Alencar writings. He writes a paper called *José de Alencar* in which analyses some novels of this author, such as *Senhora* and *O Tronco do Ipê*, as well a play called *Mãe*. These fictional writings themes are slavery, and because of this it is possible an ideological approach to other Alencar's play, *O Demônio Familiar*. On the other hand it is possible to figure out how Freyre uses the houses as documents to point them out as well on his archive interpretation, like a support, as well as he interprets family home, on the characterization of the "casa-Brasil". It is also related how he develops his theory about Regionalism considering it as an archive, at the same time that it is seen a recovering on the Romantic characteristic about the genius, that recovers on Freyre's generation on the 1920's and 1930's. At least it is seen also how the archon choices implies violence on the archon's archive, by the consignment on its construction. Freyre collets sorts of documents to support his archive, at the same time he does not select important historical documents about Brazilian History. He is the first that introduces black people on the country history, and at the same time, he feels the importance on conducting this matter to the cultural subjects, and therefore, he contributes to the perception of the people importance on the cultural and on the nation definition.

**Key-words:** Archive. Literature. Slavery. Alencar. Freyre.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A HISTÓRIA, A ESCRAVIDÃO E JOSÉ DE ALENCAR</b> .....	19
<b>2.1 Os antecedentes do pensamento de Freyre</b> .....	19
<b>2.2 A escravidão como arquivo histórico</b> .....	27
<b>2.3 O arconte Freyre e o gênio na tradição romântica</b> .....	35
<b>2.4 Documento X Documento</b> .....	45
<b>3 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A LITERATURA</b> .....	54
<b>3.1 A Literatura como suplemento de arquivo</b> .....	54
<b>3.2 Mãe (1860)</b> .....	57
<b>3.3 O Demônio Familiar (1857)</b> .....	67
<b>3.4 Senhora (1875)</b> .....	76
<b>3.5 O Tronco do Ipê (1871)</b> .....	93
<b>4 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A CASA-BRASIL</b> .....	112
<b>4.1 A interpretação da casa-Brasil</b> .....	112
<b>4.2 O regionalismo por Gilberto Freyre</b> .....	127
<b>4.3 A construção do arquivo em Freyre: as escolhas do arconte</b> .....	136
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	161

## 1 INTRODUÇÃO

Através da perspectiva histórica de construção do arquivo é possível aproximar a obra de Gilberto Freyre com o objeto literário, e caracterizá-lo como documento. A revisão pela qual passou o termo *arquivo* através da desconstrução proposta por Jacques Derrida permite enxergar o caráter de ruína adquirido pelos objetos recolhidos para a construção deste arquivo, por serem vistas as propriedades do local para seu suporte e, principalmente, a visão interpretativa pela qual é designada a sua constituição.

Dois princípios básicos na etimologia do arquivo são observados por Derrida, que permitem a qualificação de Freyre como um *arconte*. O primeiro refere-se à nomologia, ou seja, a necessidade interpretativa da autoridade responsável pelo arquivo; é um princípio guiado pela lei e pelo comando. O segundo diz respeito à topologia através da identificação com o espaço-tempo, o suporte para a sua construção; este princípio aproxima-se, assim, da natureza. O arconte é o responsável por guardar e interpretar este arquivo, construído a partir de uma reunião de signos cuja característica de consignação fora também apontada por Derrida, na qual devem possuir uma semântica semelhante para alcançar o significado interpretativo desejado.

O significado histórico do arquivo, como descrito, possui uma implicação psicológica quando é enxergada em sua prática a característica de um suporte externo à memória, que a ela servirá de suplemento; a fim de agir contra o mal, que seria a anulação e o esquecimento daquele princípio natural. É justificada a aproximação do arquivo com as ruínas descritas por Freud, latentes, vivas ainda; e também com Derrida, por quem são utilizadas como residual topológico.

Dessa forma, é interessante notar a construção do arquivo em Freyre conforme a sua aproximação com as ruínas históricas no Brasil, assim como as definidas por Freud e Derrida, e mais, designar a Freyre a qualificação de arconte, tanto através do princípio topológico e nomológico de seu arquivo, como pela característica da consignação que confere o caráter da reunião significativa pelo autor. Portanto, a partir da história e da escravidão como arquivos contínuos em sua interpretação por Freyre, os arquivos construídos pelo autor referem-se ao regionalismo e à família, assim como a casa como lar, caráter alongado da construção da casa-Brasil na moldura da família; enquanto os documentos utilizados por ele para a construção destes arquivos são diversos, tais como a Literatura em sua característica de mediação simbólica, os sujeitos históricos na construção histórica, e as casas enquanto habitações, e o que tem dentro delas, são os aparatos arquivísticos utilizados pelo autor.

Uma característica relacionada à obra de Freyre, encontrada em seus escritos até *Sobrados e Mucambos* (1936), seria a de enxergar a História do Brasil como uma possibilidade de interpretação arquivística, e a retirada dela de objetos que compõem a construção interpretativa do seu arquivo. Portanto, qualquer objeto levantado por ele pode adquirir a característica de ruína latente. Além disso, são incluídas em sua interpretação as subjetividades dos sujeitos que interagem no contexto social, bem como suas produções simbólicas.

É, portanto, relacionado o regionalismo empregado por Freyre com o significado além de sistematizado, também como de arquivo. É observada a sua investigação da formação da família brasileira a partir da caracterização sobre a região Nordeste, visto que essas duas estão interligadas na sua proposta, já que a partir da intenção de estudar essa formação familiar, o autor a inclui dentro da pesquisa sobre o regionalismo, e em comparação com as demais regiões do país, e do Brasil como um todo. A família, portanto, com uma unidade de significado intencionalmente desenvolvido, e por representar uma categoria discursiva, também é definida como arquivo.

Verifica-se também a utilização da escravidão por Freyre como arquivo contínuo. O autor parte da história nacional para sua interpretação arquivística; dentro dela é desenvolvida por ele a pesquisa em torno da formação familiar em consonância com a caracterização sobre o regionalismo; por partir dessa formação da família, são incluídas as culturas dos povos negros escravos, e justificado o contato com a escravidão como um arquivo contínuo, por ser o contexto de formação e desenvolvimento da família brasileira baseado na exploração econômica do trabalho escravo.

A figura pública de José de Alencar e sua produção literária aparecem como suplementos a estes arquivos — tanto regional como da escravidão —, e a extensão desta última como exemplo da sua produção simbólica. O próprio autor pode ser visto como um arquivo contínuo se for considerado o seu contexto histórico, a partir da história política, da história da literatura, e da escravidão. À impressão pessoal interpretativa do arconte Freyre estes arquivos contínuos recebem a designação de arquivos construídos e interpretados, sejam eles o regionalismo, a formação familiar, a casa (com o significado de lar), que para sua validação têm os mais diversos documentos como respaldo.

Ao incorporar o sujeito histórico Alencar como produtor da história da região Nordeste, Freyre potencializa com ele o sentido das ruínas históricas anteriormente descritas, ao incluir as subjetividades dos sujeitos produtores desta história, bem como as suas produções simbólicas, a observar o contexto da decadência do regime escravocrata. Ao

mesmo tempo é percebida a caracterização da Literatura como documento, de Alencar como uma identificação ideológica por parte de Freyre (a lembrar que Alencar é nordestino, assim como Freyre) e de Freyre como arconte.

A Literatura é caracterizada por documento ao ser vista como um aparato interpretativo de Freyre no seu arquivo. Ao utilizá-la para a interpretação da formação familiar, ao mesmo tempo em que são desenvolvidos os contornos para a caracterização do regionalismo, e observado o arquivo contínuo da escravidão, ela é elencada como um dos documentos reunidos por Freyre para a construção de seu arquivo. É observado, dentro disso, o seu caráter simbólico bem como a interpretação histórica não somente baseada em documentos cartorários, pois ela aparece em forma de um suplemento à memória histórica, pesquisada por Freyre.

Outra constituição do aparato arquivístico freyriano relaciona-se a casa. Em primeiro lugar, ela aparece com um significado de lar, que implica num arquivo, se for considerada a formação familiar e a moldura psicológica dos indivíduos e da família, dentro da construção de um arquivo maior que é o do regionalismo. Nesse sentido o Brasil aparece caracterizado como casa e a proposta freyriana é de investigação da formação desta casa-Brasil (lar). Na relação existente com a casa enquanto documento é verificado o seu significado de habitação, na qual a sua arquitetura pode ser responsável pela percepção de um caráter desta casa não somente econômico, mas sociológico; como uma significação de estruturas sociais distintas, diversas e também complementares.

É verificado também, dentro da caracterização de Freyre como arconte, além da seleção proposta, o que ele deixa de selecionar e o significado desta “ausência” na construção da História oficial do Brasil.

Para caracterizar seus ensaios, Freyre parte da formação da família no Brasil, tal como é encontrada em dois de seus ensaios, *Casa-Grande & Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), aqui escolhidos como parte do *corpus*. Observa em primeiro lugar a perspectiva de adaptação econômica dos portugueses que adotaram o sistema do latifúndio açucareiro no norte e da exploração de jazidas no sul com base na utilização da mão-de-obra escrava. A partir do encontro, então, dos colonizadores que aqui chegaram, dos índios nativos, e dos escravos negros para cá trazidos houve o contato sócio-econômico para a caracterização da sociedade brasileira que se configurava já à época colonial em diferença com a portuguesa. Freyre percebeu essa perspectiva de interpretação familiar para a caracterização da sociedade dentro da construção de seu pensamento sobre o Nordeste, ao mesmo tempo em que construiu para o regionalismo uma possibilidade de sistematização e consciência, não em diferença com

relação às outras regiões do país, mas em comparação e estruturação com o todo. Há dessa maneira, a designação do caráter topológico do arquivo, a considerar o local e o temporal na construção da família e na caracterização da região (o Nordeste), que o arquivo busca, sendo latente, assim como o caráter nomológico expresso em vias da interpretação proposta pelo arconte.

A fim de ser percebida a inserção feita por Freyre, para a interpretação histórica, dos sujeitos que produzem a história, suas subjetividades e a produção simbólica destes sujeitos, que são observados como ruína histórica, ou seja, parte do aparato inconsciente da sociedade, e que por isso, são também constituintes do arquétipo social, é preciso relacionar a formação de Freyre, a sua identificação com a *new history* estadunidense e sua aproximação com a *nouvelle histoire* francesa.

É, portanto, perceptível, uma inovação encontrada na pesquisa de Freyre de interpretação do Brasil que enquadra não só os sujeitos, o povo passa a ser objeto de atenção no país, bem como os objetos por eles utilizados em sua vida privada. Utensílios domésticos, prataria, móveis, habitações, as artes e a Literatura ganham contornos de documentos que adquirem um significado antes apenas dado aos documentos com valor de ofícios cartorários.

Portanto, o trabalho consiste em verificar, através da perspectiva arquivística, a utilização por Freyre de documentos novos para a interpretação da formação familiar no Brasil. O centro de interesse na variedade destes documentos é a Literatura e a sua característica de mediação simbólica com a realidade. Para dar fundamento a essa qualificação são utilizados os ensaios *José de Alencar* (1951) e *Reinterpretando José de Alencar* (1954) feitos por Freyre sobre aspectos da obra do autor, que servirão para uma identificação ideológica entre os dois. O recorte feito dentro da obra alencariana tem a intenção de ser observada a escravidão dentro dela, e a sua leitura por Freyre, como na peça *Mãe* (1860), e sua aproximação temática com *O Demônio Familiar* (1857), e os romances *O Tronco do Ipê* (1871) e *Senhora* (1875). Portanto, através da leitura que Freyre propõe com a obra alencariana é justificada a posição dada a ela de suplemento de arquivo, a seguir a definição derridiana, e de documento com o seu valor simbólico inerente, além de conferir a Freyre o caráter de arconte, ao guardar, interpretar e dar um valor ao seu arquivo.

A segunda caracterização a ser apontada refere-se ao enquadramento por Freyre das habitações enquanto ruína e também como suplemento ao seu arquivo. Para isso é percebida a construção da casa-Brasil, ou seja, o Brasil como lar, a partir de sua constituição ecológica e econômica, a aproveitar as observações de Roberto DaMatta em *A casa e a rua*. É também relacionada a isso a aproximação da interpretação arquivística com a etimologia das palavras

ecologia (o discurso sobre a casa) e economia (a autoridade sobre a casa), que permitem a constituição de um discurso interpretativo também através delas, e que contribuem para a percepção dessa casa-Brasil como lar (podendo, por isso ser implicado esse lar como arquivo, pois como já visto anteriormente, remete à formação da família brasileira). Essas aproximações da etimologia das palavras são encontradas em *Sobrados e Mucambos* e permitem a sua relação com o arquivo, tal como descrito por Derrida em *Mal de arquivo*.

Por último, há a observação de que ao construir seu arquivo, a utilizar a História e a construção da casa-Brasil com este significado, Freyre incorpora o regionalismo como arquivo no sentido de que desenvolve através de sua estruturação a pesquisa a respeito da formação da família brasileira e a percepção das ruínas enquanto latência, ao incorporar em sua caracterização os sujeitos produtores da história e suas produções simbólicas. Estas características estão baseadas nas definições de regionalismo enquanto consciência por Bourdieu, e no regionalismo enquanto sistematização por Carrizo. Verifica-se a identificação com o desenvolvimento do termo regionalismo e sua significação sistemática e consciente com seus colegas de geração, que o visualiza dentro do país como um todo. Geração esta responsável pela inserção do povo e de suas culturas dentro das discussões a respeito da identidade nacional, que neste momento toma proporções de identidades regionais e culturais. É observada também a recuperação de características do gênio romântico a respeito da definição da nação e região em torno do povo e da sua cultura, o que possibilita a inserção do regionalismo dentro da constituição da casa-Brasil, num processo interativo em que este ao englobar o desenvolvimento da interpretação sobre a formação brasileira, também é inserido nela.

É parte importante da pesquisa observar o que Freyre deixa de selecionar na construção de seu arquivo, por figurar com uma igual importância na construção da História oficial do Brasil que ele ajudou a construir. Deixa de fora documentos relacionados à abolição e à alforria dos escravos, bem como escritores negros e abolicionistas. As referências à obra de Machado de Assis vêm para confirmar a sua relação ideológica com Alencar, pois utiliza um discurso sobre ele com um tom de afastamento ideológico e político, e para destacar a característica histórica e sociológica da ascensão do mulato e do bacharel na sociedade nacional. Deixa de fora a história de levantes e violências de escravos que viriam de encontro à história do tempo longo, sem violências, a acentuar a característica doméstica, que encontra respaldo ideológico em sua obra por apresentar o lado da escravidão doméstica.

Todas essas características levantadas correspondem à identificação de Freyre como arconte e como ele utiliza novos documentos, até então inexplorados, para dar substância

ideológica à sua interpretação, à caracterização das ruínas históricas e dos suplementos para a construção de seu arquivo.

No primeiro capítulo, “Arquivos Históricos: a História, a Escravidão e José de Alencar”, portanto, serão vistos os antecedentes do pensamento de Freyre, para a significação da escolha arcôntica relacionada por ele. A primeira identificação é relacionada à sua formação dentro da academia estadunidense da *new history* que influenciou seu trabalho pela multiplicidade disciplinar. A partir dessa influência segue-se a identificação de Freyre em sua prática histórica com a *nouvelle histoire* francesa e a utilização de motivos do cotidiano e da vida familiar para fundamentar sua pesquisa sobre a formação familiar, bem como a incorporação de documentos novos, até então não utilizados como essa característica, como um suporte ao seu arquivo.

O outro ponto deste capítulo é a escravidão vista como parte do arquivo histórico, bem como a inserção dos povos negros escravizados na configuração social e cultural da sociedade brasileira, inovação feita por Freyre, ao delinear as características culturais do povo, bem como em sua geração, por identificarem de forma residual o conceito do gênio romântico desenvolvido por Herder, em relação à construção da nação. É percebido também o enquadramento de José de Alencar enquanto sujeito histórico na ordem do documento, a fim de delinear a sua perspectiva ideológica, como uma complementação contextualizada à época da escravidão no Império, e também com a aproximação ideológica de Freyre com o sujeito histórico, atuante na construção da história e de um discurso sobre ela que ajudou a construir a História oficial do Brasil.

Dessa forma, é percebida a qualificação de Freyre enquanto arconte, e a caracterização do gênio à sua época, que além de contar com a retomada do tema do popular foi responsável por revisar questões concernentes ao regionalismo, identificado agora como sistema e consciência, pelas identidades regionais e culturais, em comparação com as outras regiões do país, tendo o Nordeste como ponto de partida. A geração a qual pertenceu Freyre, além disso, foi responsável pela introdução da categoria de povo dentro da perspectiva da história oficial, da percepção de sua cultura, e da revisão ideológica e política dessa observação acarretada em torno da identidade nacional.

Por último é importante a percepção do caráter de documento a que se dedica Freyre, em grande parte como recepção da estrutura ideológica da *nouvelle histoire* que surgia na França, mas ao mesmo tempo, como discussão e inovação frente ao campo de estudos brasileiros à época em que produzia seus primeiros ensaios. Para essa designação há também uma análise comparativa da relação Literatura/documento para a qual são utilizadas as

disposições de Flora Süssekind e de Lúcia Miguel-Pereira, que caracterizam o documento como ofício, e com as quais há um afastamento pela definição a esse respeito, e a aproximação com Adonias Filho e Flávio Kothe, que utilizam o termo documento em sua significação simbólica. Por isso, foi anteriormente incluído Alencar enquanto sujeito histórico, ao figurar contextualmente na época escravocrata do século XIX, e a quem Freyre interpreta a obra enquanto documentação.

O capítulo dois, “Arquivos Históricos: a Literatura”, é dedicado à caracterização da Literatura enquanto documento, a fim de obedecer a interpretação de Freyre sobre seu arquivo. Ela é percebida, portanto, como suplemento de arquivo, agindo como um de seus suportes. O recorte, conforme já observado, para essa caracterização é à obra de Alencar, especialmente o ensaio intitulado *José de Alencar* e a sua reescrita por Freyre três anos mais tarde em torno do tema da tropicologia, *Reinterpretando José de Alencar* (1954), que caracteriza ainda assim a visão do arconte, por uma perspectiva política e ideológica, de reinterpretação de uma obra que já havia interpretado. Dentro das obras escolhidas para ser observada a interpretação de Freyre sobre a obra de Alencar, estão as que se constituem pelo tema da escravidão, duas peças *O Demônio Familiar* e *Mãe*, e dois romances, *O Tronco do Ipê* e *Senhora*. Dentro da construção narrativa alencariana é percebida a constituição política de sua ideologia enquanto sujeito histórico, a quem Freyre se aproxima, filtra a sua interpretação arcôntica e ressignifica a obra, imprimindo sua marca ideológica nesta interpretação.

O terceiro capítulo, “Arquivos Históricos: a casa-Brasil”, é dedicado à averiguação de uma instância documentária selecionada por Freyre, a casa como habitação. Com esta designação é um dos documentos utilizados por Freyre, e é enquadrada na construção do Brasil como lar, a casa-Brasil, e como possibilidade discursivo-interpretativa, o que pode conferir a esse lar um significado ampliado de arquivo, pois é percebido o seu como respaldo à formação familiar, sendo considerado assim, seu significado de ruína histórica, tal como descrita por Freyre. Ao se observar essa característica é demonstrado que a construção do arquivo permite a aproximação com a ecologia e a economia, etimologicamente baseadas também em interpretação discursiva e comando, tal como os arquivos. Há a observação, portanto, de como Freyre fundamenta o seu ponto de vista particular e aristocrático para o enquadramento da escravidão doméstica dentro da visão da história do tempo longo, a se igualar ao cotidiano familiar.

A segunda parte do capítulo é relacionada à definição do regionalismo proposto por Freyre, bem como por seus colegas de geração, como consciência e sistema, e que recebe

aqui, por isso, o caráter também de arquivo. Essa nova interpretação é possibilitada pela ampliação de sua utilização pela geração freyriana do que anteriormente fora descrito a respeito do regionalismo, e que possibilitou aquela caracterização na sua geração, e depois veio a tornar-se objeto de pesquisa dentro dos estudos propostos por Freyre em torno da lusotropicologia e das definições das regiões continentais. Essas características tornam possível recuperar o sentido do termo do gênio romântico de busca histórica nas culturas populares, conscientemente ou não, a fim de guiar a concretização da nação brasileira, nação com o sentido de estrutura popular.

Por último é considerada a força do discurso arcôntico de Freyre dentro da seleção proposta por ele, para configurar seu arquivo. Essa construção possui uma impressão ideológica tanto a respeito do que ele seleciona (conferindo, por exemplo, sua marca ideológica política à interpretação da obra de Alencar, e da constituição da casa), bem como o que ele deixa de fora, que, considerado o quadro histórico nacional é de importância significativa esta construção que ele ajudou a fazer na história oficial. Por todo este aparato arquivístico é possível identificar Freyre como arconte, por além de dar um local de suporte a este arquivo, o interpreta, o seleciona, o ressignifica de acordo com a sua interpretação.

## 2 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A HISTÓRIA, A ESCRAVIDÃO E JOSÉ DE ALENCAR

A investigação do pensamento de Gilberto Freyre passa por dois momentos importantes para a estruturação deste trabalho: a primeira é o contato proposto por ele com a História oficial do Brasil a fim de retirar dela objetos de pesquisa, como é o caso da escravidão, e a segunda é a inovação feita por ele ao perceber a Literatura como documentação histórica de igual importância que os documentos já celebrados.

Neste capítulo serão averiguados os antecedentes do pensamento de Freyre, no qual é verificada a formação do autor dentro da academia estadunidense, em que teve contato com a *new history*, uma revisão historiográfica surgida no início do século XX caracterizada principalmente pela multidisciplinaridade em sua prática, bem como a influência percebida nele da antropologia cultural desenvolvida pelo seu professor Franz Boas.

A segunda parte será dedicada à caracterização de Freyre como arconte, termo historicamente recuperado por Derrida para designar a pessoa responsável por manter um arquivo, e a partir disso justificar a escolha feita por ele ao dialogar com José de Alencar, enquanto sujeito histórico, e sua obra, a levar em consideração o momento histórico deste em relação à escravidão.

A terceira parte é dedicada à relação estabelecida entre Freyre e sua geração com uma tradição desenvolvida no Romantismo a respeito do gênio para a sua identificação com a prática desenvolvida um tempo depois pela *nouvelle histoire* francesa.

A partir destes elementos anteriores é possível a percepção da Literatura como documento, a levar em consideração seu caráter simbólico, o que será desenvolvido na quarta parte.

### 2.1 Os antecedentes do pensamento de Freyre

Para que seja justificada a utilização feita por Freyre da Literatura enquanto documentação histórica, e com isso relacionar o seu valor simbólico, antes se torna necessária uma revisão literária a respeito dos caminhos por ele percorridos na obtenção deste ponto de vista.

A formação de Freyre na Universidade de Colúmbia efetuou-se no contexto do desenvolvimento das práticas da *new history* estadunidense. O professor James Harvey Robinson, que antes de se tornar professor emérito nesta instituição lecionou na Universidade

da Pensilvânia, escrevera uma espécie de manifesto para o movimento definindo o progresso intelectual, social e científico da humanidade para além dos acontecimentos políticos, em que é percebida uma revisão dos objetos e documentos utilizados nesta investigação histórica para a caracterização do cotidiano familiar separados de uma tendência estritamente política ou econômica.

Não caberia mais a visualização histórica pautada unicamente nos parâmetros positivistas de identificação dos fatos com correlatos políticos, de rupturas violentas causando recortes desconectados de seus fatos precedentes, e da identificação do povo com heróis, militares, reis ou imperadores, ou simplesmente com uma massa homogênea amorfa e descaracterizada.

Portanto, o princípio básico era o de se ensinar a disciplina História relacionada diretamente ao ensino de outras como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia, e mesmo a Economia e a Política a fim de que ela pudesse ser interpretada e compreendida no todo; o que foi o caso encontrado por Freyre enquanto aluno.

Para uma matéria ampla e nova como é a *new history* abarcar a investigação histórica proposta por esta prática novos objetos são também utilizados a fim de que possa ser compreendido o cotidiano bem como a vida privada da família, objetivo desta multidisciplinaridade envolvida — multidisciplinaridade que desvela discursos, realizados em manifestações históricas relacionadas ao amor, ao lazer, aos atos de viver e de morrer. Desvinculando-se da prática positivista de serem encarados os fatos por documentos tomados com o valor de ofícios cartorários somente e ampliando-se para uma visualização histórica total encontram-se novos significados para a documentação. Para darem conta desta ressignificação da vida familiar em seu contexto e cotidiano deve ser lembrado que não só há evidências físicas nesta nova prática — a investigação baseada em objetos pessoais cotidianos como os vestuários, os móveis da casa, objetos de uso cotidiano, as habitações — assim como existem instâncias psicológicas na sua manifestação ideológica e simbólica, entendidas como a cultura em suas implicações.

Freyre ao colocar em prática a sua pesquisa histórica da formação da família brasileira utilizou amplamente estes materiais com um novo significado. Ao considerar a importância de uma mobília na sala de estar de um ambiente familiar patriarcal não considerou somente o aspecto físico e arquitetônico deste cenário, mas também o que vinha psicologicamente inerente a ele, como uma possibilidade de interpretação cultural sobre o que ali se passava, a reproduzir cenas do cotidiano. Por outro lado ao utilizar um romance como documentação

histórica considerou seu significado simbólico e sua implicação ideológica na construção do aparato literário e cultural no contexto de sua produção, circulação e recepção.

Ao agir desta maneira Freyre, como observa Peter Burke em seu artigo “Gilberto Freyre e a Nova História”, antecipou a prática historiográfica da *nouvelle histoire* francesa. Este movimento teve início na França no final da década de 1920 com a publicação da *Revue des Annales* (1929) encadeada por Marc Bloch e Lucien Febvre, num interesse percebido pela interseção da Psicologia, da Antropologia e da História. Depois Fernand Braudel, já na década de 1960, foi o responsável por iniciar a investigação da “cultura material” (*civilisation matérielle*) na vida familiar que correspondeu à pesquisa baseada na utilização dos objetos novos, como a alimentação, o vestuário, a habitação. Num outro momento, com a terceira geração que contava com os historiadores Georges Duby e Philippe Ariès, houve a ampliação da história da família para a história da vida privada, bem como a inserção da história da sexualidade, do corpo, das mulheres, da infância, num movimento amplo de interpretação cultural e psicológica — a história das mentalidades, a perceber a herança de Febvre e Braudel — e não somente econômica e social.

Dessa maneira, ao inserir já nos finais da década de 1920 em suas pesquisas objetos novos, tal como feito por Braudel na França dos anos 1960, para a investigação da formação familiar e da vida privada, assim como fizeram Duby e Ariès nos anos 1970, pode-se observar uma concordância com o posicionamento de Burke em que Freyre antecipa essas *práticas* histórias. Da mesma forma como Bloch e Febvre nos finais da década de 1920 começavam a *teorizar* a respeito de uma nova maneira de se enxergar a história, de uma maneira parecida com aquela desenvolvida na *new history*, Freyre já a colocava em *prática*, por seu contato mesmo com a *new history*, justificando o encadeamento multidisciplinar de seu discurso. Há, portanto, uma concordância com o que Burke em seu artigo afirma ao haver a existência de um interesse intelectual comum (BURKE, 1997, p. 08) surgido entre os historiadores franceses e Gilberto Freyre no Brasil, que justificaria a coincidência das teorias — o contato deste com a *new history*, que influenciou em parte a sua visão sobre a história, e o desenvolvimento na França da *nouvelle histoire* — e as práticas concebidas por Freyre e depois pelos historiadores franceses.

A história das mentalidades possui como ponto de partida a análise histórica dos costumes dos povos em determinado período de tempo, dos sentimentos, do inconsciente. É aplicada ao homem como indivíduo pensante, à família, aos grupos, às comunidades, às nações. Possui uma estreita relação com o domínio público e o privado, pois revela sensibilidades e vivências próprias no relacionamento dos homens em cada época.

O conceito do documento que extravasa o seu significado estrito oficial é ampliado e vem relacionado à amplitude dos campos concernentes à história das mentalidades. Em certos casos os atos inconscientes, relativos ao indivíduo bem como às culturas e suas ideologias, tornam-se mais importantes que as ordens já estabelecidas. Entram neste campo de investigações os ritos, os costumes, a arte e a Literatura como manifestações de autorreflexão do homem numa determinada época.

É importante ressaltar a relação existente entre a história das mentalidades com a ideia desenvolvida por Braudel relacionado à dialética da duração sobre o tempo longo. Diferentemente da história até então praticada, a dialética desenvolvida a partir da *nouvelle histoire* é centrada no(s) evento(s), nas suas transformações, e a sua relação com o tempo longo, a permanência. Outra diferença encontrada entre a história tradicional e a nova é que o horizonte dos eventos visto naquela como o centro é nesta encarado no contexto e relacionado com homens anônimos em seu cotidiano. O tempo longo é identificado pela estrutura histórica que são elementos da longa duração, lentos, aparentemente contínuos, imóveis e permanentes. Os historiadores novos perceberam a existência de uma lentidão na cultura, uma resistência nos hábitos e valores, movimentos repetitivos numa luta dos seres humanos com a natureza e também com a sociedade, em alguns casos inconscientes. Dessa forma, ao aparecerem novas personagens antes desconhecidas para interpretação histórica (as mulheres, os pobres, os marginais) surgem concomitantemente outros temas para essa interpretação (costumes, sonhos, sentidos) — e vice-versa, considerando a História sem causas e consequências, mas no movimento interativo — o que configuraria uma base sólida para o surgimento dos estudos da cultura. A história, assim, não se esgota nos tradicionais documentos oficiais nem numa história do Estado eventual, de acontecimentos rápidos, dos quais só saíam heróis, datas, vultos e rupturas violentas e desconexas; ao contrário, ela se amplia ao dar importância considerável ao que antes era deixado de lado, como a vida em família de homens comuns, seus cotidianos, culturas, ideologias.

A proposição de Braudel é que o evento para ser percebido deve surgir através das permanências, do tempo longo; não de rupturas bruscas nem de indivíduos relacionados a guerras e datas e vistos como heróis, reis ou generais. Portanto, encarar a dinâmica histórica seria perceber o tempo longo, na sua estrutura, o tempo médio, na sua conjuntura (ciclos e interciclos que geralmente são responsáveis por uma impressão de imobilidade logo esclarecida pela observação da impossibilidade do retorno temporal) e o tempo curto, na visualização de seu evento. Braudel ainda pontua que, ao contrário do que ocorre com a história tradicional pautada somente no evento, a dialética da duração tem o foco no tempo

coletivo a ultrapassar o indivíduo e o evento, mas sem negá-los, pois estão numa cadeia histórica integrada <sup>1</sup>.

Freyre considera o trabalho de Bloch naquele momento, e de Braudel que se firmaria ao lado da influência reconhecida de um dos professores historiadores sociais em Colúmbia, Charles Beard.

Segundo a “new history” — nisto semelhante à renovação de estudo histórico-social que vinha sendo empreendida na França por Marc Bloch e seria continuado por vários dos seus discípulos, um deles o hoje Mestre Fernand Braudel — ao estudo do passado humano fazia-se necessário aplicar critérios diferentes dos convencionais — isto é, dos cronológicos, dos concentrados apenas no estudo dos fatos políticos e guerreiros. Esses critérios novos sugeriram-nos os modernos avanços em Psicologia, em Antropologia, em Economia, em Sociologia, em Geografia, em Ciências Políticas e Jurídicas, na própria Biologia.

O que se firmou, naqueles dias, na Universidade de Colúmbia, foi principalmente isto: a consciência de ser necessário a estudos mais profundos do passado humano que os convencionais, critério cultural (FREYRE, 1968, p. 101, 102).

De acordo com isso salienta-se o relacionamento desta prática realizada por Freyre pautada na utilização de vários documentos inclusive a Literatura. De acordo com Burke

A melhor analogia francesa ao trabalho de Freyre antes do nascimento dos *Annales* foi provavelmente a “história da vida privada” praticada pelos irmãos Goncourt. Freyre estava efetivamente lendo os Goncourt com entusiasmo por volta de 1922, quando pensou em imitar sua *histoire intime*. Quando leu pela primeira vez Proust, interpretou *À la recherche du temps perdu* como um projeto paralelo (BURKE, 1997, p. 07).

Este ponto de partida identifica Freyre com alguns escritores franceses de ficção<sup>2</sup> por apropriar a pesquisa baseada na história íntima. Há no referido artigo de Burke a observação do encontro entre Freyre e Braudel na USP no final da década de 1930, bem como a avaliação escrita por este de *Casa-Grande & Senzala — Mélanges d’histoire sociale* — e também o encontro de Freyre com Febvre e o encadeamento das ideias de ambos a respeito da antropologia e da psicologia históricas. Burke ainda identifica o interesse surgido em Freyre por caracterizar uma relação com a Geografia, através do contato do autor com o trabalho de Paul Vidal de la Blache (o que ocorreu após a escrita de *Casa-Grande & Senzala*), que mais

<sup>1</sup> Cf. REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e o Tempo Histórico: Contribuições de Febvre, Bloch e Braudel*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2008, p. 65-105.

<sup>2</sup> “A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credices da senzala. O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana; os Goncourt já o chamavam ‘*ce romain vrai*’. O arquiteto Lúcio Costa diante das casas velhas de Sabará, São João Del-rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: ‘A gente como se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei — Proust devia explicar isso direito’” (FREYRE, 2006a, p. 44).

tarde seria ampliado pelo seu interesse pela Ecologia, que culminaria no ensaio *Nordeste* (1937) — (BURKE, 1997, p. 06). Portanto, a uma formação multidisciplinar em Colúmbia que resultaria na interpretação por ele colocada em prática a respeito da história social do Brasil, soma-se a utilização dos elementos selecionados para dar um significado interpretativo cultural, psicológico, antropológico à história tal como seria feita pelos historiadores da *nouvelle histoire* francesa. E mais ainda, sugere Burke que “Se ele [Freyre] tem tanto em comum com os praticantes da *nouvelle histoire*, a explicação óbvia é em termos de uma ancestralidade intelectual comum” (BURKE, 1997, p. 08), o que sugeriria a existência de um gênio intelectual, que se poderia passar por coletivo, à época <sup>3</sup>.

Consideradas a formação intelectual de Freyre e a prática histórica realizada por ele, é igualmente importante ressaltar a presença da antropologia cultural em ambas. Nas disciplinas de Antropologia foi aluno de Franz Boas que desenvolveu o culturalismo. A esse respeito Freyre se considerava “mais antropólogo do que sociólogo. Mais discípulo de Boas do que de Giddings” (FREYRE, 1968, p. 83).

Franz Boas (Minden, 1858 — Nova York, 1942) alterou radicalmente seu posicionamento de pesquisador ao se reunir ao ciclo da Sociedade Antropológica de Berlim, e se afastou da Física, ciência na qual obteve seu doutorado, pela Universidade de Kiel, em 1881. Com a vivência entre os esquimós no Ártico por dois anos e o seu estudo de campo com eles, aprendeu suas línguas, seus costumes, suas lendas. A partir disso desenvolveu as suas ideias a respeito da antropologia cultural e migrou para os Estados Unidos onde ministrou aulas em Nova York. Esse seu percurso como físico de formação escolar e como antropólogo de profissão polarizou uma tensão interna no seu ponto de vista científico.

A antropologia cultural boasiana foi se formando a partir de sua recusa às teorias evolucionistas do século XIX arraigadas de preconceito ao considerar as culturas não-caucasianas como inferiores. A partir disso, Boas desenvolveu o método de observação das culturas como processos que possuem indivíduos evoluindo no espaço e no tempo, e sendo cada cultura uma unidade integrada, com indivíduos e a sociedade envolvidos num processo dinâmico interacional, independentes, então, de condições geográficas e de determinantes biológicos. Assim, cada cultura vem associada à sua própria história, e para reconstruir essa cultura seria necessário reconstruir essa história; este objeto de estudo da cultura inserida no processo histórico, ou melhor definindo, da história vista como um processo cultural

---

<sup>3</sup> Serão desenvolvidas ainda as ideias a respeito do gênio como surgido no Romantismo alemão, no item 2.3, e que culminou numa tradição surgida a partir dele.

identifica claramente a proposta multidisciplinar da *new history*, o que permite visualizar o próprio Boas neste contexto de produção de um novo discurso e de sua prática.

O pensamento de Boas constrói o culturalismo, servindo-se dos novos rumos da história desvinculada do positivismo do século XIX, e também afastado do método de análise das ciências naturais, como a física mecanicista na qual fora educado; mas ao mesmo tempo ainda permitindo que ele buscasse as verdades eternas da natureza <sup>4</sup>.

Freyre serve-se, portanto, da antropologia cultural tendo nela bases de sua formação. Afirma ele que o critério para a diferenciação entre raça e cultura é o que se acentua no plano de desenvolvimento de *Casa-Grande & Senzala* (FREYRE, 2006a, p. 32). Dessa maneira, as caracterizações a respeito da miscigenação são enquadradas de acordo com o seu critério de raça — a mistura — e de cultura — o contexto histórico-interacional.

A definição antropológica de raça relaciona-se com uma construção social de pensamento: categorias sociais divididas pelos grupos humanos através de traços fenotípicos comuns, que se organizam em relação a estruturas sociais e que convivem com outras raças, também sociologicamente construídas. A cultura refere-se a práticas e ações que seguem um padrão no espaço e no tempo. São crenças, comportamentos, valores, instituições, regras morais que permeiam e identificam uma sociedade, num determinado território e período de tempo, resumindo o folclore no todo. Relaciona-se também com o modo de organização de um povo, seus costumes, suas tradições, suas mitologias, e que passa de geração em geração, e apresentando-se como vivência e tradição comuns transformam-se no conjunto simbólico da identidade desse povo. É possível, a partir dessa delimitação, a sua identificação com o que outrora fora desenvolvido sobre a história do tempo longo segundo a definição de Braudel.

Portanto, Freyre ao se valer da antropologia cultural de Boas enquadra as concepções de raça e de cultura dentro da História do Brasil a que se propôs investigar. A miscigenação racial a partir do contato das raças dos índios nativos, da raça branca aqui desembarcada e das raças negras para cá trazidas, e também a hibridização cultural ocorridas no contexto da Colônia e que produziram a face da sociedade e da família brasileiras têm com Freyre uma definição a partir do ponto de vista do culturalismo desenvolvido por Franz Boas.

Como parte da representação simbólica produzida pela cultura, a Literatura nacional estava inserida nesse contexto. As adaptações em solo brasileiro sofridas pelo Romantismo (necessidades históricas diferentes em contextos diversos) encontraram um terreno fácil no

---

<sup>4</sup> Cf. BOAS, Franz. *A formação da antropologia Americana* (1883-1911). Org. George W. Stocking, Jr. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.

tocante ao nacionalismo característico do movimento romântico. A necessidade histórica do momento pedia uma busca por representações nacionais para a delimitação da identidade nacional. Os elementos naturais, tais como as paisagens e os representantes nativos que foram alienados da terra, passaram a liderar junto ao nacionalismo como ideais da simulação da identidade nacional. Nesse sentido de representação simbólica a Literatura ajuda a configurar a identidade nacional num momento histórico em que houve a necessidade de a ideologia nacional ser inventada, devido ao seu movimento de referência política.

Os trabalhos de Freyre, ao incorporarem o elemento do escravo negro como participante na formação social do Brasil tanto como os brancos e os índios, conduziram a uma rearticulação na questão da ideologia advinda, sem dúvidas, da mudança na concepção da formação social do Brasil. A partir daí houve a modificação na perspectiva de se reavaliar tanto a identidade nacional quanto a tradição nacional, ao serem incorporadas oficialmente as culturas negras como parte da formação brasileira, e seus elementos no conjunto na concepção da ideologia nacional.

Feita essa delimitação cabe a observação feita de Freyre sobre a influência do negro na formação das raças e da cultura no Brasil, que se deu por uma imposição, não de livre contato entre raças. Observa ele que se trata da influência do negro escravo a participação nessa configuração.

Mas logo de início uma discriminação se impõe: entre a influência pura do negro (que nos é quase impossível isolar) e a do negro na condição de escravo. O negro nos aparece no Brasil, através de toda nossa vida colonial e da nossa primeira fase da vida independente, deformado pela escravidão. Pela escravidão e pela monocultura de que foi o instrumento, o ponto de apoio firme (...). Do mesmo modo, parece-nos absurdo julgar a moral do negro no Brasil pela sua influência deletéria como escravo (FREYRE, 2006a, p. 397).

Tem-se assim a estrutura social moldada pela economia adotada. O que viria a refletir na ideológica. Este ciclo é, assim, interpretado a partir da economia e da cultura inseridas na prática multidisciplinar da *new history* o que possibilitou também a caracterização de Freyre do hibridismo cultural do país, a utilizar elementos novos de interpretação baseados numa necessidade que a própria multiplicidade de pontos de vistas impunha.

Na introdução feita ao volume dois da *História da vida privada no Brasil* (1997) Luiz Felipe de Alencastro justifica sua afirmação de que *Sobrados e Mucambos* (1936) aparece como pioneiro do estudo da vida privada no Brasil numa citação aos objetos novos consultados por Freyre, por fazer uma referência às características contidas neste livro. São elas a temática histórica (a urbanização da família rural), a periodização (a mudança das

casas-grandes para os sobrados à época imperial), os documentos congruentes (diários, correspondências, narrativas dos viajantes, jornais e teses), às quais se junta a observação da utilização da história oral, pautada pela memória de testemunhas da época do Império, também relacionadas pelo autor na época da confecção do livro (ALENCASTRO, 1997, p. 07-10). Essa mesma tradição oral que segundo Adonias Filho (FILHO, 1969, p. 11-17) afirma ser baseada a Literatura brasileira informou a Freyre importante documentação concernente ao aparato inconsciente e simbólico que é a memória. Porém, antes de se alcançar essa delimitação torna-se necessária a investigação arquivística por Freyre e a caracterização destes mesmos documentos vistos numa perspectiva totalmente nova.

## 2.2 A escravidão como arquivo histórico

A pesquisa de Gilberto Freyre com o entorno histórico da formação da família brasileira a partir do sistema econômico aqui implantado pelos portugueses tem como ponto de partida duas questões fundamentais. A primeira diz respeito à sua intenção de investigar a família de acordo com a convivência entre os portugueses, os índios e os escravos, a partir da importância que o açúcar tomou no Nordeste brasileiro, os metais preciosos no Centro-Sul, e um tempo depois o café. E a segunda, feita essa delimitação, investigar essa família a partir de sua formação na região Nordeste, mas tomando sempre a comparação com as demais regiões e capitânicas que figuravam na América Portuguesa.

Considerada a separação dentro da sistematização proposta por Freyre sobre a região e a família, elas estão profundamente interligadas. A partir desta delimitação o autor escolhe o seu objeto de estudo, criando o arquivo que interpretará, e atua como um arconte, na descrição de Jaques Derrida, a pessoa responsável por guardar e interpretar os arquivos. Desta forma, torna-se necessária uma observação sobre a teoria do arquivo que passou por uma revisão na concepção derridiana.

O conceito de arquivo reformulado por Jacques Derrida no livro *Mal de Arquivo* (2001) parte do pressuposto de que já na raiz da palavra há um começo e um comando. Ao postular a existência de uma arqueologia na palavra arquivo, derivada do grego *arkhê*, é identificada sua natureza topológica (um início físico, leia-se temporal e espacial) e nomológica (um *local* em que os deuses e os homens comandam, ao exercerem a autoridade, de onde as ordens são dadas). Sendo a sua natureza topológica nas suas duas acepções coordenadas, há no arquivo uma percepção de ordem, de autoridade, antes da existência do *topos*. Este sentido — a conjugar o topológico e o nomológico — vem como o *archivum* ou o

*archium* latino, derivados do *arkheion* grego, “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, p. 12).

Para estes cidadãos era validado o poder político, detinham o direito de fazer e representar a lei; ou antes disso, não eram seus deveres somente zelar pela segurança de sua casa, mas também cabia-lhes o direito de interpretar os arquivos. A partir desta necessidade de domiciliação, de depósito e de suporte a uma autoridade que deveria fazer valer a lei, surgiram os arquivos.

O arquivo, portanto, é um suplemento externo e auxiliar à memória para ir contra o seu mal — o esquecimento, a anulação. Deste modo, há a configuração da dualidade memória/esquecimento tal como pontuada por Freud, mas transferida para o arquivo, porque pode ser aproximada com a caracterização de Derrida. Uma aproximação entre estes campos de pesquisa pode ser entendida levando em consideração a distinção encontrada nas palavras de Andreas Huyssen:

Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida (HUYSSSEN, 2000, p. 18).

À falta da origem eventual, temporalmente perdida, a memória é acionada; o arquivo a ela servirá de suporte, com seus princípios do local e da autoridade. O arquivo atuará como promessa, portanto, agindo como um representante externo e auxiliar à memória, no momento em que há falta da memória originária. Para dar um sentido válido a este arquivo de auxílio à memória, o arconte desenvolverá o seu papel na interpretação e na segurança dele.

Os arcontes, os responsáveis pela segurança física do local e pela competência hermenêutica relacionada aos arquivos, possuíam além destas funções as de unificação, de identificação, de classificação, e, principalmente a de consignação, em que os signos são coordenados num sistema e organizados numa harmonia articulada entre os elementos desta configuração; onde eles são reunidos. Este domicílio, um local, — o *topos* — atuará, portanto, como um suporte do arquivo, pois haverá a necessidade de sua existência para a validação do arquivo como espaço. Essa característica de interpretação perpassa um dos elementos encontrados nas palavras topologia e nomologia, o *logos*, referente ao discurso realizado a partir do local físico (espaço-temporal) como também a partir da autoridade, respectivamente. A interpretação discursiva é efetuada pelo arconte.

A partir dessa revisão do postulado de Derrida sobre o arquivo é possível analisar o trabalho de Freyre. O autor é um arconte na acepção derridiana: cria este arquivo para a possibilidade de interpretação <sup>5</sup>, o guarda e o interpreta, unindo as características da consignação, da organização do local em que vive, e da interpretação do material pelo qual é o responsável.

Ao atuar como arconte, Freyre irá resgatar as duas características do arquivo contidas na etimologia da palavra. A partir do caráter topológico está a relação física. Este *topos* designa em Freyre o local e o temporal na construção da família e na caracterização da região (o recorte feito por ele para sistematizar a região Nordeste), que o arquivo busca: latente, vivo, móvel, a utilizar a designação de ruína como será descrita, em que se configuram como pontas de uma estrutura profunda, apresentando seu estado latente de auxílio à memória; e também como representante de subjetividades da camada social.

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América (FREYRE, 2006a, p. 81).

É percebido o ponto de partida de Freyre para fundamentar seu trabalho, a família, tanto local quanto temporal (a partir da fundamentação social que o conjunto familiar traria), que constituiu a base da sociedade brasileira que se formava, então.

O caráter nomológico (o princípio da autoridade, da lei) descrito encontra-se com a intencionalidade de Freyre ao organizar e interpretar o material do seu arquivo selecionando-o de acordo com as necessidades de interpretação deste mesmo arquivo criado por ele.

Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social. No estudo da sua história íntima despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida: mas dentro dessa rotina é que melhor se sente o caráter de um povo. Estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar-se o “tempo perdido” (FREYRE, 2006a, p. 45).

A vida doméstica e a rotina como constituintes da história do tempo longo têm na intenção de Freyre seu foco, e como parte de um estudo amplo das narrativas do tempo longo, que seleciona objetos como “prova” desta rotina, aparecem a sua utilização pelo arconte.

---

<sup>5</sup> Nesse sentido a descrição de Derrida sobre o arquivo que envolve um caráter de interpretação encontra-se com a de Michel Foucault em *A arqueologia do saber* a respeito do arquivo enquanto produção de enunciados discursivos, que envolvem também interpretação. (FOUCAULT, 1987, p. 145-151).

Configuram, assim, documentos como inventários, cartas pessoais, jornais, os romances das épocas precedentes.

Outra característica relacionada aos arcontes e seu arquivo, e que Freyre representará com segurança, é a passagem institucional do local privado ao público (DERRIDA, 2001, p. 13). Há uma movimentação realizada pelo arconte e que deve ser levada em consideração. Primeiramente, Freyre ao eleger um objeto de estudo histórico, a formação da família brasileira a partir do regime patriarcal, retira-o da sociedade, do seu local público — embora utilizando para isso documentos de ordem pessoal, como descritas no prefácio à primeira edição de *Casa-Grande & Senzala* (1933), que contém cartas, testamentos, registros, inventários etc. Ou seja, são documentos de valor histórico deste local, que enquanto arconte Freyre seleciona, organiza, interpreta na criação do arquivo, e que depois de ali encerrados, serão objetos de pesquisa privada.

O movimento contrário também se fez presente em relação a Freyre enquanto arconte. Em sua casa no bairro Apipucos em Recife foi criada a Fundação Gilberto Freyre em 1987 após a morte do autor, e em 1990, transformada na Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre. O local reúne seu patrimônio cultural, seus bens materiais, os acervos documentários reunidos no Centro de Documentação e um sítio ecológico denominado Museu Vivo<sup>6</sup>. O movimento é percebido em razão de os objetos retirados do *topos* público (espaço-temporal) serem transportados ao local privado, e nesta última instância (a configuração da Casa-Museu) transformados outra vez em um espaço público, o que justifica por esta via o caráter topológico descrito por Derrida. Seria como um empréstimo feito pelo arconte ao retirar objetos e documentos históricos do seu local de produção, de eles terem sido iluminados e interpretados no seu devido valor histórico e depois devolvidos a esse tempo e locais históricos.

Este *topos* (tanto os objetos de pesquisa histórica quanto a Casa-Museu de Freyre) também será possivelmente sujeito a interpretações futuras, configurando um círculo em que este arquivo servirá de suporte à memória sócio-histórica do local elegido pelo autor; ou seja, o Nordeste, num primeiro momento, para configurar uma sistematização regional, e o Brasil, num perspectiva comparativa do autor, para fundamentar a formação familiar do país, e para caracterizar a região como universal.

---

<sup>6</sup> Cf. FARIAS, Juliana Barreto. “A Casa-Grande de Apipucos”. In: *Nossa História*. Rio de Janeiro, n.26, dezembro de 2005, p. 84-86.

Ao lado da característica topológica do arquivo (o local da Casa-Museu) está a nomológica da interpretação do arconte sobre o material contido no arquivo e também a natureza do comando sobre ele (a organização espacial para a reunião no local dos documentos pelo arconte). A disposição do acervo em seu arquivo também revela a intencionalidade do autor em relação ao objeto escolhido.

Observação a ser feita aqui é a percepção da relação existente entre essa passagem institucional relacionada por Derrida como característica das práticas da *nouvelle histoire*, ainda mais se vista na história do tempo longo, pois desvelam caracteres de uma época histórica (a Colônia e o Império) servindo de pesquisa a outra (a época de Freyre), que também será utilizada em outras pesquisas, tanto a partir dos livros de Freyre como da criação da Casa-Museu de Apipucos. Ao se revelarem as vivências de ambas as épocas e a sensibilidade vivida na primeira, a sua apreensão e compreensão pela segunda, a vivência da segunda, convergindo também como apreensão e compreensão pela terceira, nessa terceira época é percebido o retorno feito por Freyre, sua valorização histórica, e mais ainda a confirmação deste vai e vem entre o privado que se torna público (a época passada visualizada como história), o público que se torna privado (na utilização freyriana desta história), e o privado que volta a ser público (a criação da Casa-Museu). É um processo, portanto, dialético e interacional.

A definição do arquivo utilizada aqui a partir de sua desconstrução por Derrida permite a caracterização de Freyre como arconte, pois ao eleger seu objeto de pesquisa, escolhe a formação da família e a sistematização da região para interpretar e dar significação, configurando também na própria criação do arquivo. A partir desta afirmação há outra definição importante a ser desenvolvida: a da ruína dentro da caracterização de Freyre.

O caráter de sistema a que a região é designada por ele e a qualidade que a família assume como base da sociedade patriarcal no Brasil estão pautadas na definição do autor sobre o significado destas ruínas, que o aproxima na sua descrição daquelas feitas tanto por Derrida quanto por Freud. Uma revisão a esse respeito seria útil para iluminar a designação freyriana das ruínas e abrir o caminho para o diálogo que Freyre propõe com José de Alencar, bem como com sua obra.

Juntamente com esse sentido novo de arquivo caracterizado por Derrida, aparece o de ruína como memória viva, não um material descartável, pronto para ser arquivado. Mas conteúdo de uma história que, trabalha inconsciente e subjetivamente como parte da memória, que está ali para ser consultado, revelado, revisitado, e que será parte da descrição feita por Derrida, um suplemento, um auxílio exterior à memória. A ruína como espaço aberto

incorpora também o que ele caracterizou sobre o arquivo: a sua atuação como promessa, a vivência para evitar o esquecimento do passado. Há, por isso, a caracterização da ruína em Freyre como o residual topológico descrito por Derrida. Este *topos* designa o local e o temporal da construção da família e da caracterização da região que o arquivo busca, latente, vivo, móvel.

Freyre determina o sentido da ruína não somente como física (pautada no resíduo topológico do espaço-tempo tal como aparece em Derrida), mas também ideológica como a continuação de um processo histórico. Ao utilizar essa caracterização da ruína aproxima-a da descrição freudiana contida em seu livro *O Mal estar na civilização* (1929). Freud apresenta neste livro o inconsciente imaginado a partir de um ponto de vista social, como camadas em um espaço aberto de uma cidade, a forma da profundidade que dá base à superfície. Considera, pois, a parte da camada social, o conjunto dos sujeitos, e desta forma, retira da subjetividade o caráter imaginário que os acompanha. A partir da observação do caráter de ruína desenvolvido por Freud é encontrada a aproximação em sua prática por Freyre. Ao incluir os sujeitos produtores da história em sua pesquisa (tal como Alencar, sua produção literária, e os relatos orais dos sujeitos históricos conforme foi observado por Alencastro, sobre a constituição de *Sobrados e Mucambos*) há igualmente a inclusão do aparato inconsciente desses sujeitos na construção histórica. Uma vez que elas são parte do conjunto social da época que constroem, ajudam a configurar o aparato ideológico bem como o inconsciente coletivo.

A fim de observar a formação familiar, Freyre inclui os indivíduos culturalmente inseridos nesta comunidade, e depois socialmente implicados no desenvolvimento da sua sociedade, história e cultura. Ao escolher José de Alencar como objeto histórico, ao lado dele está o fator topológico arquivístico: pertence a uma época histórica relacionada por Freyre, a de afirmação da identidade nacional no período pós-emancipação e a da decadência do regime escravocrata e imperial, bem como a de um local do qual Freyre também relaciona na sua construção arquivística, que é a região Nordeste, observada a partir da formação sócio-cultural da família. As duas instâncias, a familiar e a regional, aparecem interligadas na construção de seu arquivo, sendo que a formação familiar é inserida dentro da construção de um arquivo maior que se constituiu com o regionalismo; nesse sentido, através delas, aparece o caráter de residual latente descrito por Derrida.

Freyre ao eleger, portanto, Alencar como arquivo histórico por ser igualmente parte das ruínas histórias, assim como as caracterizadas por Freud e Derrida, potencializa com ele, ao incluir a sua produção intelectual, o sentido de ser seu objeto literário de construção

intelectual e da ideologia social um suplemento à memória, auxílios externos ao seu arquivo, que vem como interpretação de uma memória social, histórica e cultural. Caracteriza, dessa forma, a ruína em seu sentido latente, por fazer parte da construção de seu arquivo; de objetos de auxílio à memória serem sujeitos históricos ao lado de seus bens simbólicos culturalmente construídos, partes da memória social coletiva, bem como a observação da consciência desses sujeitos no seu contexto de construção histórica.

Portanto, a ruína aparece com uma caracterização de residual latente na descrição freyriana, coincidindo com a designação de Freud, para quem é nada mais que memória viva. Essa relação entre a ruína definida por Freud (latente) e viabilizada por Derrida (residual topológico), que alcança estes significados na pesquisa freyriana, recebe uma significação importante relacionada à memória em Freyre, que passa pela percepção da mesma em Derrida, tal como pontuado por Carolyn Steedman:

*[Derrida] broods as well on never giving up on the hope of getting proof of the past, even though documentary evidence may be locked away and suppressed. (...) And he appears to urge a distinction between actual archives (official places for the reception of records, with systems of storage, organisation, cataloguing) and what we all too frequently reduce them to: memory, the desire for origins, “la recherché du temps perdu” (STEEDMAN, 2002, p. 08)<sup>7</sup>.*

Ao lado da observação da construção espacial do arquivo como suporte à memória, conforme a citação, existe a referência também da necessidade da interpretação, refletindo o trabalho de Freyre. Portanto, as ruínas na sua significação em Freyre ligam-se às casas-grandes abandonadas, móveis, vestuários, e além, aos hábitos, costumes, festas, jogos, à culinária do patriarcalismo; o *topos* arquivístico aparece conjugado à interpretação da autoridade do arconte, a demonstrar a consonância dos dois princípios na descrição de Derrida. As ruínas contribuem, assim, para vasculhar o passado da família, e investigar a consequente caracterização regional, passando pela memória dos sujeitos em sua construção. Trata-se, portanto, de um aparato não apenas material, mas ao introduzir os indivíduos como seres pensantes lida também com suas subjetividades, e as camadas inconscientes investigadas por Freyre estão relacionadas. O autor ao imergir na História oficial do Brasil retira dali seu objeto de pesquisa; ao investir nas subjetividades, o resultado é, em primeiro lugar, uma revisão da História, e em segundo lugar, a construção de sua própria condição de arconte (a interpretação e criação do arquivo) caracteristicamente educado nas concepções da

---

<sup>7</sup> [Derrida] considera o fato de nunca haver desistência na esperança de provar o passado, embora às vezes as provas documentárias possam ser trancadas e omitidas. E ele vem provocar uma distinção entre os arquivos reais (locais oficiais para o acolhimento de documentos, com sistemas de armazenagem, organização e catalogação) e o que nós frequentemente os reduzimos: à memória, ao desejo pelas origens, à busca do tempo perdido.

*new history*, e com práticas iguais às da *nouvelle histoire*. Verifica-se, portanto, a aproximação das ruínas caracterizadas por Freyre com o residual latente contido nas subjetividades na descrição de Freud, e como um material vivo, num espaço aberto, que atua juntamente com a memória, e que servirá de suporte ao arquivo, tal como a descrição de Derrida, que abriga também a ruína como residual topológico.

Ao lidar com as subjetividades contidas no arquivo enquanto espaço aberto, Freyre revisita a obra e a figura pública de José de Alencar que aparece com uma recorrência significativa dentro da sua obra. Além de referências feitas por ele sobre a pessoa de Alencar encontradas em *Casa-Grande & Senzala* e em *Sobrados e Mucambos*, são encontrados indícios da leitura feita por Freyre de sua obra nestes dois livros — o que pode ser deduzido pela aproximação ideológica dos dois autores, principalmente se for levada em consideração a investigação proposta por eles do cotidiano da família, considerando a diferença do discurso de onde ambos falam, um na Literatura e o outro na História Social. Além disso, há a referência direta feita por Freyre a uma obra de Alencar: trata-se de sua autobiografia intitulada *Como e porque sou e não sou sociólogo* (1968), nome dado por ele e de livre inspiração na autobiografia alencariana *Como e porque sou romancista* (1873). O ponto que mais claramente justifica o interesse de Freyre pelo autor é um ensaio intitulado *José de Alencar* (1951), contendo críticas a obras de Alencar, bem como sua releitura de 1954, *Reinterpretando José de Alencar*.

Feitas essas considerações torna-se importante a justificativa a respeito da escolha da figura de Alencar como ponto de referência ao diálogo proposto por Freyre. Em primeiro lugar, ao se considerar o aspecto topológico (espaço-temporal) característico do arquivo descrito por Derrida, há a percepção de que Alencar tem em comum com Freyre a iniciativa de desenvolver aspectos do regional, o que faz em comparação ao país que acabava de se tornar independente e necessitava de definições simbólicas a respeito do que já existia na prática desde a época colonial, ou seja, as diferenças regionais. Em segundo lugar, a considerar a época de Alencar, em que começava a despertar o movimento abolicionista e em que havia a relação com o contexto da escravidão, Freyre busca nela arquivos para contrastá-los com a História oficial do Brasil, a partir de uma visão diferenciada sobre a participação dos negros outrora escravos nesta mesma História. Num terceiro ponto, existe a percepção de que a visão de Freyre deste contexto inclui a figura de Alencar e a sua produção literária — e não outros autores como Luís Gama ou Castro Alves, para caracterizar como lhe convém o arquivo criado por ele, e que permite enxergá-lo como arconte — a justificar a descrição de ruínas em relação às subjetividades. Por último, há o fato de Freyre buscar em Alencar um

ponto de referência ideológica, a considerar o local do qual ambos partem, que é o Nordeste; Freyre por esta via ideológica não escolheria como ponto referencial e interpretativo um autor que não fosse nordestino.

O contexto histórico de José de Alencar permite uma leitura através do viés do arquivo por dois motivos: o primeiro diz respeito à reconfiguração político-ideológica ocorrida no país após a independência; e o segundo refere-se ao fato de ser a época, os meados do século XIX e as suas décadas finais, decisiva para o destino que a escravidão ainda vigente tomou. Houve a percepção, através do processo histórico, de uma mudança lenta e gradual na perspectiva desses antigos escravos, e Freyre observou a contribuição ativa desses povos na construção do Brasil, e torna-se um dos objetivos do autor na sua pesquisa em *Casa-Grande & Senzala*. Portanto, a verificação por Freyre da escravidão, por ser um ponto de partida na construção da formação familiar brasileira, pode ajudar a defini-la como um arquivo contínuo, pois Freyre retira dela uma substância de contestação dentro da História do Brasil oficial que é a da participação ativa do negro escravo naquela construção, a observar o sentido inerente também de ser definido esse elemento negro, escravo, como uma das ruínas latentes, pela sua presença viva na construção tanto da família quanto da cultura nacionais. Essas características ajudam a definir o arquivo que Freyre constrói e interpreta.

Em relação às ruínas utilizadas por Freyre e a leitura proposta por ele com a obra de Alencar, o autor do século XIX torna-se ele mesmo, à época de Freyre, parte da subjetividade que Freyre irá encontrar, como é visto em algumas considerações em *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Ao ser considerada a Literatura enquanto mediação simbólica com a realidade e Alencar como personagem do contexto do século XIX, é incorporado também no inconsciente social de sua época; sua vida e sua obra serão parte, neste momento, das ruínas como memória latente, viva, um auxílio ao arquivo.

### **2.3 O arconte Freyre e o gênio na tradição romântica**

Ao ser percebido o suporte do arquivo, o local exterior para a configuração da consignação, há igualmente a percepção dos seus princípios do local, o *topos*, e o da autoridade, o *nomos*. E ao mesmo tempo a indicação interpretativa do discurso (*logos*) realizado a partir do local e da autoridade, feita pelo arconte. Essa é uma característica que autoriza a identificação de Gilberto Freyre como arconte.

E esta função é percebida no prefácio feito pelo autor escrito à primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*, em que enumera para a sua proposta de pesquisa, os documentos

que se supõe terem sido por ele utilizados como arquivo. Há uma enumeração tanto destes documentos como também dos locais visitados por Freyre para a sua pesquisa. Inventários, testamentos, cartas de sesmarias, relatórios, documentos parlamentares, livros de viagens de estrangeiros, cartas, atas de registro-geral, livros de assentos, arquivos de família, etc. Os locais visitados por Freyre também irão entrar na descrição feita por ele em relação à organização e interpretação arquivística (a considerar o *topos* na designação etimológica da palavra) desejadas e alcançadas. As casas da Bahia a investigar a culinária, os casarões históricos de Minas Gerais, as fazendas de café em São Paulo e no Rio de Janeiro, as estâncias no Sul, os engenhos Megaípe e Noruega em Pernambuco, as igrejas de Olinda, a viagem feita por ele da Califórnia a Nova York pelo sul do país, atravessando o velho sul escravocrata dos Estados Unidos, onde pôde perceber uma similitude na formação econômica resultando em semelhanças sociais: “A todo estudioso da formação patriarcal e da economia escravocrata do Brasil impõe-se o conhecimento do chamado ‘*deep South*’” (FREYRE, 2006a, p. 30-31).

Caracteristicamente estes elementos fazem parte do que já foi descrito em torno dos objetos da *nouvelle histoire* francesa e da prática multidisciplinar da *new history* estadunidense como pertencentes ao arquivo utilizado pelos seus arcontes, mais ainda se visualizados como uma configuração dentro da definição feita por Braudel sobre o tempo longo. Além disso, figuram em volta do que Freyre descreve a respeito da sua intenção por trás da pesquisa:

Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas. Era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração; da nossa maneira de resolver questões seculares (FREYRE, 2006a, p. 31).

Há a identificação de Freyre com a característica de sua geração — a da tradição romântica sobre o gênio. Essa preocupação da geração a qual pertence Freyre, que produziu de fato muitos ensaios históricos, sociológicos, antropológicos, assim como obras de Literatura e ensaios literários, identifica-a com um resgate da tradição romântica relacionada ao gênio, e ao mesmo tempo com certa posição romântica do próprio Freyre. É perceptível essa aproximação já a partir da comparação feita por Freyre na citação com os autores russos do século XIX, o que o autor deixa explícito.

Mais precisamente que com os russos, como Fiodor Dostoievski e Lev Tolstoi, que figuram com força nos romances realistas de intensa preocupação psicológica e social, há a aproximação com a geração romântica na Alemanha constituída nas figuras de Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller e Johann Gottfried von

Herder. Há a possibilidade de se fazer um paralelo em torno da relação sobre o gênio romântico por levarem ambas as gerações em consideração as medidas da definição da nação, da natureza e dos temas do popular. O filósofo e escritor Herder <sup>8</sup>, amigo de Goethe, instituiu o termo *gênio natural* a partir do impulso irracionalista, do valor das emoções, da intuição. *O gênio original* ligou-se à vontade de liberdade político-social, ética e estética, promovendo a igualdade e o respeito ao indivíduo. Para Herder também importante é a percepção da inexistência de se procurar regras universais para caracterizar todos os fatos históricos, para que seja evitado o reducionismo; para isso é necessário levar em consideração o *volksgeist* desta sociedade, o momento histórico particular dela. A crítica dos praticantes do *Sturm und Drang*, como Herder, Schiller e Goethe entre outros, é aos métodos racionalistas e materialistas radicais encontrados no Iluminismo. A linguagem literária vem como consequência de uma inspiração, a alcançar o efeito que o gênio da língua deste local provoca a partir de fontes de inspiração nas origens dos contos e histórias populares; desta forma, a língua literária inspirada pela língua falada influenciaria na constituição da nação alemã.

A Alemanha da época romântica, do movimento do *Sturm und Drang*, não possuía o seu estado nacional configurado. É perceptível a forte característica nacionalista no Romantismo alemão proveniente da vontade dos líderes de ser construído um Estado Nacional, no que também é considerada a contribuição dos românticos, que instituíram uma tradição a partir do gênio.

A proposta de Herder em observar a “nação” como um organismo, constituído de um gênio, foi responsável por uma reavaliação do cenário cultural na Europa. A sua definição da língua (o espelho do povo) e da literatura (“a língua como o reservatório e conteúdo da literatura”) causaram uma revisão sobre a “legitimidade literária e conseqüentemente as regras do jogo literário internacional” (CASANOVA, 2002, p. 102). Ou seja, elas vêm de encontro às definições já consagradas pela ideologia francesa dominante, em que a língua da corte foi direcionada para o povo seguir, e ignorar a língua própria utilizada pelo povo. A importância, portanto, dada ao povo é fundamental na Alemanha para instituir a fixação das tradições populares e instigar o sentimento de nacionalidade, que veio antes de se ter o estado nacional definido. Assim, ao mesmo tempo em que constitui um ponto de partida para a literatura a ser produzida na Alemanha, a fim de instigar no povo um instinto de nacionalidade para a formação de um estado para ele, utilizando como forma a estrutura e a língua popular, a filosofia de Herder também vai de encontro aos padrões rígidos do Iluminismo,

---

<sup>8</sup> Cf. THEODOR, Erwin. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Edusp, 1980, pp. 55-95.

principalmente a busca de uma visão universalizante que reduziria as diferenças culturais e históricas existentes em uma massa homogênea.

Neste ponto, há uma relação entre o método herderiano e a prática histórica de Freyre. Este autor, através da observação das culturas populares visualiza o povo enquanto objeto de constituição da nação. Dessa forma, é responsável, juntamente com artistas, escritores e pesquisadores de sua geração, por ver o Brasil como construção popular, ao empregar o sentido de nação moderna inerente ao povo, bem como por resgatar o sentido em torno do gênio que se constituiu no Romantismo. Potencializa uma revisão na história oficial, ao inserir o povo e a sua vida cotidiana, bem como qualquer aparato utilizado por ele dentro da rotina, alcançando a visão da história como um todo, e uma reinterpretação da hegemonia dominante, não por um viés revolucionário de ir contra o oficialmente descrito, mas por inserir a questão cultural, o que justificaria um posicionamento “romântico” do próprio Freyre. Por isso, a Literatura pode aparecer como um documento por ele incluído em seu arquivo, como construção de revisão da hegemonia, e um produto de produção popular, a lembrar o comentário de Adonias Filho (FILHO, 1969, p. 11-17), a respeito de ser a oralidade também utilizada como documento para a construção dos romances (tal como será observado no próximo item).

Embora a pesquisa freyriana tenha um ponto de vista da aristocracia nordestina em decadência no seu contexto de produção, e tenha contribuído para a construção também da história oficial, é importante considerar que através de novas percepções sobre a história — como as culturas populares, o povo enquanto agente ativo na história, os objetos por ele utilizados para a construção desta, e além, as suas produções simbólicas, Arte e Literatura — no momento desta definição, elas aparecem como um produto de contra-hegemonia, a fim de revisar o primado histórico hegemônico, com um olhar voltado ao terreno cultural, de uma perspectiva agora direcionada para o povo produtor desta história.

É da expressão em torno do indivíduo que se segue o interesse pela cultura do povo. O *volksgeist* refere-se sobretudo a ela. A percepção por Herder sobre a poesia popular, e seu acompanhamento musical, remete à antiguidade desta prática pelos gregos, pelos hebreus e pelos povos nórdicos, que foram deixadas de lado durante a Idade Média<sup>9</sup>. No Brasil as culturas populares começam a ganhar expressividade enquanto produção discursiva durante as

---

<sup>9</sup> Talvez a máxima expressão deste interesse pelo povo dentro da literatura alemã, como definida por Herder, tenha sido feita por Goethe dentro do *Fausto*, especialmente no episódio da Walpurgisnacht, em que recupera elementos da cultura popular nórdica. A narrativa deste livro encerra episódios e personagens das mais variadas culturas populares, podendo ser compreendida a intenção da rapsódia em sua constituição.

décadas de 1920 e 1930, constituindo, por isso, uma recuperação ao significado do gênio romântico; configurando um significado àquele caráter de nação que faltava ao Estado nacional, de expressões populares, o que na Alemanha foi desenvolvido anteriormente à construção do Estado nacional.

No Brasil alguns autores, principalmente Alencar, construíram o artifício literário a partir da observação da língua popular, em sua oralidade <sup>10</sup>. É característica de um estado nacional recém-formado, como o brasileiro, a observação de sua cultura popular, no momento da necessidade de sua construção e oposição à cultura da metrópole, no caso a cultura portuguesa.

Ao ser pensado o contexto de Freyre, no qual houve a procura pela sistematização desta cultura popular, é percebida a tentativa da construção da nação. Se por um lado houve a necessidade à época da independência de se delinear as condutas populares, através da busca da oralidade como base literária, foi para expressar um ponto de contra-hegemonia linguística em relação a Portugal. Por outro lado nas décadas de 1920 e 1930, centenário da Independência, houve a iniciativa de ser definida a nação, já que o Brasil constituiu-se como estado nacional à época da independência, e só depois houve as iniciativas de caracterizá-lo como nação. A geração, portanto, à qual pertenceu Freyre, por esse motivo também recuperou a prática da ideologia histórica em torno do gênio romântico de constituição da nação, no qual o elemento popular é central, bem como suas manifestações culturais e os bens simbólicos produzidos. Mais uma vez se justifica o interesse de Freyre pelo trabalho de Alencar, pois ao mesmo tempo em que ele se constitui como suplemento do arquivo freyriano, e um bem simbólico, está no *topos* de onde vieram ambos os autores, a região Nordeste, que neste momento passa a ser foco de composição de uma contra-hegemonia que ganhava força no espaço nacional. Um complemento a essa observação é o fato de Alencar e sua literatura aparecerem como respaldos ao enquadramento do popular na constituição da nação à época de Freyre, por serem suportes interpretativos do arquivo freyriano; juntamente com a produção simbólica alencariana é relacionada a sua característica de oralidade como combate às imposições linguísticas metropolitanas, e que por sua vez traduzem a oralidade popular.

É um processo inverso ao que aconteceu com a Alemanha, pois apesar de o país não possuir um estado nacional, através da tentativa de unificação da língua (como o que ocorreu também com a Itália), ao identificá-la com a nação, de acordo com a proposta herderiana, de reconhecimento da cultura popular, através da poesia e da música, este estado foi se

---

<sup>10</sup> Este ponto será mais bem desenvolvido em relação às ideias propostas por Adonias Filho sobre os romances que têm a oralidade (contos e autos populares) como documentação.

definindo, ao mesmo tempo em que a nação. Nas nações americanas, no Brasil precisamente, primeiramente a imposição colonial definiu a língua. Depois da emancipação, a língua existente no país, e seus contornos linguísticos característicos, serviram para reivindicar as diferenças existentes com Portugal, e permitir perceber, depois deste período, as características próprias à cultura, que fariam oposição à antiga metrópole. Nesta altura o popular e a oralidade ganhavam expressões importantes para essa caracterização. Assim, apesar de já existir uma língua, a tentativa da definição da identidade nacional após a independência passou também pela observação da língua utilizada aqui no Brasil contrastando com a língua de Portugal, seja na gramática de usos, nos acentos, no vocabulário, etc. Exemplo importante a ser lembrado é a respeito das críticas feitas por Alencar a Gonçalves de Magalhães que usava o português de Portugal ao invés do português falado no Brasil em suas obras, e as críticas que ele mesmo recebeu por usar o português brasileiro ao invés do metropolitano. Dessa forma, o Brasil constituiu-se como Estado antes de se constituir como nação.

No caso dos Estados Unidos, por exemplo, há uma procura pela cor local percebida para diferenciação da língua. Notem-se os exemplos das literaturas do século XIX em que foram produzidas obras como *The adventures of Tom Sawyer* e *The adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, que utilizou como pano de fundo para caracterização da cor local a língua estadunidense do sul escravocrata (embora seja considerado o seu caráter de artifício tal como no exemplo dado a respeito da literatura no Brasil)<sup>11</sup>; e também as obras literárias e filosóficas dos transcendentalistas como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e o próprio Walt Whitman, manifestando a necessidade de se entronizar as diferenças ideológicas com a Inglaterra no primeiro local de afirmação política, ideológica e linguística que foi a região de Boston em Massachussets. Os exemplos a respeito das literaturas no Brasil e nos Estados Unidos refletem a época do século XIX que, além de constituírem como fundamental para a afirmação de características ideologicamente “nacionais”, dão a dimensão da importância que a língua e a cor locais propõem para a identificação popular dentro dos Estados.

Desde as primeiras manifestações literárias o que era produzido no território das treze colônias inglesas na América era considerado produção literária do local — por exemplo, os

---

<sup>11</sup> A respeito de ser esta última uma obra fundamental para a consolidação da literatura estadunidense, afirma Hemingway: “... *all modern American literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn... There was nothing before. There has been nothing as good since*” (TWIN, 1994, p. 02). [Toda a literatura moderna estadunidense provém de um livro de Mark Twain chamado *Huckleberry Finn*... Não houve nada antes. Não há nada tão bom desde então].

sermões escritos pelos puritanos e *pilgrims* que chegaram a bordo do *Mayflower* no território das treze colônias (por exemplo, *Sinners in the hands of a angry God*, de Jonathan Edwards); os escritos de William Bradford, especialmente “The Mayflower Compact”, transcrição de um código a ser seguido acordado a bordo do navio, e acordos com os índios nos primeiros contatos; e *The Generall Historie*, de John Smith<sup>12</sup>.

É possível, portanto, identificar a importância que as relações com a língua tomaram para a afirmação dos nacionalismos como um traço distintivo com as antigas metrópoles. E esta identificação também é vista na relação existente entre a língua, como o espelho do povo, e o povo que a usava, como na descrição de Herder. Assim, é visível a transposição do *volksgeist* alemão na época romântica para o Brasil através da percepção das diferenças linguísticas com Portugal, e a observação das manifestações populares, embora em alguns casos banalizada nesta época. No Brasil, a língua à época da independência constitui-se como um objeto de diferenciação frente a Portugal nos seus traços orais enquanto foi estabelecido o Estado; as culturas populares foram incorporadas como objeto de interesse um tempo depois à época das décadas de 1920 e 1930, pela geração de Freyre, dando início à estrutura da nação, e a recuperar o sentido do gênio romântico.

Outra característica importante relacionada ao gênio é a percepção nova dada à Natureza<sup>13</sup>, a partir do indivíduo e para o indivíduo. A transferir o significado do *volksgeist* e do *zeitgeist* praticados à época romântica, sendo os escritores românticos os responsáveis pela criação de uma tradição em torno do gênio, pode ser destacado o significado alcançado por estes termos na época de Freyre. O primeiro termo refere-se à importância dada às manifestações culturais do povo, suas maneiras de vida e sobrevivência, suas crenças, seus hábitos; o segundo envolve o conjunto de um clima intelectual e cultural num determinado local por um período de tempo que possuem características genéricas. Portanto, é justificada a observação da tradição do gênio romântico presente em Freyre e nos seus colegas de geração, que possuem uma aproximação entre a teoria proposta pelos românticos e a sua prática<sup>14</sup>. As

---

<sup>12</sup> Conferir a esse respeito obras sobre a Literatura nos Estados Unidos: BLAIR, W. et alii. *The United States in Literature*. Illinois: Scott, Foresman and Co., 1968, p. 112-153; e HIGH, Peter. *An outline of American literature*. London: Longman, 1986. Capítulos 1 a 4.

<sup>13</sup> No próximo capítulo está a leitura feita por Freyre de Alencar e as suas considerações a respeito do paisagismo do autor. Desta forma estão relacionadas com esta característica, a família em seu contorno cotidiano e a natureza que forma o homem e molda a família. É através disso percebida esta característica romântica no próprio Freyre que considera a paisagem, na aceção do retrato natural, e a construção familiar interpretativa, incluindo o indivíduo, dentro de seu arquivo.

<sup>14</sup> O Romantismo no Brasil também contou com um interesse grande na cultura popular já que precisava definir em seus moldes uma identidade para o Estado separado de Portugal. Portanto, para a confecção do romance, que no Brasil foi criado dentro do Romantismo, elementos da oralidade foram utilizados para caracterizar o tempo, a intriga e o enredo, bem como baladas e canções populares encontradas em muitos deles, e mesmo a

consequências desta identificação com a tradição romântica alcançam em Freyre a literatura, e a sua utilização por ele enquanto documentação. A ligação à criatividade, à singularidade, à indeterminação é relacionada com a postura que vem de encontro aos princípios da rigorosidade, da regularidade e da determinação presentes na tradição iluminista.

Por tudo isso seria necessária a observação da atuação do espírito do tempo na geração de Freyre. A primeira das manifestações ocorridas é a organização por Freyre do *Livro do Nordeste* (1925), no qual escreve três artigos, que contém diversos ensaios nas mais variadas disciplinas escritos por uma miscelânea de escritores em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*. O livro configurou o início da reestruturação acerca do regionalismo, que Freyre definiria como consciência e sistematização, e como arquivo em sua interpretação.

Depois Freyre organizou o Primeiro Congresso Regionalista realizado em 1926 e que contou com intelectuais atuantes em diversas áreas. Escreveu um manifesto — o “Manifesto Regionalista” publicado somente em 1952 — para ser lido em sua abertura. Neste contexto a preocupação é o destaque ao que há em comum dentro de cada uma das regiões brasileiras — como a história, a culinária, as manifestações artísticas, etc. — mas de acordo com as palavras de Freyre, não em detrimento da unidade nacional; ideais compartilhados pelos companheiros de geração.

Um ponto que identifica em Freyre características do Romantismo, ligado a esse Manifesto, diz respeito ao paisagismo nas descrições do autor. Paisagismo este ligado à natureza:

E tanto quanto as velhas árvores da terra como o cajueiro, ainda servem de brinquedo — carrossel, gangorra, cavalo — aos meninos, deixando-os trepar pelos seus galhos como se fossem pernas de avós ou de tios; e não restos brutos e insensíveis de mata ou de floresta. (...) Uma árvore mais amiga que as outras. Uma árvore quase pessoa de casa. Quase pessoa de família. Quase irmã dos meninos ou dêsse meninos eternos que são os poetas, os pintores, os compositores que sabem ouvir não sòmente estrêlas mas árvores, como José de Alencar e Augusto dos Anjos (FREYRE, 1952, p. 71 e 72).

Há, portanto, através dos elementos constitutivos da característica do gênio romântico a observação da recuperação do significado deste termo não somente através da definição da nação, com o ideal do povo, mas sua relação com a natureza, a paisagem, a Mãe Natureza definida por Freyre; uma definição do local histórico, de valores culturais e naturais, e de suas

---

caracterização de personagens que são encontradas em contos e autos populares, orais, transferidas para dentro do romance. (COUTINHO, 2004, p. 284-289).

características, de indicação desses valores ao indivíduo, por levá-lo a uma conscientização a esse respeito.

Ao mesmo tempo em que discute o regionalismo, sistematizando-o, Freyre propõe uma revisão também da mestiçagem. A discussão sobre o regionalismo e a mestiçagem anteriormente definidos e praticados <sup>15</sup> ganha um novo contorno e é encarada como um discurso contra-hegemônico a partir de então por assumir uma postura de questionamento dentro da História oficial do Brasil. O primeiro é definido como sistema, pois se encontra caracterizado por uma reflexão ativa, assim como é motivo de conscientização sobre sua existência e divulgação em relação às demais regiões existentes no país, visualizado no todo. Ao assumir a designação de arquivo, há as informações sobre as interpretações a respeito do regionalismo por Freyre e sua geração, como compreensão, reflexão e revisão dos momentos anteriores, caráter interpretativo e discursivo.

O segundo, a respeito da mestiçagem, questiona as definições da identidade nacional e regional, a partir de uma visualização histórica multidisciplinar feita por Freyre a seguir os preceitos da *new history*, ao lado da cultura. Caberia aqui a observação de mais um congresso organizado por Freyre e realizado em 1934 após ter publicado *Casa-Grande & Senzala*, o I Congresso de Estudos Afro-brasileiros, no qual foi discutida a ideia da contribuição cultural dos negros para a formação da sociedade e da história do Brasil, já defendida por ele naquele ensaio; uma iniciativa inédita por encarar a herança africana como parte da cultura.

Afirma sobre isso Carrizo:

Dentro da linha de pensamento que surge com Távora e Romero, Freyre realiza a operação audaciosa de criar os liames entre a reconceitualização da mestiçagem e da região e a irrupção de um conceito novo, como é o de hibridação cultural (CARRIZO, 2004, p. 44).

O sentido de pertencimento a essa geração que reformulou a maneira de se enxergar o regionalismo segue também o caminho literário ao lado do histórico e do cultural. A

---

<sup>15</sup> O conceito da mestiçagem passou por quatro momentos de construção dentro do discurso sobre a brasilidade. No primeiro, no contexto do Segundo Reinado, foi trabalhado em relação ao indianismo em contraponto aos já existentes produtos culturais de base regionalista, caracterizado pelos sertanejos como tipo heroico. No segundo momento após a abolição da escravidão e do fim da monarquia, foi avaliado de acordo com a imigração e com o trabalho livre, em que se constitui como central pela primeira vez a mistura racial e cultural; e é também um momento em que surgem os discursos a respeito do regionalismo nordestino por Távora (“Literatura do Norte”), os estudos folclóricos e considerações a respeito do negro e de sua cultura. No terceiro momento foi encarado como exaltação sobre a mestiçagem, e radicalizações sobre o indigenismo e a cultura negra, no contexto da decadência da República Velha; assim como o surgimento dos ensaios da época. O quarto momento é o contexto de Freyre em que surgem novas textualidades (manifestos, revistas, livros) para discutir e debater os momentos anteriores, no tocante à identidade nacional e à formulação da identidade regional. (CARRIZO, 2004, p. 43 e 44).

percepção é o da ativa participação dos escritores da década de 1930 do movimento regionalista literário, tais como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e também Graciliano Ramos para a exemplificação, nestas definições, reformulações e investigações que permearam a geração e que produziu manifestos, congressos, ensaios, e também ficção — a observar a importância da investigação subjetiva ao lado da histórica e cultural, que também alerta sobre uma maneira nova de encarar esta cultura e este processo histórico.

Para uma visualização da importância e da intensidade das práticas desta geração das décadas de 1920 e 1930, há uma aproximação com as palavras de Antonio Candido no prefácio escrito por ele a *Raízes do Brasil* (1936), na edição de 1967 do livro:

A certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair em autocomplacência, pois o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar (CANDIDO, 1998, p. 09).

A relação com o indivíduo, com o povo e suas manifestações culturais, dentro de seu contexto cultural de produção, circulação e recepção comunicativas, fazem parte da postura intelectual desta geração da qual Freyre pertence, a partir de preocupações que acompanham as suas formações intelectuais também. Uma geração a qual pertenceram também Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda, e que influenciou Antonio Candido no campo literário e ensaístico.

Por fim, seria interessante relacionar aqui as palavras de Burke ao se referirem a Freyre e ao que há de comum entre a utilização prática dos materiais por ele usados na pesquisa histórica com os historiadores franceses na *nouvelle histoire*. Burke afirma que entre eles “a explicação óbvia é em termos de uma ancestralidade intelectual comum” (BURKE, 1997, p. 08), justificada no encontro de Freyre com Braudel no final da década de 1930 e também com Febvre, nas quais os autores descobrem seus interesses em comum nas disciplinas assim como nos objetos, identificando, portanto o *zeitgeist* característico da época.

Portanto ao ser relacionada a existência de um gênio natural fixado como tradição no Romantismo na geração de Freyre (a ser observada uma característica romântica no próprio Freyre) encontra-se a identificação do *zeitgeist* de sua época na investigação cultural dos regionalistas do Recife, nos escritores do movimento regionalista literário, e também dentro da *nouvelle histoire*, que embora num contexto diferente a relação ideológica é parecida.

## 2.4 Documento X Documento

Gilberto Freyre como arconte e como participante de uma geração que pode ser identificada com a tradição romântica do gênio, a praticar o *zeitgeist* e o *volksgeist*, faz no prefácio escrito à primeira edição de *Casa-Grande & Senzala* uma enumeração dos documentos utilizados ao dar significação à pesquisa por ele pretendida.

Conforme já foi visto, para dar suporte à pesquisa baseada na multidisciplinaridade de sua formação, Freyre utiliza novos materiais. Da mesma forma que essa prática seria verificada mais tarde na *nouvelle histoire*, o interesse de Freyre na psicologia histórica identifica-o com a prática de Febvre, relacionada à História das Mentalidades.

A observação de Burke de que Freyre anteciparia no Brasil as práticas da *nouvelle histoire* francesa tem como uma das justificativas o interesse da geração à qual pertence Freyre, Braudel, Febvre, etc., na investigação histórica auxiliada pela psicologia e pela antropologia cultural. A História das Mentalidades parte da investigação psicológica, e, por isso, as relações culturais, literárias e artísticas são tão importantes, e importantes também se tornam os objetos que antes não eram considerados desta forma. Torna-se interessante verificar como Freyre passa a construir uma significação na *nouvelle histoire* no Brasil e precisamente na História das Mentalidades quando é referida a ele essa prática com o mesmo valor que tinha na França, embora com Freyre tenha começado um pouco antes. E mais ainda perceber como ele também é sujeito nesta história nova, quando esta é enquadrada na dinâmica do tempo longo.

Na historiografia literária brasileira existe uma problematização a respeito da nomenclatura em torno da palavra documento e de seu usufruto. Seria necessária uma revisão sobre isso a fim de esclarecer a utilização de documentos que possuem um significado simbólico ao lado de tantos outros de natureza oficial.

Primeiramente uma compreensão de sua nomenclatura torna-se necessária para iluminar a caracterização deste documento enquanto mediação simbólica, representada pela Literatura. Assim como contempla Jacques Le Goff o documento

É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver (...), durante as quais continuou a ser manipulado (...). O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (...) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente (LE GOFF, 2003, p. 537 e 538).

Este caráter de documento enquanto produto fabricado pela sociedade, um caráter de força hegemônica, torna-se no contexto da década de 1930 uma característica de luta contra-hegemônica, no sentido de que Freyre utilizava uma prática de antecedência à *nouvelle histoire* francesa, bem como de recepção à mensagem modernizadora da História nos Estados Unidos, o que aplica no Brasil como reinvenção da prática histórica e de seu ensino. Desta forma utiliza toda a sorte de documentos relacionados à história íntima da família, contribuindo para uma interpretação nova sobre a cultura dos povos negros na sua formação, e em menor escala, a dos índios.

Le Goff postula a passagem do documento enquanto valor de testemunha histórica positivista, reducionista, do século XIX para a verificação de seu caráter como parte viva, móvel, da história. De acordo com ele, a etimologia da palavra documento vem do termo latino *documentum*, derivado de *docere*, que significa ensinar. Com a escola positivista difundiu-se mais profundamente o sentido de prova relacionado a “papel justificativo”, herdado da rigorosidade e da determinação iluministas, daí sua preocupação exagerada com a datação. Dessa maneira é interpretado por si mesmo como prova histórica, um papel objetivo, isolado do todo significativo da História. Há a saída da história tradicional, tão presa somente aos eventos, aos acontecimentos, onde eram somente entendidos os documentos como ofícios, as pessoas como vultos e heróis, a história identificada com o Estado, e a passagem do tempo somente como datas, geralmente a partir de rupturas violentas causadas por guerras e revoluções, para uma aproximação com a História como um todo, a do tempo longo, a percepção do indivíduo, da família, a partir de elementos produzidos involuntariamente.

A característica positivista do documento como oficial, válido por si só a testemunhar a História, contraria o caráter de monumento, que designa um sinal do passado. O termo que acompanha a palavra latina *monumentum* vem de sua raiz indo-européia *men* (*memini*) e o verbo *monere* que significa fazer recordar, instruir, iluminar, avisar (LE GOFF, 2003, p. 526). Assim, é um ato de perpetuar a recordação. Ao contrário do documento visto pela história positivista, é intencionalmente procurado como parte de um processo, a considerar a História do tempo longo. Le Goff justamente observa o momento de transição entre a utilização positivista dos documentos, a procura de autenticidade, para o documento enquanto monumento, produzido involuntariamente pelos indivíduos, sejam as mulheres, as crianças, os pobres, ao proporcionar um pensamento iluminado sobre a História como processo. Para ele, trata-se de documento/monumento, por isso.

Enquanto *conhecimento* do passado, a *história* não teria sido possível se este último não tivesse deixado traços, monumentos, suportes da *memória* coletiva. Dantes, o historiador operava uma escolha entre os vestígios, privilegiando, em detrimento de outros, certos monumentos, em particular os escritos, nos quais, submetendo-os à *crítica* histórica, se baseava. Hoje o método seguido pelos historiadores sofreu uma mudança. Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os documentos como monumentos (...) (LE GOFF, 2003, p. 525).

A partir da nomenclatura do documento como postulada por Le Goff, a história é produzida involuntariamente por aqueles que a praticam: os indivíduos. O povo que dela participa passa a ser objeto de pesquisa: seus hábitos, costumes, a cultura, a arte e a literatura são elementos de arquivo. Há um novo significado inerente ao signo documento: o da mediação simbólica. Mas nem sempre a característica simbólica foi relacionada como válida ao ser considerado o documento (na postulação dos historiadores da *nouvelle histoire* e na definição Le Goff, com o significado da mediação simbólica com a realidade) dentro da crítica literária brasileira, ao serem percebidos diferentes pontos de vista concernentes ao significado do documento por esta crítica. São relacionados a seguir alguns destes pontos de vista quanto ao valor empregado à palavra documento para dar uma iluminação a respeito de diferenças ideológicas.

Um exemplo da utilização do documento desligado do seu valor simbólico é encontrado no livro *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Süssekind. A autora faz uma crítica à literatura nacional que renuncia ao caráter simbólico da Literatura, e associa a palavra documento a fotografia, algo que relata com precisão a realidade, uma necessidade produzida pela obra de estar de acordo com a referência da qual ela é retirada. Ela considera o naturalismo como a grande constante na ficção brasileira, a tomar como origem o estudo do temperamento do século XIX, há uma repetição desta questão naturalista nos romances memorialistas da década de 1930 e dos romances-reportagem da década de 1970. E dessa forma a busca por uma literatura documental torna-se obsessiva, posto que seja pautada pela objetividade, pela analogia, pela representação.

Estas instâncias presentes no texto literário são responsáveis por um processo de *referencialidade*, característica naturalista do final do século XIX, para a qual há sempre uma recorrência. Segundo a autora na literatura brasileira “não é muito difícil perceber idêntica e ansiosa busca de fidelidade documental à ‘paisagem’, à ‘realidade’ e ao ‘caráter’ nacionais” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). Assim, como um espelho, uma fotografia, ela situa a literatura realista, documental, como uma vertente na qual é pautada a busca da identidade nacional, que por sua vez também ajuda a definir a literatura. A linguagem aparece como mediadora de uma viagem *impossível* entre a literatura brasileira que procura reproduzir de modo fiel o

Brasil, a nacionalidade, a verdade; impossível pois observa a existência da orfandade e do desenraizamento do país (em relação à sua origem), o que se constitui como uma utopia. “Daí o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de se reconquistar a própria origem” (SÜSSEKIND, 1984, p. 35).

#### Mas da linguagem

Espera-se que restabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambigüidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar (...). Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico (SÜSSEKIND, 1984, p. 84).

Assim, a literatura, segundo a autora, abdica de seu valor literário e adquire um valor de documento (leia-se de um ofício). A reprodução fiel da realidade é apontada por ela como a busca da verdade, “*La vérité, toute La vérité, rien que la vérité*” (AZEVEDO apud SÜSSEKIND, 1984, p. 36), e pela afirmação retirada de uma citação de Jorge Amado denominada “*mínimo de literatura*”, referindo-se ao uso da verdade como referência, abdicando o caráter simbólico desta literatura. Desta maneira

Os três romances [*O Cortiço*, *Cacau* e *Infância dos Mortos*] parecem apontar para um significado que se situa fora deles, num contexto extraliterário. Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. Do leitor exigem que os leia como se não se tratasse de ficção. (...) Quando um romance tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística (...). O leitor de um texto “naturalista” é conduzido para fora da linguagem. (...) Oculta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível (SÜSSEKIND, 1984, p. 37 e 38).

O naturalismo, portanto, seria transformado conseqüentemente em operação ideológica, pois atua de maneira a utilizar o documento como ofício, como uma fotografia, um espelho do que seria o ‘real’ a ser representado.

O documento e a unidade — constituídas como instâncias do ‘real’, do espelho — devem representar o que aparece para o país como dividido, ambíguo, fragmentado. E conclui Sússekind: “E a estética naturalista acaba se convertendo em fantasmagoria, perseguição a uma realidade que não percebe ser também um simulacro” (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Este simulacro é caracterizado por Deleuze. Para o autor o primado da identidade definirá o mundo da representação. Ao se tentar representar aquela unidade desejada sem os fragmentos ou as fraturas há uma forte percepção do esforço empreendido por este mesmo

movimento de conservação dos laços ameaçados; “mais óbvia fica a simulação, menos seguro o mundo da representação” (SÜSSEKIND, 1984, p. 63). Assim, a aproximação entre a necessidade de fazer a literatura com a formação da nação brasileira passa por esta caracterização da representação, como sendo também um simulacro entre a realidade e a sua representação. Desta forma a utilização desta literatura com a sua vertente simbólica é descartada, fugindo à linguagem e ao seu simbolismo.

Süssekind critica a renúncia imposta pela Literatura de seu caráter simbólico em favor de referentes extraliterários. Mas utiliza a palavra *documento* com uma semântica próxima ao ofício, sempre o associando à fotografia e ao espelho, ao relacioná-lo à Literatura — “[Os romances] Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil” (SÜSSEKIND, 1984, p. 37). Pode-se deduzir disso que a autora não considerou a implicação subjetiva que perfaz a fotografia — a observar o olhar de quem a produz —, nem o caráter plástico e fluido inerente ao espelho — responsável por uma imagem *desviada* de seu referente —, tampouco a característica latente do documento literário — a simbologia e a sua própria construção como artifício, mesmo quando negada.

Essas observações a respeito do subjetivismo presente na fotografia e do desvio produzido pela imagem especular relacionam-se a um caráter simbólico tal como este é associado à Literatura. Todos os três são apenas representações de um referente a eles exterior e que a eles servirá de modelo. Deve ser, por isso, importante observar a subjetividade do fotógrafo e do romancista ao considerar a produção da fotografia e do romance, assim como deve ser levada em consideração a imagem refletida por um espelho que possui representações não-idênticas, mas desviadas de seu referente. Portanto, o documento, na crítica de Süssekind à Literatura, que não valoriza o caráter simbólico, aparece em associações feitas por ela com um *valor*<sup>16</sup> de ofício, não considerando a simbologia quando se trata de ser este documento uma obra literária.

Outro exemplo de crítica à utilização da literatura que não leva em consideração o seu caráter simbólico de documento encontra-se em Lúcia Miguel-Pereira em seu texto *Prosa de ficção: de 1870 a 1920* (1950). A autora aponta um *déficit* estético presente no romance regionalista ao não utilizar a imaginação, mas sim o traço documental relacionado a fotografia

---

<sup>16</sup> *Valor* aqui relacionado à sua definição feita por Saussure: a partir do caráter arbitrário do signo, considera-se na relação entre o significante e o significado, a característica do “uso” atribuído em determinada circunstância. Assim, o signo literatura, a partir da *ideia* que se tem dela e do significado atribuído de documento, implica em Süssekind numa valorização de ofício, não de símbolo. O documento, quando o seu significante é identificado com a Literatura, tem como significado o símbolo, e não o ofício.

da realidade. Mais uma vez o caráter documental como ofício aparece, sem ser considerado o símbolo literário neste documento. Não há a utilização pelo termo *documento* de seu caráter simbólico, imaginativo ao relacionar a Literatura com a realidade a que serve de referencialidade, e mais uma vez aparece a fotografia como associação a esse documento, sem levar em consideração a subjetividade e representatividade de ambas as atividades. Há um prejuízo para esta literatura quando o romance

... provém mais da observação do que da imaginação, como acontece entre nós. A julgar pela nossa literatura, somos um povo pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que nos assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa, e muito mais do que as idéias puras (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 24-25).

O caráter documental que não coloca em prática a simbologia contida na Literatura prejudicaria uma produção estética, que poderia ser mais elaborada ao considerar o caráter da “literatura de imaginação” referido pela autora.

Há em ambas as autoras a percepção da perda deste caráter específico da Literatura que constitui a sua vertente simbólica. A crítica de Sússekind engloba a recorrência naturalista como obsessiva ao utilizar a ‘realidade’ como espelho envolvida numa constante dentro da Literatura nacional; a autora afirma haver ainda uma negação do caráter ficcional da Literatura e de sua especificidade como linguagem. Na crítica de Miguel-Pereira há a centralização deste traço documental enquanto ofício somente nos romances regionalistas; e um afastamento da preocupação com o humano, o homem, para ressaltar o referente com mais proximidade.

Desta maneira, a perda da ficcionalidade na Literatura e de sua imaginação é considerada em determinados períodos dentro da Literatura no Brasil, e constitui as críticas feitas por Sússekind e Miguel-Pereira. Além disso, a observação de que as autoras utilizam o termo documento sem relacioná-lo ao seu significado simbólico, informa sobre a existência desta associação. É o que ocorre com a observação desta simbologia feita por Adonias Filho em seu livro *O Romance Brasileiro de 30* (1969). A introdução que o autor faz ao livro é categórica se observada com cuidado a afirmação:

A extensão que o romance brasileiro ocupa, visto em conjunto de sua eclosão na primeira metade do século XIX até os nossos dias, não permite dúvida quanto à sua importância documentária. Esse documentarismo, que é uma das mais afirmativas dentre as suas constantes literárias, se por um lado relaciona o romance com a brasileira, pelo outro revela a matéria ficcional como de inspiração decisiva (FILHO, 1969, p. 11).

O autor indica a relação entre esta documentação e o romance não só como recorrência, mas vai além ao aproximá-la com a matriz na oralidade. Ele afirma que os romances nascem dos contos e dos autos, constituídos da matéria-prima desta oralidade. Por esta via afirma a existência da Literatura como documentação e do caráter simbólico dela característico. Mas toma cuidado ao observar a ficcionalidade: “O que importa saber (...), é que o romance brasileiro, e porque na dependência da matéria ficcional, não ultrapassou o documento” (FILHO, 1969, p. 12), ou seja, os contos e autos populares, que lhe servem de referência (que também são artifícios)<sup>17</sup>. Desta forma, através da observação de Adonias Filho sobre a criação do romance no Brasil, a literatura utiliza elementos da oralidade caracteristicamente retirados da cultura popular de se contar, narrar histórias, justificando a percepção dos elementos populares, que configurariam numa afirmação do caráter popular no Brasil através da linguagem que diferenciaria o português aqui falado do português de Portugal.

Ao lado da observação sobre a oralidade está também a da validação do romance como depoimento, pois quando o romancista percebe o “documentarismo brasileiro” como constante aceita este preceito e o devolve como o depoimento. Porém a matéria do romance é mais complexa: “a infra-estrutura literária é maior que a estrutura documentária” (FILHO, 1969, p. 13); em que deve ser lido o valor simbólico da Literatura. Portanto, o romance será o veículo para o documento e não o documento em si. *E, visualizado em sua história, será o documento visto como o elemento que unirá os romancistas na continuidade dentro da tradição do romance brasileiro.* O romance utilizando o documento retirado da oralidade, inserido seu valor simbólico, inicialmente usa este documento para ser validado; mais tarde este romance será também utilizado como documento, como na configuração do arquivo de Freyre, a ser levado em conta o símbolo a ele inerente, por se tratar de um objeto literário<sup>18</sup>. Torna-se evidente a jornada dupla do documento: na observação de Filho inicialmente o romance toma o documento como veículo de sua configuração, já que neste caso o documento é o testemunho da oralidade nos contos e autos — daí a observação do autor de ser o romance

---

<sup>17</sup> Importante lembrar aqui a referência de Luiz Felipe de Alencastro à utilização feita por Freyre da história relatada oralmente pela memória de suas personagens atuantes à época em que recolhia o material para a produção de *Sobrados e Mucambos*. É interessante considerar que a utilização da oralidade não serviu a princípio como modelo somente aos romances baseados nos contos e autos (observando a estrutura simbólica de relação com o referente), mas também a valência da memória dos sujeitos que participavam da História no Império.

<sup>18</sup> Considerada a importância que a oralidade adquire dentro dos parâmetros da história praticada por Freyre, por fazer parte da mentalidade por ele pesquisada, é percebida dentro desta perspectiva a identificação dela como prática simbólica, seu artifício artístico e cultural, que aparecerá como caracterização do romance, sendo este visto no seu valor de artifício, bem como a importância apreendida destas relações para a cultura popular relacionada em sua revalorização a partir do trabalho de Freyre.

o veículo para o documento, e não o documento em si. Mas depois de um tempo, será este romance utilizado como documento, como no fato de Freyre que o interpreta utilizando essa via ao inseri-lo juntamente com os demais documentos, adquirindo o sentido de documento/monumento descrito por Le Goff.

Há também a identificação do romance com o testemunho. A partir da observação da oralidade presente como traço documental na confecção do romance, o local e o momento contribuirão para o testemunho do romancista, no que existe uma implicação social de percepção do meio social e do contexto cultural deste romancista refletida na produção, na circulação e na recepção do romance. “O testemunho sempre reafirma que o documentário se identifica com o romancista através do encontro de sua percepção com uma realidade” (FILHO, 1969, p. 105); configura, assim, as representações episódicas e um espaço de legitimação da voz autoral e do seu campo literário muitas vezes periférico.

Assim o documento será o meio pelo qual a Literatura deverá ser vista na sua mediação simbólica com a História, e não o fim como pontuado nas observações a respeito da utilização do termo por Süsskind e Miguel-Pereira (por esta afirmação vê-se na crítica das duas a utilização do romance como um documento — ofício — retratando a realidade). O romance brasileiro nas suas épocas e locais de produção e circulação, este sim, será o fim. Assim, há a observação feita a partir da regionalização que estabelece uma relação com as culturas locais fixando uma identificação com os romances nos seus modismos e elementos comuns. A consequência disso é que o romance brasileiro absorve as realidades exteriores (retirando delas um modelo) e os valores interiores (parte da sociedade na qual é produzido), porém sua característica de constante documentária não irá deformar este mesmo romance.

Outra configuração de documento que dá importância ao valor simbólico literário é encontrada na descrição de Flávio Kothe em seu livro *O Cânone Imperial* (2000):

É preciso descobrir o gesto semântico das obras e, especialmente, do sistema que as incorpora e consagra com a intenção de que a sua mentalidade procrie e perenize. As obras não são, nessa perspectiva, reduzidas a documentos da história das idéias (...). Examiná-las como documentos é adequado à sua natureza. Elas são testemunhos da mentalidade de uma classe e de uma época (...) (KOTHE, 2000, p. 457).

Há, assim, uma aproximação entre a característica documentária observada anteriormente por Adonias Filho, para quem o documentarismo enquanto ficcionalidade perfaz uma constante na tradição literária brasileira e a confirmação da existência do documento enquanto imaginário (o gesto semântico) na Literatura presente na citação de Kothe. Essas observações além de contradizerem os argumentos encontrados na crítica feita

por Süsskind e por Miguel-Pereira ajudam a observar a diferenciação proposta pelas autoras em relação ao tratamento dispensado aos documentos, enquanto registros oficiais, destituídos de seu valor simbólico, ao serem relacionados com a Literatura, ao mesmo tempo em que contribuem para uma revisão do conceito de documento como matriz do romance brasileiro.

Neste capítulo foram percebidos os antecedentes do pensamento de Freyre — como a utilização da *new history* de sua formação na academia dos Estados Unidos e a influência da antropologia cultural de Boas que serviram a ele como ponto de partida na sua pesquisa histórica. Ao mesmo tempo foi verificada a identificação dele como arconte, um termo relacionado aos antigos magistrados que tomavam conta dos arquivos e que detinham o poder de interpretá-los a partir da reunião dos signos realizada por eles com a intenção pré-definida desta interpretação; o que para sua validação foi incluído José de Alencar enquanto sujeito histórico, no seu contexto na época da escravidão, a fim de introduzir um diálogo com sua obra. Para a averiguação da existência de uma tendência geral de interpretação da cultura na época de Freyre foi desenvolvida a noção do gênio como característica de uma tradição iniciada no Romantismo, permitindo identificá-lo dentro de sua geração com os regionalistas do Nordeste, com o movimento regionalista da ficção na década de 1930, e com uma prática historiográfica inaugurada por ele no Brasil e que seria utilizada na França pelos historiadores da *nouvelle histoire*. Por fim, a caracterização da Literatura como documento, a partir da averiguação do seu caráter simbólico, e dos embates discursivos em torno disso, permite a introdução ao tópico a ser desenvolvido no seguinte capítulo em relação ao diálogo proposto por Freyre com a obra de José de Alencar, através da validação da Literatura enquanto documentação no tocante à construção do arquivo por Freyre.

Dessa maneira, através de transposições disciplinares há a percepção da História como um grande arquivo, ao ser visualizada dentro do processo interativo contínuo a considerar a definição do tempo longo da História do Braudel. Há a percepção da possibilidade de Freyre senão ter conscientemente percebido essa característica, a ter utilizado como um arquivo aberto, por tê-la inserido em sua consignação arquivística.

Assim, a necessidade interpretativa da história por Freyre ao inserir a História como parte do arquivo, seleciona na sua consignação a Literatura considerada aqui como documento, e no seu valor cultural por ser empregado José de Alencar como sujeito produtor da história; e ele mesmo um arquivo aberto por fazer parte do imaginário de sua época, imperial e escravocrata (os dois também arquivos contínuos), considerando também sua produção ficcional.

### 3 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A LITERATURA

Neste capítulo será verificada a percepção do implemento da Literatura como parte de um arquivo histórico construído por Freyre. Será introduzida a leitura de Freyre contida em seus ensaios *José de Alencar* (1951) e *Reinterpretando José de Alencar* (1954), bem como aproximações possibilitadas pela temática do cotidiano encontrada tanto na obra de Alencar quanto na interpretação histórica da formação da família realizada por Freyre (a relação ideológica entre os autores) — especialmente em *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos* —, a utilizar como finalidade esta averiguação do cotidiano, mas introduzindo o olhar arquivístico que Freyre fez da Literatura, enquanto documento, por seu valor simbólico, que viabiliza uma nova interpretação da cultura também por este viés. Desse modo, será vista a leitura de Freyre sobre *Mãe* (1860), e a aproximação temática com outra de suas peças, *O Demônio Familiar* (1857), bem como os romances *Senhora* (1875) e *O Tronco do Ipê* (1871).

#### 3.1 A Literatura como suplemento de arquivo

Um aspecto desenvolvido por Derrida é a valência do arquivo como suplemento, ou seja, atua como um representante auxiliar e exterior à memória, que naturalmente irá lutar contra a amnésia: “Não há arquivo sem lugar de consignação (...). Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 22). O autor faz, portanto, um movimento pelo tempo, pois ao caracterizar o arquivo em relação à sua etimologia remonta ao princípio histórico, do começo, embora perceba a impossibilidade da recuperação deste início; e ao visualizar sua atuação como promessa, prevê a possibilidade de impedir que este arquivo corra o risco de ser esquecido, atuando contra seu mal. Por sua vez, ao atuar como arconte, Gilberto Freyre na relação feita no prefácio à primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*, inclui a Literatura como parte dos documentos históricos:

De outras fontes de informações ou simplesmente de sugestões, pode servir-se o estudioso da vida íntima e da moral sexual no Brasil dos tempos de escravidão: do folclore rural nas zonas mais coloridas pelo trabalho escravo; dos livros e cadernos manuscritos de modinhas e receitas de bolo, das coleções de jornais; dos livros de etiqueta; e finalmente do romance brasileiro que nas páginas de alguns dos seus maiores mestres recolheu muito detalhe interessante da vida e dos costumes da antiga família patriarcal. Machado de Assis em *Helena*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Iaiá Garcia*, *Dom Casmurro* e em outros de seus romances e dos seus livros de contos, principalmente em *Casa Velha*, publicado recentemente com introdução escrita pela Sra. Lúcia Miguel Pereira; Joaquim Manuel de Macedo n’*As Vítimas algozes*, *A moreninha*, *O moço louro*, *As mulheres de mantilha*, romances cheios de sinhozinhas, de iaiás, de mucamas; José de Alencar em *Mãe*, *Lucíola*,

*Senhora, Demônio familiar, Tronco do ipê, Sonhos de ouro, Pata da gazela;* Francisco Pinheiro Guimarães na *História de uma moça rica e Punição*; Manuel Antônio de Almeida nas *Memórias de um sargento de milícias*; Raul Pompéia n' *O Ateneu*; Júlio Ribeiro n' *A carne*; Franklin Távora, Agrário de Meneses, Martins Pena, Américo Werneck, França Júnior são romancistas, folhetinistas ou escritores de teatro que fixaram com maior ou menor realismo aspectos característicos da vida doméstica e sexual do brasileiro; das relações entre senhores e escravos; do trabalho no engenho; das festas e procissões. Também os fixou a seu jeito, isto é, caricaturando-os, o poeta satírico do século XVIII, Gregório de Matos. E em memórias e reminiscências, o visconde de Taunay, José de Alencar, Vieira Fazenda, os dois Melo Moraes, deixaram-nos dados valiosos (FREYRE, 2006a, p. 49 e 50).

Tem-se assim, uma pequena compilação de possíveis documentos para quem tem interesse em pesquisar o arquivo da História nacional. A Literatura aparece como um dado simbólico acompanhante da ideologia social, e das ruínas latentes, na qual é levada em conta a subjetividade de quem a produz. Ao ser feita a Literatura é reproduzido em sua substância o referente, mas passa por um filtro simbólico mediatizado pela própria construção do artifício, pois não é constituída de fato do objeto 'real'. Tomando a sociedade e os homens que nela vivem e se relacionam como *modelo* este parâmetro quando transferido ao terreno literário será de natureza simbólica, pois não será um relato jornalístico, nem um documento com o caráter de registro oficial. Esta caracterização irá contribuir para a constituição do aparato ideológico-social uma vez que serão levados em consideração o contexto de produção e da circulação dos produtos literários, e também a descrição feita por Freud em *O Mal Estar na Civilização*, a respeito das subjetividades latentes na sociedade, ou seja, os romancistas como ponto de referência e também de pertencimento ao inconsciente coletivo social <sup>19</sup> — aqui justificado se for observado o interesse de Freyre por Alencar enquanto sujeito social e histórico.

Ao serem recordadas as palavras de Adonias Filho a respeito da caracterização do documento — em que o autor afirma ser o romance o veículo para o documento e não o documento em si — é necessário identificar a obra de Gilberto Freyre, a partir de seu poder arcôntico, através da percepção feita por ele da Literatura como documento. Utiliza-a como tal a levar em consideração seu caráter simbólico, identificada desta maneira nas descrições de Filho e Kothe. Porém, ela, a Literatura, transforma-se em documento — ultrapassando a observação de Filho — quando é utilizada assim por outrem. Não é o movimento que o romancista faz ao buscar na oralidade descrita por Filho o objeto, transformando os componentes desta oralidade, os documentos com os seus devidos valores simbólicos, no romance. O movimento aqui vai além: uma vez que o romancista utilizou os contos e autos

---

<sup>19</sup> Sobre o conceito do inconsciente coletivo conferir a nota número 20.

orais como veículo para o documento, a considerar o valor simbólico daqueles no momento da produção do romance, este mesmo romance (que não era o documento, mas apenas um veículo para se chegar a ele) passará a ser o documento em si, neste momento, tal como Freyre o utiliza: um suplemento para o arquivo, uma vez que figura como parte das suas pesquisas, como descrito no prefácio aqui transcrito, bem como encontrado nas suas críticas a Alencar representadas em *José de Alencar e Reinterpretando José de Alencar*, caracterizando a sua função arcôntica e conferindo à Literatura um significado de documento a observar sua característica simbólica justificadamente definida.

É essa interpretação feita por Freyre ao incorporar a obra de José de Alencar (1829-1877) como parte de seus documentos; caracteriza-a como suporte, ou seja, a considerar a obra literária do autor como uma documentação de importância relativamente grande na História do Brasil, emprega à Literatura o caráter de suplemento, um auxílio exterior à memória e por isso mesmo, fonte de consignação junto a outros documentos.

Dessa maneira, Freyre ao utilizar a Literatura como documento, o faz através da perspectiva consciente, conferindo a ele o sentido ampliado do termo do qual Le Goff relaciona, como escrito, ilustrado, transmitido pelo som, imagem, por outra maneira, a refletir um imaginário cultural e coletivo. Não a isola ao lado dos fatos históricos datados caracteristicamente positivistas, mas confere a ela um espaço simbólico e um sentido de característica, ao lado das manifestações culturais do povo, como observada dentro da História das Mentalidades.

A funcionar como auxílio da memória, a Literatura evidentemente testemunha a História, e a pesquisa de ruínas são vistas através de um viés de construção, muito ao contrário do consenso geral de se imaginar as tais ruínas como um amontoado de cacarecos sem valor, sem alma, sem sangue, enfim, algo dessignificado.

Através do referido prefácio de Freyre foi feito um recorte dentro de sua obra alcançado através dos comentários a respeito de sua função de arconte e da percepção feita por ele sobre a Literatura como documentação, a utilizar seu caráter simbólico, e estabelecida uma leitura a partir do diálogo proposto por ele com a obra de José de Alencar. Utilizando a caracterização de Saussure sobre o signo, a palavra Literatura possui o conjunto do significante, a imagem, acrescido de um novo significado, o documento histórico, a considerar a forma (a língua como forma e não como substância), e o caráter arbitrário do signo. Assim, as interpretações a respeito da característica simbólica da Literatura acompanham sua característica de imaginário. A língua, entendida por Saussure como o ideal coletivo numa sociedade, um conceito social, é forma — essência psíquica de estrutura

constante, é o aparato social (a forma da expressão, o significante, mais a forma do conteúdo, o significado) — e, neste sentido pode ser utilizada a expressão língua literária. A Literatura, a considerar seu caráter de sistema simbólico e imaginário, é parte da forma do inconsciente coletivo<sup>20</sup>.

Foram escolhidas quatro obras de Alencar para dar função a essa nova interpretação do signo literário. A escolha da peça *Mãe* (1860) tem como motivo o fato de vir relacionada dentro da análise feita por Freyre em *José de Alencar* sobre a obra deste ao lado de outras. É através do ponto de partida dela que será desenvolvida a interpretação de Freyre sobre a obra de Alencar, enquanto arconte ao relacionar os romances como documento. Assim será feita uma aproximação também com *O Demônio Familiar* (1857) aqui utilizada por possuir em comum com aquela o tema do cativo bem como uma grandiosa possibilidade de relação com a interpretação feita por Freyre no referido ensaio (embora neste trabalho não apareça diretamente interpretada por Freyre). Além disso, seria interessante a relação delas também pelo fato de ser a pena de dramaturgo de Alencar pouco explorada pela crítica em comparação à sua face de romancista. Também foi escolhido seu romance *Senhora* (1875), em comparação à forma da construção, drama, e da substância da narrativa, o tema do cativo (num nível metafórico), com as peças e por ser ao lado de *Mãe* relacionada por Freyre em sua interpretação de Alencar. Por último será também visto o romance *O Tronco do Ipê* (1871), o qual é classificado por Freyre como um romance de casa-grande por apresentar o cotidiano da família e as relações com a escravidão.

### 3.2 *Mãe* (1860)

Antes de um olhar mais detalhado para essas obras de ficção torna-se importante esclarecer que Alencar escreveu as peças utilizando o modelo de teatro realista<sup>21</sup>. No período de dez anos que marcaram de fato o surgimento do teatro no Brasil, entre 1855 a 1865, as peças de livre inspiração no teatro realista francês principalmente, eram as mais traduzidas, escritas e encenadas, que mais agradaram ao público que as assistia; isso num período em que o Romantismo era tido como ideal de vida. Nesta perspectiva, a dominação ideológica

---

<sup>20</sup> Lévi-Strauss distingue o inconsciente coletivo descrito por Jung, daquele introduzido por Mauss na antropologia. A partir da definição feita por Saussure sobre o signo, considera a descrição de Jung a partir do plano dos conteúdos, das substâncias, o que vem a ser a aparência, uma conjuntura circunstancial, diferentemente do sentido que teria se observado a partir da forma, a essência psíquica, a estrutura constante e social. Sendo um sistema simbólico, o é pelo conjunto das formas, não das substâncias, como em Jung. (MERQUIOR, 1965, p. 219).

<sup>21</sup> Para uma visualização mais detalhada sobre o teatro realista conferir FARIA, J. R. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

estendida pela França, em que seu capital literário é transformado em universal, alcança no Brasil uma marca em que essa utilização não só é reconhecida como abertamente aceita e admitida.

*Mãe* é o primeiro drama escrito por Alencar. A peça foi um enorme sucesso de público e crítica. Alencar inovou com a sua estrutura formal, pois utilizou recursos da tragédia à maneira do Classicismo dominante sobretudo no século XVII. A partir deste estilo ficou estabelecida uma rígida diferenciação entre as tragédias e as comédias e era exigida a partir do princípio da verossimilhança a utilização da regra das três unidades, a fim de concentrar a ação dramática no espaço-tempo e dar uma maior naturalidade às cenas. De acordo com as informações de Faria (FARIA, 1987, p. 101-109), em seu livro *José de Alencar e o teatro*, com o advento do Romantismo houve uma maior flexibilidade em relação a essas posturas do Classicismo.

Alencar faz com seu drama a defesa do realismo, retirando da realidade o objeto da escrita, mas ao mesmo tempo não se distancia do Romantismo idealizador quando Jorge descobre ser Joana sua mãe: “Não me sei conter!... Quero abraçá-la! Minha mãe!... Que prazer supremo que eu sinto em pronunciar este nome! Parece que aprendi-o há pouco!...” (ALENCAR, 1977, p. 308). E também quando dedica a peça à sua mãe:

Mãe,  
Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti (...).  
Escrevi-o com o pensamento em ti, cheio de tua imagem, bebendo em tua alma  
perfumes que nos vêm do céu pelos lábios maternos (...). Rainha ou escrava, mãe é  
sempre mãe (...) (ALENCAR, 1977, p. 255).

A partir desta dedicatória e da atitude de Jorge, Alencar parece superar os preconceitos sociais existentes à época, pois a peça é carregada de idealismo e moralismo. O seu ato final com o suicídio de Joana transparece o que o autor afirmara haver na peça uma condenação do cativo. Fato é que a protagonista é, antes de mais nada, uma escrava. De acordo com isso, faz-se necessário transcrever a opinião de Faria a esse respeito:

É a condição social de Joana que a determina enquanto personagem, é a consciência que ela tem da sua situação de mulata cativa e dos preconceitos e valores da nossa sociedade escravocrata que a transforma naquela mãe abnegada, sofrida, capaz de sacrificar a própria vida para que o filho não se envergonhe da sua origem (...). Ela comove o espectador/leitor não apenas como mãe, mas também como escrava, uma vez que aparece no drama como vítima de uma estratificação social desumana (FARIA, 1987, p. 106).

Há, portanto, a vertente antiescravista em *Mãe*. Seria necessário transcrever a opinião de Machado de Assis a respeito da peça:

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte (ASSIS, 1997, p.140).

*Mãe* não constitui uma tese, a condenação está implícita na ação dramática, assim como ocorre n’*O Demônio Familiar*. Faria quando afirma ter a peça elementos moralizadores, como a sua ação sustentada na ideia do preconceito racial, repercussão da escravidão. Há, assim, o duplo significado do suicídio de Joana: o ato de amor materno — o amor que Joana tinha por Jorge era além de um amor de mãe pelo filho, era o amor ao seu filho branco — e, a partir disso, a condenação da escravidão, a verdadeira responsável pela tragédia final. É também de Faria a informação a respeito da concordância de o próprio Alencar reconhecer em *Mãe* o seu caráter antiescravista, na polêmica travada entre o autor e Joaquim Nabuco. Assim, ao ser visualizada a crítica de Alencar contida na peça, como um mal ocorrido aos escravos, é observado o outro lado no qual é visto o mal causado aos senhores — percebido com a alienação imposta a Jorge, que não sabe que Joana é sua mãe, e a Joana, que deve manter-se afastada de seu filho, devido a sua situação de escrava.

Pelo que foi explicitado a respeito de *Mãe* e no que diz respeito a *O Demônio Familiar*, nas palavras da crítica de Machado de Assis, são cenas da família brasileira, com ares de convivência doméstica. Para tanto, existem sempre conflitos estabelecidos para fundamentarem o moralismo pretendido por seu autor. Na primeira, a perturbação dá-se no nível dramático em que convergem para a ação dinâmica da história as dívidas de Gomes encontrando-se com a situação de Joana enquanto mãe de seu senhor (condensando o único espaço da casa de Jorge e no tempo de um dia). Na segunda o conflito é estabelecido a partir da ambição e das calúnias de Pedro, reproduzindo a crítica de Alencar à sociedade que prioriza o casamento por dinheiro e convenções sociais representada na figura do cativo, que ainda concentra em si a presença do escravo junto com a família, trazendo a ela problemas. N’*O Demônio Familiar*, a ação é mais demorada, mas concentra-se num espaço fechado, há mais personagens envolvidas e o tempo dedicado à intriga é maior, a fim de expandi-lo para não concentrar demais a monotonia representada pela presença do *raisonneur* na figura de Eduardo.

Após essa contextualização em torno de *Mãe* é necessário introduzir a leitura feita por Freyre das obras de Alencar. Considerando a citação retirada do prefácio de *Casa-Grande & Senzala* em que os romances são objeto de consulta, é percebida a observação por Freyre da importância deles na construção do aparato simbólico e ideológico da sociedade. Embora não tenha citado diretamente as obras de Alencar elencadas neste trabalho, nem no texto nem nas notas, aparentemente elas constituem objeto de consulta em *Casa-Grande & Senzala*, pelas suas temáticas concernentes e, mais ainda, pela aproximação ideológica percebida entre os dois autores. Alencar ocupou-se em desenhar o país através de uma iniciativa de capturar o cotidiano, principalmente em seus romances urbanos e nas peças, de perceber as diferenças existentes nas suas regiões, como é observada na caracterização de *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872), *O Sertanejo* (1875), e também a de compreender o país através de sua perspectiva histórica, na qual se enquadram seus romances históricos e os indianistas<sup>22</sup>. Considerando as devidas diferenças contextuais e de perspectiva histórica, Freyre também utiliza estes mesmos temas como ponto de partida para o desenvolvimento de sua pesquisa. Em primeiro lugar, a fim de estudar a formação da família brasileira recorre aos arquivos da história nacional, e depois desenvolve esta formação numa perspectiva em que sistematiza o regionalismo enquanto ação e consciência, a fim de definir características comuns na região Nordeste em contraste com as demais e englobadas na totalidade nacional, que aparecem como um conjunto, porém a destacar suas diferenças.

É percebida uma aproximação ideológica entre os dois autores, que poderia justificar também por este ângulo a característica já observada a respeito do gênio romântico presente na época de Freyre, atentando para as diferenças existentes no contexto dos autores, que culminou numa diferenciação de perspectiva ao ser verificada a existência das identidades regionais e culturais nesta época. Se Alencar não foi o responsável por desenvolver as características gerais do regionalismo literário no país — fato que deve ser observado ao lado da necessidade vista pelas elites e por ele colocada em prática da criação de uma identidade nacional, que contaria com a delimitação das características regionais — com ele houve um importante ponto de partida, a observar seus romances por ele considerados regionalistas, que desencadeou uma visualização mais concreta a respeito do que deveria ser feito no país<sup>23</sup> para a delimitação das diferenças regionais.

---

<sup>22</sup> Conferir o prefácio escrito por ele para *Sonhos d'ouro* intitulado “Benção paterna” no qual define os rumos e características da sua narrativa.

<sup>23</sup> Este pode ter sido o ponto de partida para as discussões que surgiriam então a respeito do tema, a observar, por exemplo, a reação de Franklin Távora (TÁVORA, 2003, p. 17-24) em seu manifesto intitulado “A Literatura do

Ao mesmo tempo, o autor apontava em seus romances as características da rotina do cotidiano familiar, embora em muitos deles prevaleça ainda uma idealização tipicamente romântica. O outro assunto desenvolvido por ele, que seguia os moldes do Romantismo, diz respeito aos temas históricos que se unem à caracterização do nacionalismo. Alencar entendia a necessidade do passado histórico na instauração de um sentimento de nacionalidade para o país, por isso ao lado dos seus romances históricos, em que narrou episódios envolvendo fatos reais (como *A Guerra dos Mascates* (1873), ocorrida no Recife holandês) desenvolveu os temas da narrativa indígena, nas quais os índios aparecem caracterizados como o povo aos quais pertencia o solo brasileiro antes da colonização, numa perspectiva ainda de afastar ideias sobre o colonizador na fase pós-emancipação.

Embora seja percebido o salto histórico entre o contexto de Alencar e o contexto de Freyre, existem as ocorrências históricas deste meio-tempo. À época de Freyre houve através da dinâmica histórica que se ampliava uma necessidade de ser entendida a identidade na perspectiva regional e cultural, o que resultou uma possibilidade de revisão da história oficial. A perspectiva da interpretação histórica a partir do ponto de vista da cultura contribuiu para que Freyre introduzisse o aparato simbólico e ideológico da sociedade dentro desta história, recuperando questões antes já “internalizadas” pelos românticos, a fim de possibilitar uma revisão histórica.

A inovação feita por ele de inserir o negro escravo como uma das alavancas da construção da sociedade e da cultura brasileira é percebida ao lado de outra iniciativa sua, resultante da formação intelectual: a utilização por ele proposta do aparato simbólico, como é o caso da inserção da Literatura como documentação. Mas existe uma observação neste ponto extremamente importante no que se refere às inovações em Freyre. Por ele inserir a cultura dos povos negros que outrora eram excluídos da historiografia e ao mesmo tempo introduzir a Literatura como documento e verificar o significado simbólico dele, deve ser lembrado que, ao utilizar a produção literária de Alencar como documentação, e o próprio Alencar enquanto sujeito produtor da história em seu contexto, considerado dentro da subjetividade histórica, Alencar sempre fez parte do cânone, que ele próprio ajudou a construir, e nunca ele fora deixado de fora. A inovação de Freyre no caso da Literatura é caracterizá-la enquanto documentação, ao passo que no que se refere à percepção dos povos negros dentro da formação sócio-cultural do país constitui nesse sentido uma revisão da identidade cultural nesse momento, ambas convergindo para uma revisão da historiografia oficial.

---

Norte”, que embora possa ter trazido aborrecimento a Alencar pelo tom de ataque, proporcionou positivamente o pensamento sobre a necessidade que se via de transpor as diferenças existentes no país.

Dessa forma, é observada a existência de uma identificação ideológica entre os dois autores, tanto no que diz respeito à história como a visualização do cotidiano nas suas diferentes manifestações ao longo do país. Para uma aproximação, entretanto, mais concreta, é necessária a partir de agora a inserção da leitura que Freyre faz da obra de Alencar, por ele relacionada em seu ensaio *José de Alencar* (1951) e na releitura feita por ele em *Reinterpretando José de Alencar* (1954) que justifica o interesse dele pelo autor e a sua interpretação da Literatura enquanto documentação, reunida na consignação de seu arconte.

O argumento de Freyre contido em *José de Alencar* é a aplicação à Literatura de interpretação da cultura e da sociedade do Brasil em torno do desenvolvimento da família patriarcal e escravocrata. As palavras do autor revelam sua visão sobre a Literatura como um suplemento ao arquivo por ele selecionado, ao considerá-la um dos critérios desta interpretação da formação da família no Brasil.

Essa cultura e essa sociedade se explicam principalmente como expressões ou resíduos de uma formação processada antes em torno da família patriarcal e escravocrata do que em volta do Estado, da Igreja ou do Indivíduo. Antes em volta de casas-grandes de engenho, de fazenda, de estância e de chácara do que de catedrais, palácios de govêrno e casas de senado ou de câmara.

Com efeito, literatura e arte refletiram e, até certo ponto, continuam a refletir, no Brasil, condições e motivos de convivência principalmente de família; e essa família, a patriarcal e, por longo tempo, a escravocrata ou a desenvolvida à margem do sistema escravocrata (FREYRE, 1951, p. 03).

Ao utilizar a palavra reflexo para caracterizar a Literatura e a arte considera em ambas o seu valor simbólico, além de apontarem a uma referencialidade externa a elas, e de passarem pelo olhar subjetivo da sua produção. Consequentemente, ao utilizar a obra de José de Alencar para iluminar a interpretação por ele proposta da formação da sociedade no Brasil, a enquadra como suplemento de seu arquivo elegido, ao lado de outros objetos.

É essa utilização da Literatura como suplemento de arquivo já anteriormente definida que permite concluir que Freyre a caracteriza como documento, não o oficial, cartorário, mas a levar em consideração em sua primeira instância seu valor de produção simbólica e, portanto, mediadora de imaginários, e do artifício para o fazer literário a apontar para a referencialidade social. Uma vez que considera Alencar como sujeito produtor da História em seu contexto, ao utilizar de sua obra literária como documentação, inclui a consciência histórica dos sujeitos e o contexto de produção, circulação e recepção das obras.

A citação seguinte é esclarecedora se for considerado o caráter de prática simbólica da Literatura ao ser discriminada com o valor de documento por Freyre:

Aplicado ao romance brasileiro do século XIX — precisamente aquele que atingiu com José de Alencar uma de suas culminâncias — êsse critério familista, ao mesmo tempo sociológico e psicológico, de interpretação não pròpriamente literária, mas do fenômeno literário alongado do cultural e do social, parece esclarecer muito aspecto ainda obscuro do assunto (FREYRE, 1951, p. 04).

A aproximação que este autor faz com a Literatura não desconsidera o caráter de mediação simbólica a uma referencialidade, e afirma ser o fenômeno literário a extensão do cultural e do social. Ele pontua que a Literatura produzida por Alencar possui como característica uma complicação a partir do social alterando a estrutura natural, o “social deforma no indivíduo o que é ou se supõe natural” (FREYRE, 1951, p. 05), considerando os temas do amor quanto das questões sociais. Há em primeiro lugar, a identificação por Freyre da estrutura natural mais comum, que é a família escravocrata e patriarcal; em segundo lugar, o indivíduo considerado dentro da família, definição e prática iniciadas no Romantismo. O natural seria, portanto, o indivíduo identificado naturalmente com a família à qual pertence, e também a família, numa significação ampla, de convivência. Existe ainda uma outra diferenciação a ser notada: a família (e dentro dela o indivíduo) como um valor de oposição ao Estado, correspondendo ao natural *versus* o social. O social viria, pois, a complicar o natural em suas duas instâncias, pois é regulado por regras que podem vir de encontro às vontades, necessidades e cultura do indivíduo, bem como da família.

Dessa forma o que é encontrado na obra de Alencar, e que passa muitas vezes por simplesmente paisagismo e romantismo literário — e, quem, com efeito, é por isso muito criticado — Freyre replica afirmando ser a postura do autor ao fazer crítica social. “Crítica indireta a todo um sistema sócio-econômico: o patriarcal e escravocrata das casas-grandes e dos sobrados. Mas crítica sem rancor nem demagogia” (FREYRE, 1951, p. 13). É essa a interpretação de Freyre sobre a crítica social proposta por Alencar.

Ao serem aplicadas estas palavras de Freyre à *Mãe* bem como a *O Demônio Familiar*, que possuem a temática escravocrata, percebe-se o teor dessa crítica indireta. O artifício literário praticado por Alencar permite a observação de que a Literatura é uma prática, como o próprio Freyre afirmou, alongada dos fenômenos social e cultural, embora contenha um significado simbólico. Por esta via, sendo um critério de interpretação, a constituição da crítica indireta, passa pelo simbolismo literário percebido por Freyre e alcança em Alencar a construção do paisagismo, que nas peças pode ter um conteúdo conotativo, e ser interpretado pelo sentido do desenho natural romântico. Na semântica freyriana este critério natural paisagista pode possuir dois significados: a identificação com o familiar, viabilizada pela temática das peças — uma vez que, tal como informado por Freyre, essas críticas são

indiretas, o paisagismo de Alencar é relacionado à deformação da natureza pela sociedade, no sentido romântico observado por Rousseau —, e também o seu sentido denotativo, de paisagem natural. Portanto, a fim de criticar a sociedade patriarcal e escravocrata, observando o que pontua Freyre sobre ela, sem demagogias e nem rancores, Alencar o faz através da observação de uma complicação do natural pelo social, na qual há um afastamento desse natural de sua Mãe Natureza; a tentativa por parte de Alencar de compor a paisagem é o guia para a descomplicação. Como não há paisagem no significado denotativo nas peças, o caminho encontrado pela crítica alencariana e percebido por Freyre como indireta foi através da dissimulação, o que será pontuado.

Assim à característica do Alencar paisagista soma-se a do Alencar retratista, e Freyre observa o caráter subjetivo que permeia o olhar do paisagista, do retratista e também do romancista:

Acentui-se, porém, mais uma vez, que em Alencar o paisagista não exclui o retratista de interiores suburbana ou ruralmente patriarcais com janelas abertas e portas escancaradas para jardins, pomares, terreiros, senzalas, raramente para ruas, praças ou mercados. O retratista de índias ingênuamente nuas não exclui o pintor de iaiás sobrecarregadas de saias, de babados, de rendas finas, embora os ressentimentos que êle evidentemente guardava de convenções européias ou católicas de ortodoxia familiar como que animassem em sua sensibilidade pendores para aquêle nudismo libertário (FREYRE, 1951, p. 11).

As palavras de Freyre sobre Alencar enquanto romancista podem naturalmente ser aplicadas ao Alencar dramaturgo. É fato que Alencar também explicita para criticar os ressentimentos aos modismos europeus na aristocracia brasileira, um sentimento que ainda vinha acompanhado por um antilusitanismo decorrente da recente emancipação política — exemplo disso faz-se notar pela personagem do afrancesado Azevedo em *O Demônio Familiar*.

Por esse motivo Freyre esclarece a necessidade do refúgio alencariano às matas e florestas como compensação ao ressentimento contra

... os brasileiros convencionalmente sub-europeus. Aquêles ressentimentos parecem ter se manifestado, dissimuladamente, no drama *Mãe*, e a propósito de mãe escrava em relação com filho natural, ainda mais que nos romances em que moças ofendidas em seu orgulho ou em sua dignidade de indivíduos ou pessoas (...) se vingam de homens ávidos de dotes ou à procura de vantagens econômicas por meio de casamentos de conveniência (FREYRE, 1951, p. 11).

A observação respeito ao que já foi anteriormente dito a respeito da crítica de Alencar ao sistema escravocrata encontrada em *Mãe* é importante. Se for visualizada sua postura escravocrata, seu pensamento crítico ao ver os males causados pelo sistema tanto aos escravos

quanto aos senhores, o que o aproximaria aos ideais abolicionistas, também se torna evidente — se se pode dizer que Alencar era de fato escravocrata não se deve dizer que era um antiabolicionista. Portanto, na interpretação freyriana, a complicação do natural pelo social está dissimulada no fato de Joana em condição de escrava não poder exercer sua maternidade natural (é este o ressentimento que em *Mãe* aparece dissimulado na condição de Joana ser cativa e não poder ser declaradamente mãe de seu filho, senão exercer este domínio sendo escrava). A solução do conflito é a sua morte em contraste com uma possível resolução de *happy end* tal como nos romances.

É clara a situação: o autor do drama sacrifica a escrava para dar significação à sua crítica na peça de que numa sociedade baseada no trabalho escravo há sacrifícios e prejuízos para ambos os lados; tanto do senhor, representado por Jorge que perde sua mãe, quanto da escrava que perde a vida devido à ordem social estabelecida. E o que parece demonstrar Freyre em suas palavras são as perdas impostas pela ordem econômica nas vidas de Jorge, que nunca soube da condição de ser sua mãe sua escrava, e de Joana sempre calada pela imposição do sistema. Viviam, através deste, separados, ressaltando o conflito imposto ao natural (o mal ao indivíduo causando um problema à família, potencializado ainda, neste caso pelo conflito estabelecido entre a estrutura familiar, a mãe escrava e o filho natural, e a ordem escravocrata estabelecida pelo Estado) pelo social, a usar a descrição freyriana. O ressentimento é, assim, dissimulado, quando necessita permanecer escondido em uma situação de alienação imposta — e a crítica alencariana, como pontuada por Freyre, indireta, justificada.

Deve ser evidenciado o cuidado nesta situação para não incutir um erro de se atenuar o significado da situação social neste contexto. É observada a postura política de Alencar que reflete na sua produção teatral e romanesca bem como é fato a condição simbólica de mediação entre esta e o sistema no qual se referencia. É também vista a condição de dissimulação existente sempre que se refere ao tema da escravidão, seja ocultando seus malefícios para os escravos <sup>24</sup>, seja quando mostrada a instituição em suas conseqüências <sup>25</sup>, e seja quando identificadas as possibilidades de sobrevivências dos homens libertos e livres dependentes dos poderosos <sup>26</sup>, caracterizando uma sociedade baseada no favor.

---

<sup>24</sup> Observar, por exemplo, o romance *A escrava Isaura* em que a escrava é embranquecida, culta, educada e uma escrava doméstica, bem como a ausência de romances em que os escravos aparecem trabalhando no eito.

<sup>25</sup> Cf. DUARTE, Eduardo de Assis. “Memórias Póstumas da Escravidão”. In: LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica e cultura II: diálogos com Machado de Assis: caminhos da crítica literária*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2008, p. 21-27.

<sup>26</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 09-31.

Schwarz pontua no ensaio “As idéias fora do lugar” suas perspectivas em relação à sociedade que tem como prática o favor. Assim, descreve a sociedade em três instâncias: o latifundiário, o escravo e o homem livre, visto como dependente. Transforma-se este num agregado, pois depende de um “grande” direta ou indiretamente. Dentro de *Mãe* a situação do “favor” é vista em duas instâncias. A primeira envolve Dr. Lima e Joana num segredo sobre a vida da escrava e de seu senhor. A segunda tem como centro o pai de Elisa, Gomes, que endividado recorre a Jorge. Vendo-se diante de uma complicação, pois deseja se casar com a moça, Jorge tenta ajudá-los, mas sendo a dívida alta, pede a ajuda e o auxílio pecuniário de Dr. Lima. Por sua vez, ele que acaba de retornar ao Rio de Janeiro, tem sua bagagem retida na alfândega até a manhã seguinte e no momento fica impedido de agir. A solução encontrada é penhorar Joana, que na mesma tarde recebera sua alforria, mas essa ideia parte da própria Joana que deseja permanecer perto de Jorge.

A complicação da trama parte da situação de Joana e a solução das duas situações estão na personagem do Dr. Lima. Joana até a manhã seguinte fica na posse do agiota a quem deve Gomes, até que Dr. Lima consegue reaver seus pertences e quitar a dívida. Porém, após pagar a dívida a Peixoto, Dr. Lima ao mesmo tempo fica sabendo da quitação de Joana, e enfurecido conta a Jorge que ela é sua mãe. Assim, ao emprestar o dinheiro para quitar a dívida, numa situação clara de um favor prestado, está Dr. Lima, mas ocultada das demais personagens que não Jorge, e dissimulada, está a ajuda de Joana ao sustentar a questão até que aquele reouvesse seus pertences.

Embora sem saber que Joana (com a intenção de ajudar o filho a se casar com Elisa) também o ajudou, Gomes ficou assombrado ao descobrir que Jorge era filho de uma escrava e declarou ser aquela união inconveniente:

*Gomes:* Penaliza-me bastante, creia.

*Jorge:* Como, Sr. Gomes?

*Gomes:* Sinto muito, porém. O senhor compreende a minha posição... As situações sociais...

*Jorge:* Acabe, senhor!...

*Gomes:* Este casamento não é mais possível!

*Jorge:* Ah!

*Dr. Lima:* Por que razão, Sr. Gomes?

*Jorge:* Porque não reneguei minha mãe!

*Gomes:* Sr. Jorge, eu o estimo... porém...

*Jorge:* Tem razão, Sr. Gomes!... O senhor me julga indigno de pertencer à sua família porque eu sou filho daquela que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repele! (ALENCAR, 1977, p. 308).

Não caberia, devido ao sistema escravocrata imposto, deixar nas mãos de Joana o mérito de ter ela ajudado a solucionar o problema da dívida; portanto, a representação do favor cabe inteiramente na personagem do Dr. Lima, representante da aristocracia e o responsável por desenrolar o desfecho no momento em que descobre a quitação de Joana e revela a história de Jorge a ele.

Mas ao mesmo tempo em que há essa situação dissimulada na ajuda de Joana a Gomes, seria contraditório se pensar em uma fuga na morte dela como dissimulação a um ressentimento social quando se está clara a crítica escolhida por essa via. Na peça não há refúgio ao ressentimento na morte (o ressentimento é à imposição da sociedade a uma relação que deveria ser natural entre mãe e filho, que no caso foi complicada pela situação do cativo); a saída encontrada foi o sacrifício imposto à escrava para demonstrar claramente que a situação social de um filho de escrava livre poderia ser a ele prejudicial por esta situação, apesar de ser esta uma escolha da mãe em benefício ao seu filho — e a crítica alencariana, indireta na observação freyriana, pontuada. Mas ao mesmo tempo essa saída permite observar o aproveitamento feito por Alencar de uma idealização da mãe, sendo ele um autor romântico.

### **3.3 *O Demônio Familiar* (1857)**

A 5 de novembro de 1857 é encenada pela primeira vez *O Demônio Familiar*. Alencar considerava a peça uma alta comédia escrita à maneira de Dumas Filho, sendo uma comédia realista. A peça aparece como um divisor de águas no teatro brasileiro: rompeu com o romantismo teatral e introduziu nos palcos a discussão a respeito de problemas sociais. Foi o primeiro escritor brasileiro a escrever uma peça ocupando-se da *mise-en-scène* realista. Tinha tanto apreço a ela que a dedicou à Imperatriz, D. Teresa Cristina.

O tema da peça é também o cativo. Alencar denuncia a presença do escravo nos lares brasileiros através da figura de Pedro e há relação entre o amor, o dinheiro e o casamento, que iria permear boa parte da sua produção literária, conjugando a temática francesa com o tema nacional, com uma crítica social a um hábito que gostaria de ver terminado.

Alencar para sustentar o enredo mistura duas críticas, a relação entre o amor, o dinheiro e o casamento, e a presença do escravo nos lares, e o elo é a calúnia. Através dela Pedro, o escravo, separa o casal Eduardo e Henriqueta, a fim de conseguir “promoção”: deseja

tornar-se cocheiro e vestir uma libré após o casamento imaginado por ele entre Eduardo e uma viúva rica.

Quanto à caracterização da personagem principal, um olhar mais detalhado sob sua constituição faz-se necessária para que se possa visualizar o grau da calúnia construído por Alencar, como uma chave para as críticas contidas na peça. A citação seguinte reproduz o autorretrato de Pedro:

*Pedro:* Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.

*Carlottinha:* Que vais fazer tu? Melhor é que estejas sossegado.

*Pedro:* Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que homem chamado Sr. Fígaro, que canta assim:

*Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!!  
Sono un barbiere di qualità!  
Fare la barba per carità!...*

*Carlottinha:* (Rindo-se): Ah! *O Barbeiro de Sevilha!*

*Pedro:* É isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de Sinhá Rosinha com nhonhô Lindório. E velho doutor fica chupando no dedo, com aquele frade D. Basílio!

*Carlottinha:* Que queres tu dizer com isso?

*Pedro:* Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de Sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nhanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (*Cantando*) “*La calunnia!...*” (ALENCAR, 2004, p. 67).

Alencar o transforma num Fígaro brasileiro. Segundo Machado de Assis, “menos nas intenções filosóficas e nos vestígios políticos” (ASSIS, 1997, p. 134) de seu modelo. A arma de Pedro é justamente a calúnia: assim como na ópera de Rossini (baseada no romance de Beaumarchais) na qual Fígaro dispõe de calúnias para planejar o casamento do Conde de Alvimara com Rosina, Pedro faz o mesmo em relação a Eduardo e Henriqueta.

Há em Pedro a reprodução de uma figura cômica clássica na *commedia dell'arte*: os *zanni* (criados). A caracterização de Pedro aproxima-se, assim, do arlequim<sup>27</sup>. Além de sua aproximação com o Fígaro, há também a sua aparência de Arlequim em *O Servidor de Dois*

<sup>27</sup> A forma popular do teatro da *commedia dell'arte* na Itália e na França do século XV eternizou a figura do arlequim. As representações eram feitas nas carroças em que viajavam as companhias; constituíam-se sobretudo de peças de humor improvisadas, com roteiros descritivos já prontos e personagens pré-estabelecidas. Os atores improvisavam os diálogos e a ação, criando o efeito humorístico. As peças geralmente circulavam em torno de encontros e desencontros amorosos. Os *zanni* geralmente entram em cena para auxiliar o casal de *innamorati* que estão sendo impedidos de se casar por um *vecchio*. São as personagens mais populares e variadas. Há a caracterização do *zanno* esperto movimentando as ações e a intriga e do *zanno* rude que animava a ação com suas brincadeiras atrapalhadas. O mais popular é o Arlequim, o empregado trapalhão, ágil e malandro, que colocava o patrão ou a si mesmo em situações confusas, desencadeando a comicidade. Esta comédia reproduz antigas personagens arquetípicas burlescas originárias na comédia latina (baseada na Comédia Nova Grega) como o Polichinelo (variante napolitana do Arlequim), a Colombina, o Pierrô, o Scaramouche, etc.

*Amos*, de Carlo Goldoni. Ambos caracterizam-se por uma infantilidade e malícia, além da dependência em relação aos seus senhores. José Veríssimo a respeito disso considera Pedro uma “réplica indígena do criado ou laçao da antiga comédia italiana” (VERÍSSIMO apud SÜSSEKIND, 1982, p. 48).

Outra aproximação possível da caracterização de Pedro constitui-se com o teatro latino clássico representado pelas comédias de Plauto, especificamente *O Anfitrião* e *O Gorgulho*. Em ambas há a figura do escravo em sua constituição de esperteza e submissão tal como observadas em Pedro e no Arlequim. Nestas peças os escravos denominados respectivamente de Sósia e Palinuro talvez representem o início de uma tradição teatral (já que essas comédias baseiam-se na Nova Comédia Grega) de conferir ao escravo o estigma de esperteza e submissão que, passando pelo criado Arlequim, chegariam nestas características visualizadas em Pedro. Plauto inovou no teatro produzido em sua época, a seguir uma influência grande da Nova Comédia Grega, ao caracterizar suas personagens. O aparecimento de escravos, concubinas, soldados e velhos, personagens já existentes, mas com uma recorrência grande na obra deste autor, contribuiu para modificar as caracterizações em suas peças. Uma observação pertinente relacionada a esta temática é o fato de o autor ter sido escravo durante um período de sua vida e ter convivido com toda sorte de pessoas.

O escravo plautino é o responsável por conduzir a trama da peça, como também por introduzir a exposição das situações e o humor nelas. Há, portanto, a introdução por Plauto de um arquétipo de escravo esperto, apresentando certa força por ele por ter utilizado o tema do escravo presente na Comédia Nova Grega para seus propósitos. A inovação feita por ele deve-se ao fato de os escravos caracterizados constituírem-se por uma superioridade em relação às outras personagens suas e também de outros autores: esta percepção é feita de acordo com as situações em que os escravos enganam seus senhores ou quando se comparam aos grandes heróis, distinguindo o autor e suas peças entre os demais<sup>28</sup>.

Portanto, a função de Pedro é através da calúnia estimular a intriga. Eis a crítica primeira de Alencar: a denúncia da presença do escravo dentro dos lares brasileiros, uma herança colonial que deve ser suplantada. Há igualmente a observação do seu pensamento sobre ser a escravidão um mal instituído tanto aos escravos quanto aos senhores, e a mesma observação por parte de Freyre, dentro do que foi levantado sobre o nível da dissimulação na sociedade. Houve quem visse nesta peça uma possibilidade de Alencar escrever um texto

---

<sup>28</sup> Para uma melhor visualização da comédia latina conferir PLAUTO & TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. E para uma maior aproximação com a literatura latina conferir CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

abolicionista, como exemplo, está Machado de Assis que em crítica escrita sobre as peças de Alencar afirma que “o traço é novo, a lição profunda” (ASSIS, 1997, p. 136).

Em relação ao conservadorismo político de Alencar, sabe-se que acreditava mesmo na extinção gradual da escravidão, pois temia um caos econômico no país. Era declaradamente escravocrata enquanto deputado conservador. Mas como conciliar sua posição conservadora com a visualização que alguns críticos viam em sua obra de abolicionista? A solução poderia ser a definição de Magalhães Júnior sobre o desfecho da peça, e para quem Alencar aparece como um contemporizador:

Achava que a escravidão era um mal e que o mal maior fora começá-la (...). Assim o desfecho de *O Demônio Familiar* (...) constituiu senão uma antecipação de sua atitude conformista. Queria os escravos fora dos lares e longe das famílias, mas permanecendo nas senzalas e no trabalho forçado dos eitos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 119).

Há a observação de que Alencar via na escravidão um mal. É fato, portanto que, ao ser escravocrata não era antiabolicionista. Embora Magalhães Júnior tenha exagerado ao afirmar ao final de seu texto que tanto o autor como seu personagem Eduardo eram a favor dos trabalhos forçados, há a concordância com João Roberto Faria em seu *José de Alencar e o teatro* (1987) a respeito de ser o autor um contemporizador, ao observar a opinião de Magalhães Júnior a esse respeito, e ao afirmar que

Cremos, pois, que a condenação do cativo, sem estar explicitamente colocada, ou melhor, sem traduzir um intuito propagandístico claro, é sugerida pelo próprio curso da intriga (...). Parece não haver dúvidas do caráter abolicionista de *O Demônio Familiar*, afirmado pelo próprio autor e reconhecido por vários críticos. Contudo, é preciso esclarecer o seguinte: Alencar não abordou os verdadeiros “perigos e horrores” da escravidão, mas o seu lado ameno, colocando no centro da ação um escravo travesso, movido por um objetivo fútil. Assim, embora a comédia condene a instituição do cativo, a questão é vista pelo lado do senhor, ou seja, a escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões (FARIA, 1987, p. 50).

A citação toca em dois pontos importantes que merecem esclarecimento. O primeiro deles relaciona-se à polêmica travada por Joaquim Nabuco com Alencar em torno do tema do cativo, e inclui nela as questões envolvendo *O Demônio Familiar* e *Mãe*. Nabuco como abolicionista não acreditava nas intenções do político conservador em retratar numa obra fictícia uma questão contra a qual Alencar se posicionava na tribuna parlamentar (a abolição sendo extinta abruptamente). Numa réplica a ele Alencar afirma colocar em cena, assim como Aristófanes, Plauto e Molière “os perigos e horrores dessa chaga social” (COUTINHO apud

FARIA, 1987, p. 50). Portanto, justifica-se a citação de Faria feita acima, e a postura de Alencar contra a escravidão dentro da peça.

O segundo é o ponto de vista do autor que denunciava a instituição pelo mal feito aos senhores, e caracteriza Pedro como um perigo representado para a família de Eduardo; dá argumento à sua crítica: a presença dos escravos na família é prejudicial pois ameaça a paz doméstica através de intrigas e calúnias. Nas palavras de Eduardo: “Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração!” (ALENCAR, 2004, p. 69).

De acordo com as palavras de Faria, a peça “trata de uma condenação do cativo, sugerida pelo próprio curso do enredo, mas não defendida como tese por Alencar (...). A liberdade dada a Pedro (...) não deixava de ser uma verdadeira provocação de Alencar à sociedade escravista” (FARIA, 1993, p. 171 e 172). Esta provocação refere-se, evidentemente, em primeiro lugar à alforria concedida a Pedro, e depois à presença escrava nos lares, e às consequências do regime do cativo, que dá condições para o surgimento de características como as surgidas em Pedro, a calúnia e ambição. É dela também a responsabilidade dos epítetos recebidos por Pedro: criança, réptil vil, capetinha, insuportável, vadio, etc. (SÜSSEKIND, 1982, p. 45).

A outra crítica contida na peça relaciona-se ao tema das relações entre amor, casamento e dinheiro. Alencar considera a família uma instituição social moralizadora e civilizadora. Condena, assim, os pais de família que obrigam suas filhas a um casamento forçado pautado em conveniências pecuniárias, pois a família deve ser a base para a moral social, e um casamento arranjado fatalmente estaria fadado a contribuir para o adultério. O amor deve ser vivenciado não como a paixão romântica avassaladora, mas um sentimento calmo, que nasce da convivência pacífica entre as pessoas e contribui, assim, para o equilíbrio familiar. Critica, pois, o contrato matrimonial baseado em dinheiro e em conveniências sociais.

Alencar ao lançar mão desta sua opinião em grande parte de suas obras relaciona o assunto nacional por ele discutido nesta peça — a crítica ao costume da permanência anacrônica de um escravo em seu meio — ao problema primeiro discutido pelos realistas franceses nas deles, que são as relações entre amor, dinheiro e casamento.

Pedro, o demônio familiar, é caracterizado como um corretor de casamentos. Para ele, o dinheiro é mais importante que o amor e a amizade. Outros personagens surgem na trama com esta mesma característica. O primeiro deles é Vasconcelos, pai de Henriqueta, que sendo credor de Azevedo, oferece a filha como pagamento da dívida, convencendo-a de que não

pode recusar o pedido de quem é devedor. O outro é Azevedo, que diz a Eduardo que as conveniências do casamento são a necessidade social de se ter uma mulher do lado e os benefícios que isso a ele daria nesse meio como ser admirado por ter do seu lado uma mulher bonita, vista como um aparato, uma mobília.

Eduardo tem por função defender a família como a instituição civilizadora, percebida nos seus discursos de *raisonneur*. Rebate, por isso, os casamentos por conveniência ou dinheiro, e tem como função aproximar Alfredo de Carlotinha e, depois, reaproximar-se de Henriqueta, desfazendo o casamento por conveniência pretendido pelo pai dela com Azevedo e também, descaracterizando a trama pretendida por Pedro. Depois disso, ainda dá a carta de liberdade a Pedro, e instituindo a ele somente a responsabilidade de seus atos perante a sociedade.

Uma outra característica de Alencar presente no texto são suas intenções relativas ao nacionalismo. Com a personagem de Azevedo, critica as instâncias antinacionalistas e revela sua constante busca da arte nacional:

*Azevedo*: A nossa “Academia de Belas-Artes”? Pois temos isto aqui no Rio?

*Alfredo*: Ignorava?

*Azevedo*: Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.

*Alfredo*: A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

*Azevedo*: Sim, faltam os artistas.

*Alfredo*: Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

*Azevedo (com desdém)*: Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

*Alfredo*: Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

*Azevedo*: Por que razão?

*Alfredo*: Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau (ALENCAR, 2004, p. 97).

É a partir da constituição do afrancesado Azevedo também a sua crítica ao hábito de misturar outras línguas ao português:

*Azevedo*: É um excelente *appartement*! Magnífico para um *garçon*... Este é o teu *valet de chambre*?

*Eduardo*: É verdade; um vadio de conta!

*Pedro (a Azevedo, em meia voz)*: Hô... Senhor está descompondo Pedro na língua francesa (ALENCAR, 2004, p.51).

Além dessas características, há a peculiaridade quanto à construção da língua utilizada por Pedro. Nas concepções românticas seguidas por Alencar, a busca pela língua nacional fez com que reproduzisse em Pedro a forma falada pelos jovens no país. Mesclando diversas vezes onomatopeias — “Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; ta, ta, ta; cavalo, toc, toc, toc;

carro trrr...” (ALENCAR, 2004, p. 42), — Pedro utiliza também gírias — “o moço está queimado, hi!...” (ALENCAR, 2004, p. 49) — e solecismos — há de ver ele passar só gingando: tchá, tchá, tchá...!” (ALENCAR, 2004, p. 40). Alencar afirma ter-se servido de inspiração no escravo com quem convivera na adolescência, que o acompanhou nos anos em que morou em São Paulo para cursar a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Aproxima os termos da coloquialidade presentes na fala de Pedro dos preceitos da comédia realista. Alencar, ao fazer essas caracterizações sobre a oralidade, evidencia o problema a respeito da questão que envolve a língua nacional enquanto elemento constitutivo de uma oposição à língua da metrópole, para a caracterização do elemento brasileiro.

Há, portanto, a realização de dois projetos estéticos por conta da utilização das falas dos escravos propostos por Alencar. O primeiro é a sua construção a serviço da comédia realista. O segundo, parte da busca da cor local para caracterizar a literatura nacional, e para isso Alencar reúne as duas como tópicos no enredo da peça. Não são transcrições linguísticas literais, tal como realizadas em situações de atos de fala reais, mas apenas a reprodução caricata do que vinha sendo feito na imprensa a respeito da “prosódia popular”. A sua utilização evidencia a contribuição do cativo para a formação da identidade nacional em um momento em que os autores buscavam situar a cor local investigando os supostos usos da língua, mais especificamente das classes mais simples da população assim como a dos escravos; constituindo uma tentativa de incorporar os povos do país dentro da invenção da identidade, contra a metrópole.

Uma observação importante torna-se necessária, a respeito da utilização desta fala do escravo como um artifício para o fazer literário. Ao ser recordada a definição de Adonias Filho a respeito do documento, em que o romancista utiliza a oralidade através dos contos e autos como documentação para o romance, é por essa via também importante a lembrança dispensada pelo romantismo ao popular, em sua via de oralidade. Pela primeira vez o povo é o centro da História, o que ocorreu na concepção do Romantismo. De acordo com Burke, um ensaio escrito por Herder em 1778 possui como ponto de partida a observação de que a poesia antiga tal como praticada entre os hebreus, os gregos e os povos do norte possuía uma eficácia perdida em sua época, por ser divina e possuir funções práticas: “O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas (...)” (BURKE, 1989, p. 32). Dessa forma, há um interesse crescente em torno das canções populares que resultou num retorno ao povo e a sua cultura.

Este interesse pela cultura popular foi observado também na Literatura. Já foi anteriormente observada a importância da percepção das diferenças linguísticas das línguas brasileira e portuguesa, como ato de oposição ao domínio colonial, como um traço de legitimação e pertencimento à nova “nação”, e que para tanto é necessária a observação dessa linguagem em seu contexto de uso, na sociedade e nas classes populares. O artifício literário de encontrar no povo a cor local é visto em Alencar pela tentativa de construção que ele faz da oralidade em seu trabalho, utilizada como artifício e em oposição à língua da metrópole no contexto de pós-emancipação política, e no caso de *O Demônio Familiar* é observada em Pedro. O projeto estético desenvolvido por ele a partir da comédia realista encontra-se com este traço da oralidade na caracterização de Pedro como uma característica tanto da escola romântica como uma iniciativa de marcar a linguagem brasileira em oposição à portuguesa. Como característica da primeira, foi observada por Sílvio Romero e Afrânio Coutinho a marca das narrativas orais em Alencar na confecção de sua ficção<sup>29</sup>; em relação à segunda, já foram observados os traços da constituição da linguagem brasileira em oposição à portuguesa. Em se tratando da importância que o Romantismo teve sobre o romance no Brasil, que de acordo com Coutinho, o criou, diferentemente do que houve em outros países principalmente os europeus nos quais houve neles uma maior estruturação narrativa durante este período, foram retirados das narrativas orais o desenvolvimento da intriga, do enredo e a configuração do tempo na história (COUTINHO, 2004, p. 286). Ao ser observada a falta da tradição novelística no país é percebida a importância das narrativas orais na confecção do romance, e Alencar juntamente com Bernardo Guimarães são os que mais bem aproveitaram essa estrutura. Esses componentes justificam a observação feita por Adonias Filho em relação à utilização pelo romance das estruturas orais, que a ele servem de documento, e que será uma constante na configuração da literatura brasileira, por ser o romance nacional configurado com esta base.

Assim, é percebida como componente da comédia realista a utilização feita por Alencar de elementos da oralidade ao caracterizar Pedro. O primeiro deles pode ser identificado com o que já anteriormente foi informado sobre a identificação do escravo com a tradição em torno do Arlequim (tendo sido composto no teatro medieval, caracteristicamente

---

<sup>29</sup> ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, p. 1464-1474. COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004; p. 284-298. vol. 3. Observar a influência das narrativas orais na formação do romance brasileiro, o que ocorreu no Romantismo.

oral por serem as peças de improviso <sup>30</sup>) e o segundo seria a sua maneira de falar como artifício literário para a tentativa de representação por Alencar proposta sobre a linguagem popular desenvolvida no país.

Há, contudo, a necessidade de aproximar a leitura feita por Freyre em *Mãe* com a temática desenvolvida em *O Demônio Familiar* sobre a escravidão. Ao serem verificadas as características observadas por Freyre sobre a dissimulação encontrada em *Mãe*, e aproximadas a *O Demônio Familiar*, há nesta peça a crítica alencariana à presença do escravo nos lares, e tal como ocorre em *Mãe*, observando o prejuízo desta presença a ambos os lados. Pedro, o moleque da peça, recebe a carta de alforria como punição aos seus atos, e será o único responsável por eles daí em diante. Alencar demonstra através disso não só a liberdade ao escravo, mas também o senhor vendo-se desvinculado da responsabilidade de cuidar de seu cativo. Como a dissimulação ocorrida em *Mãe* é da ordem do que pontua Freyre na complicação das relações entre a natureza e a sociedade (o ressentimento pela sociedade da mãe escrava de seu filho) nesta peça, *O Demônio Familiar*, pode haver uma situação de dissimulação se for reconhecido que para a liberdade dada ao escravo, a situação do senhor ao alforriá-lo foi de livrar-se da sua responsabilidade sobre ele; o que poderia representar um caminho inverso ao de *Mãe*, por descomplicar o natural restabelecendo uma ordem social (livrar o escravo do jugo e o senhor de sua responsabilidade sob tal ato). Há nesta peça também através da dissimulação a crítica indireta feita por Alencar ao sistema patriarcal e observada por Freyre.

Essa dissimulação encontra-se com o que Alencar diria mais tarde a respeito de temer um caos social no país ao libertar seus cativos e não dar a eles condições de cidadania <sup>31</sup>. Eduardo deixa claro suas intenções: “Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa” (ALENCAR, 2004, p. 130). Já neste ponto, ocultado, dissimulado, Alencar aponta para a problemática caótica, enquanto que em *Mãe* com a morte de Joana é clara a possibilidade de prejuízo ao senhor apresentado nas palavras da própria Joana: “Pois meu

---

<sup>30</sup> A tradição em torno do teatro na Idade Média é basicamente oral. Já foi observado o desenvolvimento das peças dentro da *commedia dell'arte* que culminou na configuração de personagens arquetípicas, como o Arlequim. Essa prática do teatro ambulante era também comum na Inglaterra, feito em carroças, no qual geralmente havia nestas peças temas religiosos que serviram de base ao desenvolvimento dos autos moralizantes. Conferir dois capítulos no livro de Burgess intitulados “Os primórdios do drama” e “O alvorecer do drama inglês” (BURGESS, 2004, p. 55-73).

<sup>31</sup> Esta posição de Alencar refere-se às polêmicas em finais de 1870 envolvendo a votação em torno do projeto de lei do Visconde do Rio Branco a respeito da criação da Lei do Ventre Livre. Alencar foi decididamente contra, esclarecendo não ser natural separar as mães de seus filhos pequenos, bem como a visão de que haveria um caos econômico e social ao país se a escravidão terminasse abruptamente e não fossem viabilizadas condições de cidadania para os futuros ex-escravos no país.

filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe?” (ALENCAR, 1977, p. 273).

Há aqui duas considerações a serem feitas. A primeira é à obra de Alencar. É observada a sua crítica em *Mãe*, a respeito do prejuízo e da alienação impostos tanto ao senhor quanto à sua escrava, e n’*O Demônio Familiar*, do prejuízo que a presença do escravo nos lares traz também ao escravo e ao senhor. A segunda é à percepção de Freyre sobre Alencar. Observa-se a pontuação de Freyre sobre *Mãe* na qual a situação da dissimulação do ressentimento é resultado da condição de uma escrava que vive como cativa de seu filho, potencializando a crítica alencariana ao sistema escravocrata e patriarcal, e indireta como pontua Freyre por ser viabilizada pela dissimulação; o que permite a observação de ser encontrada n’*O Demônio Familiar* uma situação similar de dissimulação quando o fato de o senhor alforriar seu escravo repercute no fato de ele próprio se ver livre de uma responsabilidade sobre o cativo. Portanto, justifica-se a aproximação entre as duas peças alencarianas com a temática em torno da escravidão, e a aproximação da leitura de Freyre sobre *Mãe* com *O Demônio Familiar*.

### **3.4 Senhora (1875)**

Feitas estas considerações a respeito das peças, é interessante notar como Alencar não se desvinculou destes temas na sua obra em prosa, e o exemplo a ser considerado é *Senhora* (1875). Publicado primeiramente em folhetim, o romance é um dos últimos de seu autor; mesmo depois de ter-se afastado do teatro quase dez anos depois, ainda utilizava as características experimentadas nos palcos.

O romance possui uma estrutura simples, e não foge aos modelos alencarianos da combinação de um conflito baseado em amor, dinheiro e casamento com o final feliz idealizado no Romantismo. Aurélia Camargo, uma moça pobre e órfã, recebe uma herança de um avô desconhecido; torna-se milionária. A partir disso, casa-se com o homem que a havia desprezado por ser pobre, Fernando Seixas, numa transação comercial envolvendo seu tio e tutor Manuel Lemos. Ao descobrir que havia sido comprado, Seixas demonstra o orgulho ferido e a relação dos dois torna-se insustentável. Tempos depois Fernando resgata o papel de sua compra e os dois declaram o amor que sentem um pelo outro.

Ao seguir a estrutura narrativa do Romantismo, Alencar inovou em alguns pontos de sua forma. O primeiro deles refere-se à maneira da disposição da primeira parte (O Preço), em que a narrativa encontra-se avançada com Aurélia já rica e em busca do marido, a transação

comercial e o casamento de Aurélia e Fernando. O recuo cronológico ocorrido na parte dois (Quitação) tem a função de situar o leitor no começo da vida de Aurélia, contando o casamento proibido de seus pais, seu romance com Fernando e sua decepção com ele, a morte de seus pais e de seu irmão Emílio, e o recebimento da herança. Esse recuo é aproveitado pelo autor em outras partes da narrativa, especialmente nas duas sequências seguintes. A terceira parte (Posse) diz respeito à vida cotidiana do casal após o matrimônio e a quarta (Resgate) é a solução do conflito da narrativa e a reconciliação dos dois.

O tempo de duração da narrativa é curto, cerca de um ano entre os preparativos para o casamento de Aurélia e Fernando, e a solução de seus problemas. Salvo no segundo capítulo em que o autor faz uma digressão temporal para situar o desenvolvimento do enredo. O espaço também é reduzido neste um ano: circula entre a casa de Aurélia com sua família e depois de ela estar rica, onde a narrativa é concentrada, e a casa de Fernando quando solteiro para a caracterização de sua personagem, e também uma ou outra visita dos dois ao Teatro Lírico ou ao Cassino, quando muito no Passeio Público, moda para a aristocracia na época.

O outro avanço de Alencar em relação aos romances do Romantismo em geral é a existência de profundidade psicológica nas personagens. Na passagem, Aurélia sofrera a decepção por Seixas ter-lhe abandonado, como exemplo daquela profundidade que Alencar acostumara-se a desenhar em suas personagens teatrais:

Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de trinta contos de réis. Acabando de ler estas palavras levou a mão ao seio, para sustentar o coração que se lhe esvaía.

Nunca sentira dor como esta (...). Sofrera com resignação a indiferença, o desdém e o abandono; mas o rebaixamento do homem, a quem amava, era um suplício infindo, de que só podem fazer idéia os que já sentiram apagamem-se os lumes d'alma, ficando-lhes a inanidade.

Debalde, Aurélia refugiou-se nos primeiros sonhos de seu amor. A degradação de Seixas repercutia no ideal que a menina criara em sua imaginação, e imprimia-lhe o estigma. Tudo ela perdoou a seu volúvel amante, menos o tornar-se indigno de seu amor (ALENCAR, 1994, p. 78).

Alencar mostra o rancor sofrido por Aurélia ao saber que Seixas a abandonara não por amor, mas por um casamento por dinheiro. Ainda aqui se reconhece o discípulo de Dumas Filho, pois da mesma forma que o autor francês fizera de *La Dame aux Camélias* um romance quase autobiográfico, Alencar também demonstra uma mágoa profunda sofrida por ele quando jovem: apaixonado por uma certa senhorita da corte fora recusado por sua família por ser um simples advogado. Sua crítica, portanto, ao casamento sem amor, por convenção ou por interesse financeiro, o acompanha também nos romances, com a pincelada autobiográfica. A ausência do *raisonneur* não impede que ele dê sua opinião por meio de digressões ou

através de outras personagens. O casamento de Aurélia e Fernando é acertado como uma transação, transcrita nas palavras de Seixas:

— Não o vejo ainda a vida por esse prisma. Compreendo que um homem sacrifique-se por qualquer motivo nobre, para fazer a felicidade de uma mulher, ou de entes que lhe são caros; mas se o fizer por um preço em moeda, não é sacrifício, mas tráfico (ALENCAR, 1994, p. 32).

Aurélia, embora idealizada, — “Aurélia amava mais seu amor do que seu amante; era mais poeta do que mulher; preferia o ideal ao homem” (ALENCAR, 1994, p. 76) — aparece com características psicológicas bastante reais, tal como a descrição de seu rancor como foi visto acima. A moça manipula uma situação para casar-se com o homem que a desprezava, fazendo com que ele assinasse um contrato nupcial de cem contos de réis e do qual ele demorou a se ver livre, a fim de suplantar sua mágoa e seu rancor:

Não concebia que tivesse amado um ente tão depravado e vil (...). O sentimento que animava Aurélia pode chamar-se orgulho, mas não vingança. Era antes pela exaltação de seu amor que ela ansiava, do que pela humilhação de Seixas, embora fosse indispensável ao efeito desejado. Não sentia ódio pelo homem que a iludira; revoltava-se contra a decepção, e queria vencê-la, subjugar-la, obrigando este coração frio que não lhe retribuía o afeto, a admirá-la no esplendor de sua paixão (ALENCAR, 1994, p. 127).

Outro elemento presente, contido nas peças, e que aparece com igual profundidade psicológica no romance é o do parasita social, representado na figura de Lemos. Eis sua descrição:

Foi para a turba dos apaixonados arruadores grande assombro e maior escândalo, esse de verem todas as tardes, recostado insolentemente à janela de Aurélia, o rolho velhinho, conversando e brincando na maior intimidade com a menina. Ignorantes do parentesco, atribuíam essas liberdades a uma preferência inexplicável; pois o Lemos, notoriamente pobre, senão arrebatado, carecia do condão, que dispensa todas as virtudes, o dinheiro. (...) Uma tarde (..) despediu-se deixando entre as mãos da sobrinha uma carta (...). Aurélia sentiu a necessidade de banhar-se na oração, e purificar-se do contato em que se achara com essa voragem de torpeza e infâmia (...). Apresentou-se pois francamente como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos (ALENCAR, 1994, p. 66 e 67).

Lemos insultara a sobrinha com a torpe proposta de tornar-se seu alcoviteiro. Alencar já denunciara essa figura tanto em *As asas dum Anjo* (1860), na pessoa de Ribeiro, e em *Lucíola* (1862), na personagem de Cunha. As duas obras referem-se ao tema da prostituição tendo em Carolina e em Lúcia, respectivamente, os alvos da crítica alencariana ao perigo desta prática à moral familiar. Quanto a Lemos, torna-se depois o tutor de Aurélia, e o responsável por fazer a transação matrimonial entre a sobrinha e Fernando.

Fernando Seixas é caracterizado, embora idealizado, mais como um anti-herói que propriamente um herói romântico. A descrição de sua casa contrasta-se com a de seu morador:

Outra singularidade apresentava essa parte da habitação: era o frisante contraste que faziam com a pobreza carrança dos dois aposentos certos objetos, aí colocados, e de uso do morador (...). É um moço que ainda não chegou aos trinta anos. Tem uma fisionomia tão nobre, quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha. Os olhos rasgados e luminosos (...). A boca vestida por um bigode elegante, mostra o seu molde gracioso, sem, contudo perder a expressão grave e sóbria, que deve ter o órgão da palavra viril (ALENCAR, 1994, p. 21 e 22).

Fernando é apresentado como amante da literatura e do jornalismo, abandonando a carreira burocrática do funcionalismo público, refugiou-se na imprensa. Sobrepujando o amor que sentia por Aurélia, as necessidades financeiras por ele passadas para sustentar o seu luxo, fizeram com que a abandonasse por um dote de trinta contos de réis por seu casamento sem amor com Adelaide Amaral. Não desejando o casamento, viajou para Pernambuco e, depois de oito meses lá, de volta ao Rio de Janeiro, numa noite no Cassino, encontra Aurélia deslumbrante e rica. Depois disso, Lemos o interpela a respeito do casamento com uma senhora que só deveria conhecer depois de aceito o acordo. Fernando aceita o dote de cem contos de réis da desconhecida, pedindo deste vinte contos adiantados em troca de uma letra, e que surpresa tem quando reconhece em sua noiva Aurélia.

O desenrolar do enredo também é muito bem desenvolvido por Alencar ao se tratar da sua intenção de retratar o drama íntimo de Aurélia e de Seixas. Até o casamento a descrição das cenas e dos acontecimentos é rápida. A ação é dinâmica, a estratégia de encurtá-la é proposital para a análise dos sentimentos e das reações do casal de protagonistas da história.

Assim, tem-se em *Senhora* a crítica alencariana por excelência ao casamento por interesses financeiros ou sociais. A transcrição do diálogo a seguir refere-se ao momento em que Aurélia, após o casamento, informa a Seixas a sua intenção de ser reparada em seu prejuízo sentimental:

— Representamos uma comédia na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.

— Vendido! — exclamou Seixas ferido dentro d'alma.

— Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento (ALENCAR, 2004, p. 56).

O que se segue é a interferência da primeira parte pela sequência narrativa da segunda. A estratégia do autor é prender o leitor pela curiosidade, vale lembrar que o romance é um folhetim publicado diariamente. Mas a interrupção a favor da digressão temporal não atrapalha a profundidade dramática da cena alcançada pela pena do autor de comédias realistas e de dramas, que volta à sequência ao final da parte dois. Fernando fica absorto ouvindo os argumentos de Aurélia e a ouve dizer sobre o amor ideal que sentia por ele: “Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime” (ALENCAR, 2004, p. 87).

Após essa declaração, Aurélia discorre a respeito de seus sentimentos feridos quando fez a Seixas a sua oferta:

— A riqueza que Deus me concedeu chegou tarde; nem ao menos permitiu-me o prazer da ilusão, que têm as mulheres enganadas. Quando a recebi, já conhecia o mundo e suas misérias; já sabia que a moça rica é um arranjo e não uma esposa; pois bem, disse eu, essa riqueza servirá para dar-me a única satisfação que ainda posso ter neste mundo. Mostrar a esse homem que não me soube compreender, que mulher o amava, e que alma perdeu. Entretanto ainda eu afagava uma esperança. Se ele recusa nobremente a proposta aviltante, eu irei lançar-me a seus pés. Suplicar-lhe-ei que aceite a minha riqueza, que a dissipe se quiser; mas consinta-me que eu o ame. Esta última consolação, o senhor a arrebatou. Que me restava? Outrora atava-se o cadáver ao homicida, para expiação da culpa; o senhor matou-me o coração; era justo que o prendesse ao despojo de sua vítima (ALENCAR, 1994, p. 87).

Depois disso entrega o restante dos cem contos a Seixas; vinte ele já havia pegado. E ela diz que lhe chamará “meu, meu marido, pois é este o nome da convenção” (ALENCAR, 2004, p. 87). O que ocorre é, através das palavras de Seixas, uma referência direta à escravidão, o vocabulário é pleno de referências a ela, a começar pelo título da obra.

— Não, senhora, não enganou-se — disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. — Vendi-me; pertença-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem, que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! (...) Enfim estou pago. O escravo entra em serviço. Espero suas ordens (ALENCAR, 1994, p. 88 e 89).

A pronúncia de *senhora* à época, considerada correta, reproduzida pela classe alta, era com o /o/ fechado e não aberto como é hoje; a pronúncia aberta era feita pelas classes baixas. Seixas ao reproduzir esta última propositadamente revela um sentimento subalterno e a utilização explícita da linguagem utilizada pelos escravos:

— Seria ridículo oferecer-lhe o que lhe pertence. A senhóra manda, e é obedecida.

Aurélia tomou o braço do marido, e afastou-se lentamente ao longo da alameda.  
 — Por que me chama senhóra? — perguntou ela fazendo soar o *ó* com a voz cheia.  
 — Defeito de pronúncia!  
 — Mas às outras diz senhóra. Tenho notado; ainda esta noite.  
 — Essa é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, para distinguir da fórmula cortês, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. O súdito diz à sua soberana, como o servo à sua dona, senhóra. Eu talvez não reflita e confunda.  
 — Quer isso dizer que o senhor considera-se meu escravo? — perguntou Aurélia fitando Seixas.  
 — Creio que lho declarei positivamente, desde o primeiro dia (...) (ALENCAR, 1994, p. 151 e 152).

Esta situação humilhante de Seixas remete imediatamente em sua forma metafórica a lei promulgada por Alencar contra a venda dos escravos em praça pública a fim de evitar a cena grotesca para os passantes<sup>32</sup>.

As duas últimas partes do romance seguem a linha da investigação psicológica do comportamento do casal, a fim de caracterizar seus dramas íntimos, a mencionar as ironias e as alfinetadas permeando o discurso de ambos. O diálogo que se segue é tomado como exemplo e é tido no almoço:

— Prove desta lagosta. Está deliciosa — insistiu Aurélia.  
 — Ordena? — perguntou Fernando prazenteiro, mas com uma inflexão particular na voz.  
 Aurélia trinou uma risada.  
 — Não sabia que as mulheres tinham o direito de dar ordens aos maridos. Em todo o caso, eu não usaria do meu poder para coisas tão insignificantes.  
 — Mostra que é generosa.  
 — As aparências enganam (ALENCAR, 1994, p. 99 e 100).

Ao final do romance, Fernando para se ver livre de tanta humilhação e libertar também Aurélia dela, devolve os cem contos de réis, pois se ocupa durante este tempo de juntar os vinte contos que havia ganhado e gastado. Aurélia lança-se sobre ele, declarando seu amor e os dois a partir disso vivem felizes no “santo amor conjugal”.

Portanto, a utilizar artifícios que já lhe foram satisfatórios nas peças, (a ação dramática é muito bem desenvolvida, por isso), Alencar lança mão deles no romance em questão. A sua preocupação com as relações entre amor, casamento e dinheiro encontrou no enredo e na intriga de *Senhora* um terreno fértil para se frutificar. A relação com a escravidão também,

---

<sup>32</sup> A considerar o lado político conservador de Alencar, este lhe rendeu também diversas e sérias polêmicas a respeito da escravidão. Enquanto Ministro da Justiça, sancionou um decreto em 15 de setembro de 1868, o de número 1855, em que proibia a venda e o leilão de escravos em praça pública. Sua atitude relaciona-se ao fato de querer retirar o espetáculo grotesco desse comércio humano dos olhos do público. Este decreto previa também, um avanço humanitário em relação à escravidão: seu artigo segundo proibia a separação, através da compra e venda, de esposas e maridos e também, mais importante, dos filhos de suas mães e pais.

porém num nível bastante sutil e metafórico. Já se falou no vocabulário utilizado para dar fundamentação a essa sociedade escravocrata presente no romance. Porém há outras características.

Aurélia é apresentada como bela, culta, inteligente; o ouro presente em seu nome não faz parte somente de sua conta bancária, bem como de sua descrição física e psicológica. Rende Fernando a seu jugo após o casamento. Utiliza a pecúnia para tentar acabar com o seu rancor. Outrora preterida por Fernando, por dinheiro, utiliza-o para resgatá-lo. Fernando, por sua vez, depois de aceitar a transação comercial a que foi reduzida a sua relação com Aurélia, utiliza os vinte contos como dote de casamento para sua irmã caçula. Sua condição de escravo branco só é desfeita após resgatar esses vinte contos de réis por ele gastados. A situação, então, é ao final da narrativa, duplamente invertida<sup>33</sup>; e as máscaras são retiradas. Aurélia, a senhora, rende-se ao amor que sempre sentira por Fernando. A senhora assume a condição de cativa do seu senhor — “Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma” (ALENCAR, 1994, p. 182). Fernando agora livre e regenerado pela convivência com este sentimento nobre que o acompanha o tempo todo, torna-se o senhor de sua senhora. A relação da escravidão imposta aos dois pelo dinheiro fora também invertida em relação de escravidão ao amor que ambos sentem agora um pelo outro; enfim, a ordem natural daquele contexto é restituída.

Há uma estruturação metafórica desenvolvida no romance; a escravidão é desenvolvida num campo semântico. Refere-se ao jugo dos protagonistas ao dinheiro em primeiro lugar, quando Fernando abandona Aurélia por um dote; depois quando ela, já milionária, decide se vingar efetuando uma transação comercial resultante no seu casamento com Fernando, numa situação em que o vocabulário utilizado pelos protagonistas revela as metáforas contidas no romance em torno do tema do cativo. E em segundo lugar, quando se rendem ao amor que sentem um pelo outro, reproduzindo o final romântico esperado.

Esta situação do uso metafórico pode ser perceptível também no campo semântico em torno da caracterização de Pedro em *O Demônio Familiar* e de Joana em *Mãe*. Pedro é descrito como esperto, uma pessoa que desenvolve uma situação de intriga(s), e também como submisso. Em seu livro *O negro como Arlequim* (1982) Flora Süssekind aproxima esta caracterização ao comportamento observado nas crianças, dependentes dos adultos por elas

---

<sup>33</sup> Essa característica da inversão faz lembrar as palavras de Kothe no seu *Cânone Imperial*: “No íntimo da “Senhora” há uma escrava; e, no cerne do escravizado Seixas, um senhor. A *Senhora* é uma escrava; e o escravo comprado é o seu *Senhor*. A *Senhora* é escrava do escravo; o escravo é senhor da *Senhora*. A *Senhora* depende do escravo que dela depende. Com isso, o escravo se torna senhor da *Senhora*, e a *Senhora* se mostra como escrava do escravo” (KOTHE, 2000, p. 457).

responsáveis e que sendo também arteiras, traquinas, sempre pregam peças neles. Essa situação, segundo a autora, de dependência, submissão e proteção revela um situação além: ela enxerga o caráter do país dependente das grandes potências também como referência à infância (Süssekind, 1982, pp. 49-71), por se tratar de necessidade de cuidados (leiam-se carências).

E Joana é metaforizada como um símbolo ideal. Explícita é a devoção do autor por sua mãe a quem dedica a peça. Implícita está a condição da maternidade que se sacrifica em prol de sua criação. “Quem está em cena é um ‘coração de mãe’, apenas por acaso de escrava” (SÜSSEKIND, 1982, p. 50). Como já foi observado, a morte violenta de Joana mostra o sacrifício feito em nome do seu filho, e mais profundamente, em nome da felicidade de filho que é branco a observar a situação cativa da mãe; considera-se a importância deste fato na época escravocrata, carregada de preconceitos. Sendo Pedro a metáfora de uma criança, o arlequim, e Joana a de um coração idealizado, torna-se importante lembrar a polêmica do criador de ambas as personagens envolvendo o projeto da criação da Lei do Ventre Livre no qual assumiu uma atitude avessa. Nas palavras do autor encontradas no texto de Süssekind está a transcrição de seu argumento, ele considerava a liberdade do ventre iníqua e bárbara: “É iníqua, porque concede a liberdade à prole e nega à geração atual, cheia de serviços e de dedicação. É bárbara porque condena a prole inocente ao abandono, o que significa a miséria e a morte” (ALENCAR apud SÜSSEKIND, 1982, p. 51). A peça, de 1860, e a lei aprovada em 1871 têm em comum a crítica de Alencar: os filhos livres e os pais escravos, como Jorge e Joana; e o equilíbrio entre estas forças apontado como o sacrifício de um dos lados (no caso da peça, da mãe).

Voltando ao romance, o que existe é uma resignificação de *Senhora* tal como em sua vertente sócio-cultural. A sociedade patriarcal não aceita o senhorio de uma dama; portanto, inverte-se o final da trama o mandato de Aurélia: rende-se a seu marido (KOTHE, 2000, p. 457). Nem mesmo os escravos tornam-se centro da literatura; quando ocorria essa peculiaridade, geralmente eram os escravos “pretos pintados de branco” (tal como ocorre em *A escrava Isaura*); mas neste caso ocorre o contrário. Há, por último, a rendição de ambos ao amor santo e conjugal assim como preconizam os parâmetros românticos. O jugo capitalista do dinheiro, como estruturado no Brasil, domina parte da ação de *Senhora* (KOTHE, 2000, p. 454), pois é por sua causa desenvolvida a intriga, mas ao final reina a paz do amor romântico para a sua situação neste contexto.

A situação de *happy-end* pretendida pelos modelos românticos viabiliza o que Alencar quisera criticar em diversas histórias suas (mas só acabou por demonstrar): o dinheiro é o

verdadeiro senhor da história, antes do amor. A intriga é conduzida para levar os leitores a visualizarem o amor ao final da narrativa, como a reprodução do amor romântico, e também a sua idealização durante principalmente as terceira e a quarta partes do romance. O que acontece na ação é o rendimento ao dinheiro dos protagonistas como solução às suas decepções amorosas; reproduz, assim, uma condição alienante, ressignificando-a, portanto. Depois, a fim de obedecer aos modelos românticos, há a rendição dos protagonistas ao amor, quando ambos são resgatados do jugo pecuniário.

Enfim, com as personagens de *Senhora*, Aurélia e Fernando, rendidos um ao outro demonstram não uma relação de igualdade, mas de escravidão. Primeiramente rendem-se ao dinheiro (há sensibilidade por parte do autor a respeito da sociedade capitalista que valorizava o casamento por conveniência — leia-se por interesse financeiro — o que possui mesmo um valor para ele de denúncia e de crítica), depois com a convivência, e a considerar o amor que os acompanhou desde sempre na narração, servem um ao outro. Afirma Aurélia: “Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor...” (ALENCAR, 1994, p. 153).

Neste ponto, Alencar foi coerente com o que escreveu em *Novas Cartas de Erasmo ao Imperador*: apontou as diretrizes que considerava coerentes para a extinção da escravidão no país; assim desejava a sua extinção natural, sem as amarras forçadas da lei. Portanto, ao introduzir no enredo envolvente de Fernando e Aurélia a situação da escravidão enquanto metáfora, Alencar aponta diferentemente ao que havia feito n’*O Demônio Familiar e Mãe*<sup>34</sup>. Há neste ponto um mesmo tema, a escravidão, e duas formas de retratá-la. Nas informações retiradas das peças há a consideração através dos desfechos de seu posicionamento abolicionista (como anteriormente observado nas críticas de Machado de Assis e João Roberto Faria); no romance apresenta-se através das metáforas antiescravista e abolicionista. No caso das peças, embora haja a liberdade dada aos protagonistas escravos, há uma dissimulação sobre a situação social tal como definida por Freyre, sendo que na primeira, a liberdade concedida a Pedro implica numa situação de igual liberdade para Eduardo que se vê fora da responsabilidade sobre o escravo; na segunda, a dissimulação é em relação à situação de Joana e seu filho, que são alienados de seus direitos naturais de mãe e filho por ser Joana uma escrava. No romance, a liberdade concedida a Seixas por Aurélia (reproduzida num nível altamente metafórico) é responsável por restabelecer a ordem social, em que o senhor retorna ao comando da situação depois de ambos se verem fora do jugo do dinheiro e também em

---

<sup>34</sup> Alencar publica estas cartas ao Imperador em 1867, e já havia escrito as peças. *O Demônio Familiar e Mãe* foram respectivamente escritas em 1857 e 1860.

relação ao *happy-end* alcançado por não fugir ao modelo romântico na rendição ao amor que sentem.

Diante desta interpretação sobre *Senhora* é importante enquadrar novamente a leitura feita por Freyre sobre a obra alencariana. Outrora observada a explanação freyriana sobre a escrita paisagística de Alencar, como uma tentativa, através do artifício literário, de reaproximação com o natural, que inserido no contexto do romantismo é o indivíduo em sua forma pura complicado pelo social, há neste romance a complicação referida. Aurélia, por ter tido seu orgulho ferido, após receber a herança do avô, através da transação comercial que constituiu na formação de sua família (seu casamento com Seixas), é a responsável pela complicação da trama (mas o motivo é o Seixas), e enquadrando as palavras de Freyre, por representar o indivíduo deformado pelo social, ou pelo que supõe que seja ele. Nesse caso, a deformação (causada pelo dinheiro) sofrida pelo indivíduo (Aurélia) afeta e complica a família (Aurélia e Fernando), que para Freyre é a instituição patriarcal e escravocrata. Antes disso Freyre considera

E nenhuma história mais natural do homem — ou de uma sociedade — que a de sua vida de família; e esta, em termos crus, é a história de seu sexo. O sexo do indivíduo não apenas biológico mas social. (...) Quando a família dominante num meio é a patriarcal e, além de patriarcal, escravocrata, não só o sexo como o indivíduo quase inteiro se forma ou se deforma sob a influência familiar (FREYRE, 1951, p. 05).

Aurélia reproduz essa complicação definida por Freyre por representar o indivíduo “deformado”, em que ao inverter a ordem social é vista até o desfecho da narrativa como a “dona” de seu marido, e ele seu escravo submisso. Com a descomplicação da narrativa e o final da história, ela retorna a seu lugar natural (que, na descrição freyriana é a família patriarcal e escravocrata) de mulher submissa, e Seixas de senhor da casa e do amor de sua esposa.

Ao serem recordadas as palavras de Freyre a respeito de ser a crítica alencariana indireta ao sistema patriarcal e escravocrata, há uma diferença na tonalidade entre as peças e *Senhora* no que se refere às críticas alencarianas. Ao ser pontuado que Alencar desenha com o paisagismo tanto uma estrutura de representação natural, no sentido denotativo do termo, há também a observação do sentido conotativo utilizado por ele na composição das peças, de desenho da estrutura familiar patriarcal, que pode ser referida e estendida a este romance. É verificado o ressentimento causado à família, a complicação, pelas situações sociais, sendo a descomplicação solucionada no retorno à natureza — nestes casos, da ordem natural da família sendo restabelecida — há em *Senhora* esta mesma questão, quando é verificado o

retorno à ordem natural familiar em que Aurélia submete-se a Fernando pelo amor que a ele devota, o que resulta na real formação de sua família. Porém, como observa Freyre, a crítica de Alencar é indireta. Ao passo que em *Mãe* e n’*O Demônio Familiar* essa crítica é indireta por se firmar na ordem da dissimulação, em *Senhora* o é na ordem da metaforização. Tanto as peças como o romance possuem a temática em torno da escravidão, mas a crítica alencariana (indireta, na concepção freyriana) em relação a elas aparece com teor diferente: nas primeiras, dissimulada; no segundo, metaforizada.

Uma outra questão relacionada a esta citação é a relação extensiva feita por Freyre sobre o corpo em seus ensaios <sup>35</sup>. Há uma extensão da forma em que este corpo aparece relacionado em sua obra, desde *Casa-Grande & Senzala*, em que não condiz apenas como forma física, mas psíquica e social (e que às vezes aparece em expressões metaforizadas):

Sexo mais do que psicanaliticamnte compreendido como fôrça ou solicitação espalhada no corpo inteiro dêsse indivíduo social: da raiz dos seus cabelos, sensível ao cafuné ou ao trinco voluptuoso por mão de mulata em cabeça de ioiô ou de iaiá, às pontas dos dedos dos pés aristocráticos, por sua vez vibráteis às comichões provocadas pela extração, às vêzes doce como uma carícia sexual, de bichos aí encravados; e não fôrça ou solicitação limitada aos órgãos genitais e desejos apenas de coito ou de cópula (FREYRE, 1951, p. 05).

Aparece, assim, o indivíduo em sua compleição psíquica, física e social, e necessita entrar numa harmonia cósmica novamente com sua natureza (família) nos romances alencarianos; relação esta percebida por Freyre na qual enquadra *Senhora*. Observa a força representada pelo corpo nos romances alencarianos (a mesma semântica em que toma em sua própria obra, que em alguns casos, aparece até mesmo metaforizada), e sobre este respeito, continua a observação:

Suas mãos [do indivíduo], se são de filho de senhor, tendem a tornar-se duas mãos esquerdas; se são de filho de escravo, duas mão direitas. Seus pés, se são de filho de senhor, tendem a tornar-se dois pés de moça, mesmo sendo agressivamente viril o resto do corpo; se são de filho de escravo, tendem a tornar-se brutalmente másculos, mesmo sendo pés de moça ou de mulher dengosa (FREYRE, 1951, p. 05).

A partir deste ponto, ao observar que Alencar faz o desenho dos pés de Seixas — “O pé pousado agora em uma chinela não é pequeno; mas tem a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática” (ALENCAR, 1994, p. 22) — Freyre faz uma observação sobre este desenho de Alencar:

---

<sup>35</sup> Conferir: QUINTAS, Fátima. *Sexo à moda patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre*. São Paulo: Global, 2008.

De um dos seus heróis — o de *Senhora* — anota que o pé não era pequeno; mas antes que se julgue que fôsse um pé burguêsmente abrutalhado, chato e feio, de mascate ou taverneiro, salienta que tinha ‘a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática’. O pé mameluco. O pé brasileiro. O pé parecido com o do ameríndio (FREYRE, 1951, p. 21).

Há a percepção por parte de Freyre da preocupação de Alencar em registrar o pé de seus heróis e mais ainda de suas heroínas — pés aristocráticos que exemplificam a identificação brasileira na aristocracia — vide o exemplo da novela cujo título é *A pata da gazela* (1870). Outra descrição alencariana e que não foge à percepção de Freyre é em relação às mãos e aos cabelos. Os cabelos de Aurélia são assim descritos:

Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute (ALENCAR, 1994, p. 43).

Constituem os cabelos um traço de diferenciação com as europeias, característica que Alencar sempre se preocupou em acentuar por constituir um traço opositivo, e que não escapou à Freyre:

... outro orgulho das brasileiras de outrora em face das européias de cabelo ralo ou raro e das africanas de cabelo encarapinhado. Repita-se para ficar bem acentuado êste traço de simbologia sexual em Alencar, que em suas heroínas — quase sempre brancas, indígenas ou tocadas de sangue indígena — os cabelos parecem ser uma como expressão de vigor e, ao mesmo tempo de maternalidade ou feminilidade, da natureza tropical que, das árvores se derramasse pela nudez das sinhás quando naturalmente belas, brasileiramente bonitas. Os cabelos de Aurélia ‘borbotavam em cascatas sôbre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute’ (FREYRE, 1951, p. 21).

Essa preocupação de Alencar em caracterizar os traços opositivos em relação às características das europeias tem como justificativa, tal como fora observado por Freyre, o fato de destacar os traços naturais das brasileiras opondo-se às belezas artificiais de salão difundidas na Europa e que já começavam a ganhar espaço aqui no país à época em que Alencar as criticava.

A respeito da observação por parte de Freyre do corpo há a percepção da extensão do tema no que diz respeito a mesma quando se trata do objeto literário. O autor em ensaios como *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos* escreve sobre a importância do corpo, de suas partes dentro do sistema em que se constitui a família. Em *Sobrados e Mucambos* acentua:

Os pés da brasileira de casa-grande e de sobrado foram também deformados pela preocupação do pé pequeno, bem diferente do de negro e do de negra, em geral grande, largo, abrutalhado (...). O cabelo grande — tranças, cocos, cabelo solto, penteados elaboradíssimos, seguros ou completados por pentes, que na primeira metade do século XIX, com os nomes de “tapas-missa” e “trepá-moleque”, atingiram no Brasil formas bizarras e tamanhos incríveis — foi outro sinal de sexo que nas mulheres brasileiras chegou a exageros ridículos (FREYRE, 2006b, p. 213).

Sobre esta diferenciação entre gêneros tão caracteristicamente patriarcal na acentuação da formação familiar brasileira escreve Fátima Quintas em *Sexo à moda patriarcal*, no capítulo intitulado “Moda de mulher branca”:

Cabelos longos, mãos bem tratadas, pés cuidadosamente calçados, esses os traços diferenciadores de classe. Emblema de respeito. Mãos, pés e cabeça, um trinômio bem significativo na configuração das extremidades. Mãos delicadas, mãos que não trabalham; pés delicados, pés que se escondem do massapé, calçados com sapatos por vezes pouco confortáveis, objetivando a formatar a artificialidade do *ethos* da época — pés pequenos, mimosos, frágeis. Cabelos compridos requerem cuidados especiais, um demonstrativo de ócio e de tratos especiais (...). O cabelo, tanto na mulher como no homem, patenteou um privilégio somente digno das camadas aristocráticas. (...)

Exercera tamanha significação a estética do cabelo, dos pés e das mãos que o seu uso tornou-se proibitivo à mulher negra, sempre de cabelo curto ou pano na cabeça, pés e mãos desgastados pelo eito ou pela lide da casa. O cabelo, ao natural, guardava um toque de liberdade, uma variável conotativa para a interpretação sociológica (QUINTAS, 2008, p. 101).

Ao observar o perfil das mulheres, há também a observação por Freyre do perfil masculino, sempre desenhado e observado de barba e bigode, a verificar a descrição de Fernando:

Tem uma fisionomia tão nobre quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha. Os olhos rasgados e luminosos às vezes coalham-se em um enlevo de ternura, mas natural e estreme de afetação, que há de torná-los irresistíveis quando o amor os acende, A boca vestida por um bigode elegante, mostra seu molde gracioso, sem contudo perder a expressão grave e sóbria, que deve ter o órgão da palavra viril (ALENCAR, 1994, p. 22).

Assim aparecem as características deste desenho viril trajando barba e bigode na descrição freyriana:

Ao mesmo tempo que a moda dos bigodes e das barbas grandes, dos homens. Foram modas quase tão características do patriarcalismo brasileiro como haviam sido do chinês, do hebreu, do árabe. Os três patriarcalismos, clássicos, de homens exageradamente barbados. No Rio de Janeiro, o primeiro galã de teatro que apareceu em cena sem barba nem bigode — isto já no fim do Segundo Reinado — foi estrondosamente vaiado. Aquilo não era homem: era maricas. Maricas de face cor-de-rosa, bem barbeada, lisa, como a de uma moça ou mulher bonita (FREYRE, 2006b, p. 213).

O cuidado de Alencar em retratar, sob seu olhar subjetivo, o contexto em que viveu reproduzindo na caracterização de suas personagens tipicamente da aristocracia nacional não passou, por este sentido, despercebido por Freyre ao fazer as considerações a respeito de Aurélia e Fernando. Uma observação sua em *Sobrados e Mucambos* torna eficiente o tratamento outrora dispensado à figura feminina, que encontrou na heroína de Alencar uma diferenciação a princípio, por contestar a ordem social estabelecida, mas que se rendeu ao seu marido ao final:

A extrema diferenciação e especialização do sexo feminino em “belo sexo” e “sexo frágil”, fez da mulher de senhor de engenho e de fazenda e mesmo da iaiá de sobrado, no Brasil, um ser artificial, mórbido. Uma doente, deformada no corpo para ser a serva do homem e a boneca de carne do marido (FREYRE, 2006b, p. 208).

Por esta via, justificando um ponto de interseção cultural e literário (o artifício alencariano), em que Alencar retira de seu contexto e da sua experiência histórica o motivo de sua produção, e que depois servirá de interpretação a Freyre, ponto no qual a Literatura é inserida enquanto documentação e justificadamente como suporte arquivístico, a heroína de *Senhora* não deve prevalecer como senhora de seu marido após o término da narrativa; devendo por uma questão de coerência contextual ser restabelecida a ordem social, tal como foi observada na transcrição de Kothe (KOTHE, 2000, p. 457).

Seria importante neste momento reintroduzir o comentário feito por Freyre a respeito de *Mãe* e a dissimulação contida na peça, sob seu ponto de vista que se estende aos romances do Alencar.

Aquêles ressentimentos [de convenções européias ou católicas de ortodoxia familiar] parecem ter se manifestado, dissimuladamente, no drama *Mãe*, e a propósito de mãe escrava em relação com filho natural, ainda mais que nos romances em que moças ofendidas em seu orgulho ou em sua dignidade de indivíduos ou pessoas (...) se vingam de homens ávidos de dotes ou à procura de vantagens econômicas por meio de casamentos de conveniência; casamentos sôbre os quais, mais de uma vez, vencem, nas novelas de Alencar, os casamentos de amor (FREYRE, 1951, p. 11 e 12).

Os ressentimentos que aparecem dissimulados, de acordo com a transcrição freyriana, em *Senhora* vêm ao encontro do que Freyre transcreve sobre a ortodoxia familiar, da moça com o orgulho ferido que busca no dinheiro o instrumento para dar vazão à vingança através do casamento. Como Freyre observa que os casamentos de conveniência ganham em certos romances de Alencar dos casamentos de amor, há uma recuperação do que foi dito

anteriormente a respeito de Aurélia e Fernando: a situação de alienação à qual os dois se envolveram pelo contrato matrimonial, ambos escravizados pelo dinheiro <sup>36</sup>, suplantou a princípio o amor que os dois sentiam, em vista do orgulho ferido de ambos. Há o retorno ao final da narrativa à ordem estabelecida por se tratar de um romance romântico, em que havia a necessidade do *happy-end*, e que recuperou os dois do jugo pecuniário, e reorganizou a estrutura social submetendo a mulher, Aurélia, a Fernando, a estabelecer para ele o lugar de senhor, e a indicar claramente o jogo de submissão amorosa na qual os dois estão envolvidos.

A descrição da beleza de Aurélia, já observado a respeito de seus cabelos, acentua a beleza das brasileiras, que em Alencar constitui um traço distintivo com a cultura europeia, uma evidente herança das índias que ele já acostumado a desenhar transpôs para as heroínas urbanas nos seus contornos de naturalidade nacional, acentuando o refúgio e a compensação contra o ressentimento aos salões europeus que iam contra toda esta naturalidade dos brasileiros.

Dessa maneira, como prova deste ressentimento encontrado em Alencar, é possível verificar que o narrador de *Senhora* descreve Aurélia com naturalidade, mesmo sendo este romance urbano, há resquícios do “refúgio ou compensação em florestas, em matas, em águas, em cascatas, em árvores; nos domínios meio fantásticos dos brasileiros” (FREYRE, 1951, p. 11). A naturalidade de Aurélia vem de encontro aos ressentimentos de Alencar com as convenções europeias, em que ela, mesmo tendo se tornado milionária, é descrita com simplicidade. O refúgio pelas pressões psicológicas sofridas forçam a protagonista (bem como a Seixas) a se isolar, e não tendo as matas por perto, a casa de Aurélia reproduz um pouco esta atmosfera, como no episódio em que num baile em casa, os dois ocultados por uma planta encontram em seu esconderijo um incentivo e uma compensação:

Houve um ápice, rápido como o pensamento, em que o par achou-se oculto pelas longas palmas de uma musácea, que se arqueavam graciosamente em umbela. Nesse momento um relâmpago cegou-os a ambos.

Duas rosas se embalam cada uma em sua haste à aragem da tarde; inclinam de leve o cálice e frisam-se roçando as pétalas. Assim tocaram-se as frentes de Aurélia e Fernando, e os lábios de ambos afloraram-se no sutil perpasso (ALENCAR, 1994, p. 159).

---

<sup>36</sup> Se tal como observa Kothe no capítulo “Do romance cortesão”, em que em *Senhora* “sob a aparência do amor, o dinheiro é o verdadeiro protagonista da história” (KOTHE, 2000, p. 454), esta situação de alienação pecuniária à qual os protagonistas são submetidos, deve ser superada para que se alcance a intenção do *happy-end* do romance romântico e, além disso, para que se deva ser restabelecida a ordem social vigente. Se por um lado, como observa Freyre, houve uma complicação do natural pelo social, natural em que deve ser lido o indivíduo, Aurélia e Fernando, sendo ela vítima da imposição do dinheiro, e ele, amante da pecúnia, por outro lado, esta situação é ao final do livro revertida, em que a natureza destes indivíduos é descomplicada pelo amor natural.

Além da presença da planta como um incentivo, há metaforicamente transcrito o ápice da sensualidade do contato entre os dois como o contato entre rosas.

A dissimulação dos ressentimentos nos romances é vista por Freyre através dos casamentos por conveniência. Aplicado este argumento em *Senhora* tem-se a observação de ser o casamento de Aurélia e Fernando, por conveniência, por vingança da heroína, um triunfo de seu orgulho, e apresenta o que Freyre pontua como romanticamente “complicação do natural pelo social” (FREYRE, 1951, p. 12). A solução seria vencerem os protagonistas o orgulho ao qual são lançados, vencerem a submissão ao dinheiro, a fim de descomplicar o natural pela complicação imposta pela ordem social, na qual Aurélia viu a construção de sua família arruinada por ser pobre, o que ocasionou o desenvolvimento da trama. Há no desfecho a descomplicação, e a ordem natural (de família) é restabelecida — ou melhor, no caso deste romance, estabelecida — e a ordem social reformada, mesmo o casamento tendo sido construído como base da dissimulação deste ressentimento pela ordem social. De acordo com o que Freyre descreve, pode ser percebido que Alencar transcreveu no texto as heranças culturais impostas pelos portugueses impedindo a mistura entre classes distintas (os ressentimentos de hábitos europeus, enxergados por Freyre como herança colonial, por representar um hábito transportado para a Colônia e implantado pelos colonizadores), ou seja, o sistema do dote que impedia uma moça pobre de fazer um bom casamento, e o que de fato ocorria em sua época, foi responsável por lançar o casal à complicação *provocada* pela situação social; e que no caso de Aurélia o casamento é possibilitado pela herança recebida do avô milionário. Portanto, depois de resolvidos os entraves sociais, a Aurélia e Fernando resta o natural, que de acordo com a semântica freyriana é a estrutura familiar. Dessa forma, a recuperar a sentença freyriana relacionada anteriormente a respeito de *Mãe*, sobre ser a crítica alencariana indireta ao sistema patriarcal e escravocrata, no romance em questão, *Senhora*, a crítica é viabilizada através da situação metafórica estabelecida — a lembrar que em *Mãe*, e mesmo n’*O Demônio Familiar* são indiretas por ser esta crítica estruturada em torno da dissimulação.

A ampliar a interpretação de Freyre sobre a literatura de Alencar para uma aplicação histórica, vê-se que a metaforização encontrada em *Senhora* a respeito da escravidão à qual são lançados os protagonistas está ao lado de outra caracterizada por Roberto Schwarz no ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, a relação do favor.

A falta de harmonia apontada pelo autor encontra-se também numa interseção entre a matriz balzaquiana e a oralidade. As narrativas orais no romance brasileiro são uma importante matriz, tal como outrora fora pontuado por Adonias Filho, e que constituiu um

fator de oposição para a construção (mesmo que forjada) da nacionalidade na pós-emancipação. Alencar tem a percepção dessa importância desde a infância quando lia para as mulheres de sua casa e vale a pena a transcrição seguinte para o aproveitamento:

Essa prenda que a educação deu-me para tomá-la pouco depois, valeu-me em casa o honroso cargo de *ledor*, com que me eu desvanecia, como nunca me sucedeu ao depois no magistério ou no parlamento.

Era eu quem lia para minha boa mãe não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica fornecida ao gosto do tempo. (...)

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição (...).

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 o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhe o seio. (...)

Nesse instante assomava à porta um parente nosso, o Revd<sup>o</sup>. Padre Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar (...):

— Que aconteceu? Alguma desgraça? Perguntou arbatadamente. (...)

— Foi o pai de Amanda que morreu! Disse, mostrando-lhe o livro aberto (ALENCAR, 1990, p. 24, 27-28).

É interessante notar como as narrativas orais, no exemplo citado transportada para a leitura oral de uma história para uma plateia ouvinte, tomou importância considerável na confecção dos romances alencarianos. O autor teve esta influência em sua obra, seja na estrutura formal, seja em alguns artifícios utilizados, tal como os descritos por Coutinho (COUTINHO, 2004, p. 284-289), que considera como resquícios da literatura oral nos romances que nasciam nesta época o desenvolvimento da intriga e do enredo, bem como a configuração do tempo dentro da história. Nos romances urbanos, especialmente os perfis de mulheres, na introdução deles Alencar dá voz à narração cuja autoria é designada a outrem, numa estratégia de viabilizar a confiança do leitor, além de empregar o caráter de narrativas orais, pois relata ao leitor o que ouviu de outra pessoa, que por sua vez ouviu a narração dos próprios protagonistas: “a história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso” (ALENCAR, 1994, p. 01). Está transcrita e justificada a importância que a leitura oral para a família produziu em Alencar.

Assim, há a percepção de que parte da estrutura formal da narrativa provém da literatura oral. Alencar utilizou uma técnica inovadora de recuo da narrativa para causar o efeito de suspense no leitor dos folhetins (esta proveniente do suspense na narração oral de histórias), na segunda parte, como característica da intriga que tomava direções novas nesta altura. O tempo segue a estrutura oral, no qual é observada uma passagem rápida dos eventos, para a configuração prolongada nos episódios que se referem às descrições psicológicas e aos

momentos de introspecção dos protagonistas. O recuo na segunda parte dá vazão a essa necessidade igualmente de causar suspense e introduzir as digressões do autor. Schwarz qualifica este recuo para introspecção, a traçar as origens, como interessante, econômico e poético, além de ser “realista por definição: a sua regra é o encadeamento claro e sugestivo dos atos, com vistas na situação que estivera na origem do *flash-black*” (SCHWARZ, 2008, p. 63 [nota 20]). Resulta, assim, na descrição, e não na crítica, e consta, por isso, como um ponto positivo na narração.

### 3.5 *O Tronco do Ipê* (1871)

Na leitura proposta por Freyre sobre a obra de Alencar há a percepção de que o autor devota a *O Tronco do Ipê* uma maior atenção que às outras obras, no seu ensaio *José de Alencar*. Essa maior atenção deve-se ao fato de o autor considerar o romance “caracteristicamente de casa-grande aristocrática, com sinhás e mucamas, com ioiôs e negros velhos do tempo da escravidão, com barão, padre e até compadre” (FREYRE, 1951, p. 23). O tema relacionado à escravidão é observado, portanto, e justificado ao ser incorporado neste trabalho.

A estrutura do romance é simples, e como já foi observado a respeito de *Senhora*, possui em sua constituição vários elementos da literatura oral. A história da fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão tem início na infância de quatro crianças, Alice, Adélia, Mário e Lúcio, e em torno deles há os pais de Alice, barões, e um mistério que envolve a morte do pai de Mário e o boqueirão. Há outras personagens como as mucamas das meninas, Eufrosina e Felícia, o preto velho, pai Benedito, o compadre Sr. Domingos Pais.

Um acidente envolvendo Alice no boqueirão marca a passagem do tempo no romance para a mocidade das crianças. Mário, cujo pai morrera no local, e que atribui o acidente ao Barão, salva a menina, e depois disso, vai estudar na Europa.

As descrições das personagens de Alice e Adélia seguem o que Freyre considera como os contrastes entre uma brasileira, nascida e criada na fazenda, e uma menina da corte educada à moda europeia, e que, segundo ele, Alencar critica. Alice é descrita da seguinte maneira:

Alice, a mais esbelta das duas, tinham certa petulância e vivacidade que revelavam a flor agreste, cheia de seiva, e habituada a se embalar ao sopro da brisa ou a beber a luz esplêndida do sol. Seus cabelos, de um louro cendrado, encrespando em opulentos anéis, voavam-lhe pelas espáduas, e às vezes com a mobilidade da gentil cabeça escondiam-lhe o rosto como um véu. Nessas ocasiões, com um simples e

graciosos meneio da fronte ela atirava sobre os ombros a nuvem fragrante que lhe sombreava o rosado das faces.

Quem lhe via os grandes olhos velutados de azul, sempre límpidos e serenos, e os lábios mimosos sempre em flor, comparava naturalmente essa alma pura a um lago sereno engastado em berço de boninas e cuja onda límpida é apenas frisada pela asa diáfana do silfo, pela pétala da flor ou pelo suspiro da aragem (ALENCAR, 2005, p. 18).

Adélia é assim descrita:

Adélia, de talhe menos delgado, parecia, contudo, mais elegante; suas formas harmoniosas tinham a graça da rosa nascente. Havia em sua beleza um certo ar de languidez, que se nota nas flores dos jardins, assim como nas moças criadas sob a atmosfera enervadora da cidade.

Ao contrário da amiguinha, ela trazia os cabelos negros presos em uma rede de fios de ouro toucados com certo esmero. Se algum anel se escapava para brincar-lhe na face, a mãozinha mimosa calçada por fresca luva cor de pinhão movia-se com um gesto mavioso de infinita graça, e restituía o cativo rebelde à sua doce prisão.

Os lábios não sorriam amiúde; ao contrário, pareciam preferir a seriedade, que punha em relevo a extrema perfeição da boca e davam-lhe certos ares de faceira gravidade, encantador naquelas feições de doze anos (ALENCAR, 2005, p. 19).

As diferenças notadas na descrição física das meninas envolvem outra que se diga comportamental: “Quem visse as duas meninas, acharia sem dúvida mais bonita Adélia, porém gostaria muito mais de Alice” (ALENCAR, 2005, p. 19). A esta observação de Alencar corresponde a simplicidade de Alice, percebida por Freyre, que sentencia: “É que Alice representava criatura muito mais natural do que Adélia; muito mais em harmonia com a paisagem brasileira; muito mais à vontade no meio das árvores e das águas da fazenda” (FREYRE, 1951, p. 23). É esta naturalidade percebida por Freyre nos desenhos das personagens alencarianas que direciona a característica da marca positiva brasileira (Alice) em contraste com a marca negativa (Adélia) do modo afrancesado criado na corte; marcas baseadas na impressão e crítica de Alencar, carregadas por isso da noção de valor.

Já foi anteriormente observada a importância reservada por Alencar aos traços físicos de suas mulheres: os cabelos de Alice aparecem soltos, enquanto os de Adélia, presos; as mãos de Alice, livres, as de Adélia cobertas por uma luva; o pé de Adélia vinha “calçado com uma botina de duraque, pisava a relva ou as folhas com tanta delicadeza como se roçara pelo mais fino tapete” (ALENCAR, 2005, p. 19), enquanto que em Alice observa o “passo ágil, rápido e sutil como o passarinho, de que tinha a volubilidade e a gentileza (...) com o coturno de cordovão calcava as asperezas do caminho” (ALENCAR, 2005, p. 18-19). Freyre qualifica a caracterização de Adélia enquanto sinhazinha de sobrado, dengosa, à qual se opõe a descrição do ideal de mulher por Alencar identificada com a paisagem brasileira.

A naturalidade de Alice destacada por Alencar e observada por Freyre chega à proximidade da sua descrição com a natureza: sem luvas, com os cabelos soltos, sem leque, sem sombrinha, com um chapéu de palha, mas suspenso nos braços. A menina que adora laranjas, figos, abacates, romãs, goiabas, araçás, uvas, jabuticabas, mangas do pomar da casa-grande e que deseja ela mesma alcançá-las, sem ser por intermédio do pajem, que trepa às árvores e causa assombro nas negras:

— Nanhã, isso são modos? Tomara que sinhá saiba — exclamou a Eufrosina.  
 — Onde já se viu uma menina trepar nas árvores? No Rio de Janeiro só quem faz isso é menina à-toa! — observou a Felícia.  
 O pajem também saiu-se:  
 — Eu tiro, nanhã; diga o que quer, que eu tiro. Uma moça faceira tem seu pajem para servir a ela.  
 — Não trepe, Alice; não é bonito; estraga as mãos e pode romper o seu vestido — disse Adélia.  
 Mário limitou-se à sua habitual ironia:  
 — Ora... Deixe trepar, não faz mal! É filha de barão... não cai... tem muito dinheiro!... (ALENCAR, 2005, p. 23).

Sobre isso observa Freyre:

[Alencar] Toma quase como advogado o partido da menina revoltada contra os excessos de feminilidade da criação antes cortesã que rústicamente patriarcal de certas meninas sinhás, isto é, finas à moda burguesa embora ainda patriarcal. Contra os excessos de criação senhorial ou escravocrata que fazia de brancos de sobrado e mesmo de casa-grande figuras sobrenaturais a precisarem dos escravos ou dos pretos de senzala para se comunicarem com a natureza, com a paisagem, com as árvores, com as águas, com os animais (FREYRE, 1951, p. 25).

Esta é a mulher ideal de Alencar visualizada por Freyre, o encontro do filho com a sua Mãe, em contraste com Adélia, que seria o oposto, através de sua educação de sobrado que necessita de um intermediário (o escravo) para se aproximar da natureza, nunca de maneira direta. O elogio de Alencar era às meninas, que sendo de salão, eram ainda amigas da natureza; Freyre enxerga o elogio de Alencar à Alice como a definição de seu ideal de arte, a mulher já esboçada no sistema patriarcal da família rural, educada para ser uma boa dona de casa, criada na família: “Fiel ao tipo nacional ou brasileiro, Alice juntava às prendas de sala as de dona de casa rural, entendida não só em doces como em galinhas, ovos, vacas de leite” (FREYRE, 1951, p. 26). Eis a descrição alencariana:

Alice era a menina brasileira, a moça criada no seio da família, desde muito cedo habituada à lida doméstica e preparada para ser uma perfeita dona de casa. A baronesa se preocupava com a educação da filha, mas tal era a força do costume, que a moça achou nas tradições e hábitos da casa o molde onde se formou a sua atividade.

A civilização européia já tinha, é certo, polido esse tipo nacional; mas não lhe desvanecera a originalidade. Alice, embora adquirisse todas as prendas da sala, que a teriam distinguido em uma sociedade elegante, não deixava por isso de apreciar em extremo o papel de doninha de casa, que a indiferença materna lhe permitiu exercer desde muito criança (ALENCAR, 205, p. 132).

Em Adélia, o contraste, o tipo de costumes de importação:

Adélia ao contrário era o tipo raro então, e hoje muito comum, de certos costumes de importação; era a mocinha de maneiras arrebicadas à francesa, cuidando unicamente de modas e do toucador (...).

Mal sabem as meninas brasileiras que esse figurino parisiense tão copiado por elas está bem longe de ser um retrato (...).

Portanto o perfil verdadeiro e natural era o de Alice (...). (ALENCAR, 2005, p. 132).

Há, portanto, a expansão do Alencar escritor para crítico social na medida em que o retrato feito por ele de Alice revela virtudes do patriarcalismo, favorecido pelo contato com a Mãe Natureza, ao mesmo tempo em que demonstra com as revoltas dela o desejo do indivíduo de ser mais natural contra os exageros do sistema social. “Principalmente aqueles exageros de artificialização da mulher ou do brando senhoril em pessoa quase separada da natureza, da paisagem ou do meio tropical pela mediação constante do escravo” (FREYRE, 1951, p. 27). Essa simplicidade natural de Alice a acompanha quando crescida, quando já sinhá-moça, ao invés do baile de Natal como na corte, tem a intenção de restabelecer a festa tradicional de família brasileira, a confraternização da casa-grande com o terreiro, causando aversão a Adélia.

Sobre este aspecto observa Freyre que Alencar, através de Alice, se antecipou na tentativa de renovação da cultura nacional, pois a apresenta ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, antecipando as bases do Modernismo nacional (modernista e tradicionalista), que foram o Movimento Regionalista do Recife e o Modernismo de São Paulo.

Atento a essa diferenciação, Freyre aponta uma contradição em Alencar, em que apresenta um modernismo antipatriarcal nuns pontos, através do desejo de emancipação da mulher (através da caracterização de Alice, Aurélia, Emília, e mesmo Lúcia e Carolina), e o seu tradicionalismo noutros pontos, na qual vê o gosto pela figura brasileira da sinhazinha da casa-grande patriarcal (através de, contraditoriamente, Alice, Adélia, D. Flor). Portanto, a atração que exerceram as donas de casa encontraram nele (visivelmente a reprodução na narrativa de sua vida conservadora) a mesma força que possuíam as fazendas e chácaras, patriarcais, rurais e maternas, e agrárias. Não desejava, portanto, ver “a relva brasileira

abafada pelo chamado tapêete europeu; nem a mulher deformada pela moda cortesã, nem o natural sacrificado ao artificial” (FREYRE, 1951, p. 15).

Como foi observado, a preocupação intensa de Alencar em resolver o conflito estabelecido pelo social com o natural, encontrou na caracterização de Alice uma estratégia de reabilitação do filho natural com a Mãe Natureza, a descomplicação a estes conflitos, artifício com o qual se rebela contra o social forjado, forçado e imposto, na representação de Adélia. A lembrar as palavras de Freyre de que este romance alencariano trata tipicamente de uma história de casa-grande aristocrática (FREYRE, 1951, p. 23), deve ser também lembrado o que este autor pontua a respeito de a crítica de Alencar ser indireta ao sistema patriarcal e escravocrata (FREYRE, 1951, p. 13), tal como descrito na análise feita sobre *Mãe*, bem como também observado sobre *O Demônio Familiar* e *Senhora*. Porém, neste romance a crítica não é efetuada indiretamente, tal como nas outras três obras (as duas peças através da dissimulação, e o romance através das metáforas a respeito da escravidão). É direta se for considerada a intenção alencariana de retratar essa família brasileira caracteristicamente escravocrata e patriarcal. Há a descrição das personagens femininas de Alice e Adélia, as quais representam a maneira encontrada por Alencar para criticar este sistema. Alice é o ideal da mulher brasileira, criada nos moldes conservadores da casa-grande aristocrática de fazenda, educada com as modas de salão para ser uma exímia dona de casa, e inserida no contexto familiar, que recupera a semântica freyriana em torno do que considera ser o natural; e Adélia representa o que vai contra este ideal, que seria a mulher recriando o modelo europeu, importado.

Neste romance observa-se também, que o paisagismo das descrições freyrianas não é somente encerrado ao nível do retrato familiar, tal como ocorre em *Mãe* ou *O Demônio Familiar*, ou mesmo em *Senhora*, quando Aurélia e Fernando buscam o refúgio na solidão, ou no contato com plantas em sua volta <sup>37</sup>, mas à atmosfera natural descritiva da fazenda, concorrendo ainda para uma descrição da naturalidade de Alice, que se encontra na fazenda. Paisagem não somente no sentido conotativo encontrado na análise das outras obras (como pintura natural familiar), mas no seu sentido denotativo, da descrição natural.

Outras personagens têm importância considerável para o desenvolvimento do romance também. Como se trata de um romance de casa-grande existe o lado seu oposto, complementar, a senzala. Já foi observada a prestativa presença do pajem, como um meio de

---

<sup>37</sup> Importante lembrar o episódio descrito anteriormente no qual a uma certa altura de um baile, Aurélia e Fernando se beijam quando se encontram ocultos por uma planta (ALENCAR, 1994, p. 159). Outro episódio que merece lembrança é a primeira manhã de Fernando em casa de Aurélia (ALENCAR, 1994, p. 96). Ele mostra claramente a necessidade de refúgio à solidão, que neste caso encontra-se com descrições de paisagem.

interseção entre as meninas e a natureza, que pela sua figura, Alice fora censurada de subir na árvore para apanhar a fruta; uma censura que alcançara o domínio de impedir a aproximação natural da menina com o meio. As mucamas são apresentadas de maneira a acatar o gosto pelas coisas da corte, e, que ao mesmo tempo em que censuram Alice, censuram Mário por brincar como moleque, ele um menino criado na fazenda. Mas a chave do romance está na constituição de pai Benedito, ex-escravo, já velho que guarda o segredo sobre a morte do pai de Mário. Segue sua descrição:

Saía dela [da cabana] um preto velho. De longe, esse vulto dobrado ao meio parecia-me um grande bugio negro, cujos longos braços eram de perfil representados pelo nodoso bordão em que se arrimava. As cãs lhe cobriam a cabeça como uma ligeira pasta de algodão.

Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o *Tinhoso*; e toda a noite convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um *samba* infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada.

Sabiam as matronas até os nomes das almas do outro mundo que freqüentavam a cabana do pai Benedito, e tinham a honra de ser convidadas para o batuque endemoniado à sombra do ipê.

Havia quem as tivesse visto e reconhecido, quando se dirigiam, com traje de fantasma em grande gala, para a morada do bruxo, *subdelegado* de Satanás (ALENCAR, 2005, p. 13).

A constituição de pai Benedito, percebida pelo narrador como já velho, caduco, e pelas pessoas do local como um bruxo pactário remete à tradição oral do pacto fáustico — a versão de Goethe do *Fausto* não é a primeira<sup>38</sup>, é a reunião qualificada aqui como uma rapsódia popular, de contos orais de diversas culturas, que teve início na oralidade, e que à época teve uma importância grandiosa pela natureza das tradições populares (*volksgeist*) que passaram a ser valorizadas. Conjugada esta descrição à do local em que se encontra pai Benedito, segue-se a ordem da cultura popular nacional que já àquela época registrava uma mistura de credos em sua caracterização, o catolicismo e as práticas rituais dos africanos:

Curioso de ver de perto o tronco do ipê, que o preto velho tratara com tanta veneração, descobri junto às raízes pequenas cruces toscas, enegrecidas pelo tempo ou pelo fogo. Do lado do nascente, numa funda caverna no tronco, havia uma imagem de Nossa Senhora em barro, um registro de São Benedito, figas de pau, feitiço de várias espécies, ramos secos de arruda e mentruz, ossos humanos, cascavéis e dentes de cobra (ALENCAR, 2005, p. 14 e 15).

O preto velho é uma figura construída no país e que recebeu caracterizações de tradição, como nos Estados Unidos é conhecida a partir do romance de Harriet Beecher

---

<sup>38</sup> A fim de que seja verificada a trajetória do surgimento do mito em torno do Fausto, e as suas composições literárias, conferir WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Stowe, *Uncle Tom's Cabin* (1852). É através de pai Benedito, ao final do romance, que Mário descobre o fato que envolve a morte de seu pai, e recebe do Barão a herança que lhe era de direito:

Terrível luta se dava então n'alma de Mário. Justamente naquela hora da revelação; quando ouvira pela primeira vez a história da catástrofe que lhe arrebatara seu pai; quando as suspeitas que desde a infância haviam torturado seu espírito de chofre se transformavam em certeza para sopitar os escrúpulos da consciência; quando todo seu pensamento devia concentrar-se na memória querida; pois justamente nessa hora uma voz solicitava seu coração para a compaixão e o esquecimento (...). Repelia a vingança e absolvía o crime, não só da pena corporal, como dessa outra pena mais cruel, a infâmia. Mas entre o perdão e a reabilitação do infeliz havia uma barreira. Abandonar ao remorso o culpado, esquecer o mal que lhe fizera, não custava a um caráter magnânimo como o seu. O difícil, para não dizer impossível, era suspender o infeliz do abismo onde caíra, colocá-lo a seu lado, em contato com sua alma, no seio de suas afeições (ALENCAR, 2005, p. 226 e 227).

É pela interseção de pai Benedito que Mário trava uma luta entre a vingança ao Barão alimentada por anos, pela morte do pai, e a sua desistência em nome do amor que sente por Alice. É o momento da introspecção psicológica da personagem transposta no conflito interno entre o que acha ser seu dever fazer, salvar o Barão do afogamento (ainda dominado por um sentimento que o acompanhara durante a vida, a vingança), e a descoberta da verdade (o pai morrera afogado, deixando o caminho para se casar com a menina), no qual a personagem do pai Benedito ganha expressão como o caminho do desfecho. A consequência, e o prêmio, são a alforria concedida a pai Benedito e a sua esposa ainda viva, no dia do casamento de Mário e Alice.

A última cena do romance reflete, no enredo da história, a condensação do tempo típica da literatura oral (como observada anteriormente em *Senhora*), para uma estruturação temporal mais bem amarrada no que concerne ao desenvolvimento dos fatos passados e das pinceladas psicológicas pintadas por Alencar já neste romance:

Da indiferença do barão pela fazenda do *Boqueirão*, proveio a sua decadência e ruína. Benedito e a mulher, forros desde o dia do casamento de Mário, viviam ainda na cabana, quando a Chica em um acesso de delírio, causado pela febre do reumatismo, atirou-se no boqueirão. Foi a última vítima que o negro velho sepultou junto ao tronco do ipê (ALENCAR, 2005, p. 233).

É justificada a sentença no primeiro capítulo do livro à qual o narrador diz ter ele próprio visto o preto velho delirando e exclamando “Perdoa, perdoa, senhor” (ALENCAR, 2005, p. 15), para depois arrematar: “Mal sabia eu então que assistia ao epílogo melancólico

de um drama, que mais tarde teria de desvendar” (ALENCAR, 2005, p. 15). Aquela exclamação pode ser aplicada também a Mário, como um pedido de perdão por pai Benedito a ele por não ter conseguido salvar seu pai do Boqueirão. Quando são analisadas essas observações sobre o narrador dentro das características da oralidade na literatura há a percepção do pacto entre o ouvinte (leitor) e o narrador. A estratégia de delegar a narração a alguém que presenciou o desenrolar da história e de contar o que viu é influência das histórias orais, transferida para o objeto literário escrito; tal ocorreu com a narração de *Senhora*, na qual o narrador ouviu a história de uma “fonte segura”, e a transmite ao leitor — porém nesta o narrador afirma ele próprio ter assistido ao epílogo do drama.

A esta ruína da fazenda qualificada pelo narrador o leitor já havia sido informado no primeiro capítulo, antes de introduzir a personagem do pai Benedito:

Tudo isso desapareceu; a fazenda de *Nossa Senhora do Boqueirão*, já não existe. Os edifícios arruinaram-se, as plantações em grande parte ao abandono morreram sufocadas pelo mato; e as terras, afinal retalhadas, foram reunidas a outras propriedades. (...) Segundo a lição das veneráveis matronas, a causa do dismantelo e ruína da rica propriedade fora o feitiço. (...) É natural que já não exista a cabana do pai Benedito, último vestígio da importante fazenda. Há seis anos ainda eu a vi, encostada em um alcantil da rocha que avança como um promontório pela margem do Paraíba (ALENCAR, 2005, p. 12).

Através desta importância conferida a pai Benedito, o ato da sua alforria é percebido como certo desapego ao restante da fazenda que ficara; é a primeira personagem do romance, e também a última; tão enraizada na fazenda, tão naturalmente da fazenda como o tronco do ipê. A referência à ruína nessa passagem pode ter uma representação de base latente tal como descrita por Freud, utilizada por Derrida e observada por Freyre, como parte constitutiva da história local. Já a sua significação em Alencar pode representar a passagem instituída da vida rural à vida urbana, sem, no entanto uma perda significativa daqueles valores por ele considerados essenciais no caráter formativo do brasileiro, e os quais Freyre visualiza como crítica, como a caracterização de Alice, que mesmo tendo deixado a fazenda, não perdera a educação formada na simplicidade da fazenda, mesmo ligada à Corte. Há, portanto, uma aproximação ideológica nessa passagem de Alencar com as ruínas observadas por Freyre, por fazerem parte da constituição do caráter do brasileiro, mesmo tendo sido as substâncias, a arquitetura da casa-grande e da senzala como moldura, destruídas pelo tempo.

Freyre refere-se à vontade de Alice em ver a tradição familiar do Natal comemorado no Brasil em oposição às modas do salão europeu em que é feito um baile:

Na noite do Natal os pretos da roça tinham licença para fazer também o seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por essa ocasião honrar os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque.

No meio de archotes e precedido pela banda de música, seguiu o rancho para a senzala, onde repercutia o som do Jango e os adufos do pandeiro (ALENCAR, 2005, p. 172).

Este era um costume nas fazendas, o de deixarem os escravos fazerem sua festa e os brancos a assistirem, porém não sem causar entre eles um certo desconforto:

O geral dos escravos trajava suas roupas de festa; havia, porém, uma porção deles adornados com trajes de fantasia, uns à moda oriental e outros conforme os antigos usos europeus (...).

Depois da algazarra formidável com que foi saudada a chegada do senhor, começou o samba, mas sem o entusiasmo e frenesi que distingue essa dança africana e lhe dá uma semelhança do mal-de-são-guido; tal é a velocidade do remexido e redobre das contrações e trejeitos, que executam os pretos ao som do jongo.

A presença dos brancos impunha certo recato, do qual se pretendiam desferrar apenas se retirasse o senhor (ALENCAR, 2005, p. 173).

Ao presenciarem esta cena a família do Barão, Mário e o Conselheiro Lopes travam uma discussão a respeito da escravidão no país:

O conselheiro (...) fez um discurso a respeito do tráfico.

— Eu queria — disse ele concluindo — que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declamações, e verem que o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

— É exato — disse Mário. — A miséria das classes pobres da Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se um abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado da carne humana.

— Utopias sentimentais!...

— Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos da colonização o tráfico fosse uma necessidade indeclinável. A sociedade humana não é uma república de Platão, mas um ente movido pelos instintos e paixões dos homens de que se compõe. Eram precisos braços para explorar a riqueza da colônia; o europeu não resistia; o índio não se sujeitara; compraram o negro; mais tarde o tráfico tornou-se um luxo, e produziu um mal incalculável porque radicou no país a instituição da escravatura (ALENCAR, 2005, p. 173 e 174).

A frase retirada do discurso de Mário, a do segundo turno, já foi várias vezes erroneamente atribuída a Freyre, por o autor utilizá-la em seu trabalho de doutorado na Universidade de Colúmbia, *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*. A ideia desenvolvida trouxe iluminação para o que a crítica começou a atacar com o chamado “escravismo benigno” (que via a escravidão como um “favor” aos escravos, em comparação com as classes operárias europeias) auxiliado ainda pela mestiçagem (a ideia preconceituosa disseminada e colocada em prática a partir de meados do século XIX, a fim de estabelecer o branqueamento para suplantarem no país a “raça inferior”).

É importante observar neste ponto a relação ideológica estabelecida entre os pensamentos de Freyre e Alencar concernente ao tema da escravidão. O ponto de vista de ambos a partir da aristocracia contribui para a percepção na citação da escravidão de uma forma atenuada, que ao causar mal aos escravos, causa o mal também aos senhores. Mais ainda se observado o contexto do cotidiano da casa-grande, na qual aparecem os escravos neste romance como o pajem, as mucamas e o preto velho da cabana, contribuindo para a construção no discurso de Alencar da escravidão doméstica, não da escravidão nas senzalas e no eito, o que foi interpretado por Freyre na sua caracterização deste romance enquanto de casa-grande, por estes constituintes.

Há uma observação feita por Schwarz em “As idéias fora do lugar” sobre as características da narração oral que caracteriza *O Tronco do Ipê* como o melhor romance do Alencar, juntamente com o *Til*, a considerar a estrutura do retrospecto para contar a história, tal como ocorre em *Senhora*, a fim de traçar as origens. Sobre o primeiro capítulo do romance informa:

Breve e informativo por definição, o retrospecto limita a reflexão ideológica da personagem ou do narrador (...) e as aventuras descabeladas (...). É realista por definição: a sua regra é o encadeamento claro e sugestivo dos atos, com vistas na situação que estivera na origem do *flash-back*. Resulta uma figuração mais tranqüila, interessada na descrição, e não na crítica, das forças que irão pesar. É uma solução em que brilham o talento mimético, a cultura brasileira e a visão de conjunto de Alencar (SCHWARZ, 2008, p. 63 [nota 20]).

Schwarz classifica estes dois livros da fazenda com uma intriga abstrusa, “ligada a uma noção sublitéria do destino e da expiação das culpas (...). Em lugar da complexidade analítica dos problemas, a força do destino” (SCHWARZ, 2008, p. 64 [nota 20]). Esta força vem para cobrar dos fazendeiros, em ambas as histórias, erros do passado, e a purgação deste passado encontra-se com os objetivos da fazenda: como filhos ilegítimos (Lúcio), escravos enlouquecidos de pavor (pai Benedito), propriedades subtraídas, superstições. Através da unidade das sequências longas e variadas (em *O Tronco do Ipê* a primeira parte, capítulos I a XIX é relacionada à descrição do boqueirão, do afogamento de Alice e do envolvimento entre ela, Mário e o preto velho), há a dicção alencariana com “a fase pré-literária”, em que se reconhece o andamento das novelas de acordo com a herança da tradição oral, através dos episódios curtos, breves; observações estas que aproximam em termos deste tipo de característica percebida o texto de Schwarz do de Adonias Filho.

Esta fase “pré-literária” na qual a literatura oral é transformada em documento, para ser aproveitada na *estrutura formal* das narrativas, alcança um ponto de discussão ideológica

dentro da história literária brasileira na qual para a diferenciação com a história, disciplina, a palavra de ordem passa a ser *estória*, tal como a sua utilização feita por Guimarães Rosa. Em um ensaio intitulado “A secreta presença de Gilberto Freyre no imaginário de J. G. Rosa”, no livro *Desenveredando Rosa*, a autora Kathrin H. Rosenfield distingue este uso dentro da obra de Freyre:

Uma das qualidades de Gilberto Freyre é a ousadia de interpretar os fatos da grande *história* (da colonização) com os pequenos fatos da vida caseira, das *estórias* insignificantes. Ele é um dos primeiros a elaborar estruturas imaginárias (voltadas para a cultura e o “caráter brasileiro”) a partir da descrição das miudezas populares e plebéias grosseiras e rudes.

Ele traz à tona o sabor particular de certos ritos especificamente brasileiros, de práticas e gestos, das nuances de atitudes que sobredeterminam os fatos objetivos e mudam-lhes o significado e valor (ROSENFELD, 2006, p. 165 e 166).

Esta percepção da autora remete à época acima assinalada em que os historiadores viam a necessidade da distinção. Ela cita Burke<sup>39</sup> desta forma:

“Em português moderno (e em inglês), tal como em grego antigo, a palavra história é derivada da palavra “estória”. Porém, quarenta anos atrás, [...] nós, radicais, queríamos negar, ou pelo menos minimizar esse vínculo. Seguindo Marx e Braudel, entre outros, sustentávamos que o modo correto de compreender tanto o passado quanto o presente era analisar estruturas profundas, em vez de narrar meros eventos superficiais. A narrativa era para romancistas e jornalistas” (BURKE apud ROSENFELD, 2006, p. 165 [nota 09]).

Está transcrita nesta nota o centro da dialética do Braudel, na qual se insere a história de longa duração, separados ideologicamente, enquanto a grande história, dos eventos cotidianos, “superficiais”, relacionados às rotinas diárias, como o tempo curto, e a relação aos eventos. O fato é que para ser devidamente interpretada e entendida, essa História deve ser observada no todo, na visão de conjunto dos contextos que aparecem conjugados.

Ao relacionar a separação forjada durante esta época entre o significado da história, a factual da literária, há a visualização da inscrição da polifonia na semântica desta separação, tal como pontua Burke, que na língua inglesa existem duas palavras distintas, *history* e *story*; só que em português a *estória* caiu ortograficamente em desuso — a palavra, evidentemente, não o seu significado.

Assim percebida a fase “pré-literária” em *O Tronco do Ipê* e em *Senhora* por Schwarz e definida como documento por Adonias Filho há a justificativa da utilização de recursos das

---

<sup>39</sup> Em artigo publicado pelo autor no caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo* em 15 de outubro de 2000 (ROSENFELD, 2006, p. 165 [nota 09]).

narrativas orais como ponto de construção dos romances na sua fase também de construção dentro da literatura nacional.

Depois destas considerações é necessário retornar à interpretação de Freyre e observar como o autor conscientemente utiliza a Literatura de Alencar como documentação. Após considerar em *José de Alencar* a utilização da frase retirada de *O Tronco do Ipê*, e que geralmente é atribuída a ele, o autor diz ser Alencar “um crítico social do Brasil escravocrata e patriarcal” e acrescenta

... não era Alencar um Maria-vai-com-as-outras que se deixasse dominar por uma sistemática oposição a tudo que fôsse patriarcal, escravocrata e quase feudal na sociedade brasileira de então para só enxergar belezas de organização social e encantos de cultura na Europa triunfalmente burguesa ou nos Estados Unidos igualmente burgueses nos seus modos nacionais de ser (FREYRE, 1951, p. 30).

É necessário verificar, então, que o discurso de Freyre parte de um mesmo ponto de vista descritivo que Alencar, o da aristocracia, e é, portanto, facilmente perceptível a inclinação ideológica semelhante de ambos. Classifica Alencar como sendo independente de convenções, governos, academias, institutos.

Freyre retoma o artigo em 1954 e com o título *Reinterpretando José de Alencar* e ao fazê-lo, numa atitude consciente, aciona o tema da literatura de Alencar novamente enquanto parâmetro arquivístico. Nele acrescenta algumas considerações às já feitas no primeiro ensaio para acentuar o aspecto de seu fazer literário que o enquadraria dentro de seus estudos de tropicologia que ele mesmo denomina de lusotropical<sup>40</sup>, o qual representa, na sua vasta obra, a fase pós *Casa-Grande & Senzala*. Ao ser observado este aspecto na obra freyriana sobre a tropicologia é igualmente observada uma característica com conteúdo de aspecto romântico no próprio Freyre, refletindo aquela recuperação do termo do gênio romântico. Freyre insere dentro de seus estudos a denominada tropicologia, a refletir características paisagistas em sua interpretação sobre a história social da família brasileira, bem como suas características ecológicas, de relação com o meio. Portanto, a preocupação com o ambiente, a natureza revela esse viés “romântico” também por este caminho.

A já referida caracterização de aspectos da obra alencariana como refúgio ao ressentimento provocado pela sua postura crítica às convenções europeias acrescenta Freyre que

---

<sup>40</sup> Sobre a metodologia de Freyre ao enquadrar a obra alencariana dentro de seus estudos, o autor justifica sobre ser ela lusotropical: “Desta vez venho acrescentar nêlo um tropicalismo que torna sua literatura, atraente objeto de estudo para qualquer tentativa de reinterpretação da cultura brasileira como aspecto da cultura que venho denominando lusotropical” (FREYRE, 1954, p. 03).

Alencar não só produziu sua obra de romancista, contista e cronista empenhado em ser quanto possível brasileiro — e não colonialmente português ou subeuropeu — (...) como revelou-se, em várias de suas páginas, um tropicalista que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem. Em essência, porém, foi um legítimo lusotropical (FREYRE, 1954, p. 03 e 04).

Assim Freyre enxerga Alencar, reconsiderando a atitude dele de crítica aos brasileiros com postura europeia bem como reforçando sua consideração anterior de ser Alencar um revolucionário na língua. Assim para caracterizar depois o que diz a respeito de Alencar sobre uma interpretação sociológica de sua obra literária que considera alongada do social e do cultural repete neste ensaio o que havia anteriormente escrito. Sobre as habitações, as caracterizações dos hábitos cotidianos, o que informa a respeito do critério familista, as relações com o corpo das personagens, as relações entre os membros da família e mais ainda informações a respeito do contato das personagens com a natureza, a fim de descomplicar com o natural o que o social deformara. Apresenta, assim, sua interpretação de *Diva*, *Lucíola*, *A Viuvinha*, *Cinco Minutos*, *Senhora* e *O Tronco do Ipê*, principalmente.

Após a sua reflexão sobre a independência de Alencar em relação às convenções de governos, academias e institutos Freyre apresenta mais algumas considerações sobre sua obra, alongando o ensaio. Acrescenta “não me parece que o romantismo em José de Alencar (...) tenha se sentido obrigado a ser sistematicamente antilusista — segundo a receita arbitrária de Gonçalves de Magalhães — para ser brasileiro” (FREYRE, 1954, p. 33). Assim, depois de enumerar as características para qualificarem a literatura produzida por Alencar como representante do tropicalismo (a luz, o sol, a lua), acentua que o autor desejava não só fazer uma Literatura, mas uma cultura brasileira que resultasse de um contato do brasileiro civilizado com a natureza, com “as gentes e os valores rústicamente tropicais” (FREYRE, 1954, p. 37). Quando relacionadas essas palavras à construção do traço cultural nacional na obra do próprio Freyre, que a sua época foi responsável por uma revisão do aspecto de legitimação da cultura, é perceptível as características românticas em Freyre relativas ao nacionalismo, à importância dispensada ao povo e à natureza, refletindo aqueles ideais relativos ao gênio presente em sua geração.

É muito forte a presença da luz e das cores em Alencar. A descrição de Aurélia no princípio do livro revela a sua marca constitutiva:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. (...)

Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor? (ALENCAR, 1994, p. 05).

O brilho do sol, a estrela, da lua e das estrelas têm uma caracterização importante ao lado da descrição das cores, como encontrado em *O Tronco de Ipê*:

Assomava ao longe, emergindo do azul do céu, o dorso alcantilado da Serra do Mar, que ainda o cavalo a vapor não escarvara com a férrea úngula.

Das abas da montanha desciam como safenas e bambolins de verde brocado as florestas que ensombrevam o leito do rio (ALENCAR, 2005, p. 11).

Essas mesmas cores compõem os trajes de Alice e Adélia ajudando na diferenciação já enumerada entre as duas:

A mesma diferença se notava nos trajes das duas meninas, embora fossem feitos na corte, da melhor fazenda e pela mesma modista. O vestido de popelina azul da primeira [Alice] era como o hímen que fecha o botão e não o deixa abrir-se em flor. O vestido da outra [Adélia], de sarja verde com enfeites de veludo castanho, era, ao contrário o cálix delicado da flor que se expandia em toda a louçania (ALENCAR, 2005, p. 19).

Por esse motivo Freyre acentua as razões de Alencar na polêmica travada por ele com Gonçalves de Magalhães em função da estrutura formal e temática em torno da *Confederação dos Tamoios*. Considera, portanto, essa veia da temática alencariana ao afirmar ser o autor um revolucionário das letras sem necessariamente ser antilusitano com uma postura de ataque, ao sistematizar sua Literatura. Acentua também a ausência da luz e das cores pontuada por Alencar na obra de Magalhães através da polêmica instituída: “Na primeira carta, já se mostrava preocupado Alencar com o fato de faltar ao poema de Magalhães reflexo da luz brasileira ou seja, da luz tropical. Da luz e das côres” (FREYRE, 1954, p. 34 e 35).

Ao introduzir estas considerações de Freyre a respeito da nova interpretação dada por ele à Alencar, a respeito da lusotropicologia, há duas considerações a serem feitas. A primeira delas é quanto ao que anteriormente fora discutido sobre a necessidade ideológica, que Alencar levantou como bandeira, de se fazer frente à língua lusitana, como um traço de diferenciação. Para isso, Alencar utiliza a forma do romance, que tinha nos franceses realistas (de acordo com o posicionamento de Schwarz) o modelo, também utilizado pelos portugueses; mas o tom empregado é fazer frente à língua portuguesa da metrópole, a utilizar a língua nacional, que ele próprio começava a visualizar como diferença. Como exemplificação deste posicionamento de Alencar é vista a polêmica do autor com Gonçalves

de Magalhães a respeito da composição de *A Confederação dos Tamoios*. Alencar criticou no poema a intenção de Magalhães em fazer um poema nacional, com motivos nacionais, mas utilizando para isso a linguagem da metrópole, e não a língua nacional. Ao mesmo tempo em que observou a boa intenção do autor, a criticou por Magalhães não ter conseguido colocá-la em prática, por produzir assuntos nacionais, com a cor da cultura nacional, mas a utilizar uma forma (o poema) tal como utilizada pelos poetas da metrópole, e a língua da mesma (NETO, 2006, p. 128-151).

A observação de Freyre de que o romantismo de Alencar não precisava ser antilusista para ser brasileiro, *não* levou em consideração as diferenças linguísticas que Alencar procurava salientar, como o traço político e ideológico da diferenciação procuradas naquele momento. Freyre introduziu a polêmica do Alencar com Magalhães a fim de solidificar a estrutura em torno da tropicologia, que pelo que foi informado acima, foi alongada a lusotropologia.

Portanto, Alencar via como romântico uma necessidade de fazer frente a Portugal, mas mais importante, a construção da literatura nacional que utiliza as cores e a luz tropical do país como traço distintivo. O que torna o texto de Freyre importante dentro da interpretação literária é a sua observação que essa prática literária de produção nacional por Alencar não se tornou *sistemática* no sentido de somente se constituir contra o domínio português.

A segunda observação vem relacionada à primeira no sentido dado por Freyre à Literatura como documentação, em que ao fazer a releitura de seu ensaio, o faz a fim de reler a obra alencariana em outro sentido, de introduzir o tema do tropicalismo do qual se ocupou, e ampliando a significação de arquivo, pois volta a ele a fim da releitura. Freyre qualifica Alencar não somente como um arquivo histórico contínuo regional e nacional, mas alonga o tema para a sua interpretação em torno do lusotropicalismo. De acordo, então, com essas características, há a observação da aproximação ideológica de Freyre com Alencar também no sentido de observar a natureza, a ecologia, como importante traço na construção do caráter do povo, que pode informar a respeito da existência desta característica romântica em Freyre.

Uma última consideração a respeito desta interpretação de Freyre sobre a obra alencariana é necessária. Quando Freyre diz ser através do paisagismo e do romantismo literário a crítica social de Alencar ao patriarcalismo escravocrata das casas-grandes e dos sobrados, há um reflexo da construção da interpretação histórica brasileira do próprio Freyre no que diz respeito à sistematização proposta por ele, e pelos seus companheiros de geração, ao regionalismo, em que se constituem como marcas, além de outras, a paisagem. Estas marcas, por sua vez, lembram o que já outrora fora observado a respeito da presença do gênio

romântico na época freyriana, que remete à definição de Herder sobre o gênio natural e original. Portanto, como fora descrito no capítulo anterior, há a percepção de aspectos do Romantismo em Freyre, talvez auxiliado pela característica do gênio presente em sua geração, no qual aparece a importância da definição familiar inserida na delimitação de caracteres do regionalismo; a procura por caracterizações do Nordeste, como feito por Alencar, ao investigar a paisagem natural e a família no cotidiano; e também a definição da nação pela sua caracterização popular, definida num embate hegemônico com a história oficial em torno da cultura, a observar para isso os sujeitos históricos. Estes aspectos românticos em Freyre auxiliam a sua identificação ideológica com Alencar.

A respeito da formação romântica nacional, Sílvio Romero traça um plano de evolução da literatura romântica, e aponta sobre esta noção do gênio, observação geral sobre o *zeitgeist*: “A literatura do século XIX, a despeito de sua grande variedade, obedece a um princípio comum; nela o espírito percuciente vai descobrir os fios diretores de uma grande unidade de método e de intuítos gerais” (ROMERO, 1980, p. 783). Esta sentença pode ser aplicada aos movimentos das décadas de 1920 e 1930 da qual pertence Freyre.

Romero enumera alguns pontos importantes para a literatura alencariana, que alcança aquela definida por Freyre. Para se ter uma ideia da direção que toma, seria necessário transpor um pouco de seu ponto de vista em relação o Romantismo. Ele considera fundamental a ideia de Grimm, ao se encontrar com as ideias de Herder, que julga importante a volta das literaturas do século XIX, e de cada nação, às criações populares. Defende que é de direito a divisão das artes e da gramática de acordo com cada raça que compõe a humanidade; por isso o Romantismo é responsável pela introdução do “princípio da relatividade nas produções literárias” (ROMERO, 1980, p. 782). Assim define:

Foi a reforma nas ciências do espírito, a reforma dos métodos históricos, que influiu imediatamente na literatura.

Os seus iniciadores partiram da análise dos fatos, da relatividade das cousas; saíram do absoluto e procederam por via de indução. Lessing reformou a crítica literária, Winckelmann a crítica artística, Kant a crítica do conhecimento, Herder a crítica histórica, Wolf, Heine, Hermann, Lobeck, Kreuzer a crítica mitológica. Goethe e Schiller surgiram e a poesia nova estava criada. Movimento análogo dava-se entre os ingleses influenciados pela filosofia de Hume.

A história literária, como se escreve em Brasil e Portugal, faz partir a nova literatura de Montesquieu, de Voltaire e nomeadamente de Rousseau. É esquecer que o melhor das idéias de Montesquieu e Voltaire, em quem todos falam e que ninguém lê, é proveniente da Inglaterra, habitada e estudada por eles.

Rousseau, que se inspirou também na Inglaterra e na Suíça, exerceu duas influências perniciosíssimas: a política (...) abstrata, ideológica, absoluta (...); a literária (...) anti-humana, doentia, anti-cultural (...).

Rousseau não é o pai da literatura do século XIX nas suas culminações. Maior influência teve Diderot (...).

A literatura do século XIX, a despeito de sua grande variedade, obedece a um princípio comum; nela o espírito percuciente vai descobrir os fios diretores de uma grande unidade de método e de intuítos gerais. (ROMERO, 1980, p. 782 e 783).

A citação é longa, mas importante para perceber as culminações e influências da literatura no Brasil dentro do surgimento e desenvolvimento do Romantismo. Quanto a Alencar, dedica a ele um lugar na tríade que configuraria como os maiores do Romantismo no Brasil, ao lado de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo. Quanto à sua obra escreve: “... foi o primeiro que deu à prosa no Brasil o lavor artístico do estilo aprimorado e brilhante; que tem sido até agora o mais aprimorado de nossos paisagistas e o que mais vigor tem revelado na habilidade de descrever e narrar” (ROMERO, 1980, p. 1477).

Esta qualificação de paisagista num certo sentido aproxima-se daquela descrita por Freyre, e também colocada por ele e os de sua geração em prática na configuração do Nordeste e na atitude de sistematizá-lo, característica esta observada no capítulo anterior a respeito do *zeitgeist* desta geração, em torno do movimento regionalista, da organização do Primeiro Congresso Regionalista. Paisagismo que no caso de Freyre aparece agora conjugado ao seu conceito de tropicalismo e à ecologia, na acepção etimológica da palavra.

A partir da interpretação feita por Freyre sobre a obra de Alencar foram escolhidas as peças e os romances para a exemplificação da época que caracterizou o final do período escravocrata, e para a percepção da literatura observada por ele como documento histórico, como suporte ao arquivo desta mesma época e para a época posterior.

A relação de Freyre com a obra de Alencar é estabelecida através do arquivo construído por ele, o qual inclui o documento literário, que serve a este arquivo de suplemento, a ser considerada a sua característica de mediação com a realidade. A escolha, então, da peça *Mãe* e a sua aproximação com *O Demônio Familiar*, e os romances *Senhora* e *O Tronco do Ipê* servem de exemplificação para a interpretação de Freyre e a caracterização desta Literatura enquanto documento, e por sua vez, deste documento literário como suplemento ao arquivo construído por seu arconte.

A Literatura aparece como documento histórico em seu caráter de suplemento de arquivo e de monumento, de ruína latente, a aproveitar a definição freudiana. Como representação simbólica, tem seu objeto retirado do cotidiano e retrata situações domésticas. Introduzida uma vez no plano ideológico social, os sujeitos que a produzem têm uma igual interação como parte das ruínas. Não havendo possibilidade de retirar o objeto de seu contexto, é de igual importância avaliar a estética envolvida no referido contexto de produção e de recepção. Sobre este aspecto Freyre observa em *Sobrados e Mucambos* o efeito destes

romances na recepção que obtinham com as famílias, observação recolhida do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*, obtida através da colaboração de Da. Ana Ribeiro de Góis Bettencourt em seu diário:

... que convinha aos pais evitar as más influências junto às pobres mocinhas. O mau teatro. Os maus romances. As más leituras. Os romances de José de Alencar, por exemplo, com “certas cenas um pouco desnudadas” e certos “perfis de mulheres altivas e caprichosas [...] que podem seduzir a uma jovem inexperiente, levando-a a querer imitar esses tipos inconvenientes na vida real” (FREYRE, 2006, p. 249).

Por esta vertente, à avaliação feita por Freyre das épocas precedentes a respeito da formação familiar, regional e num âmbito comparativo, da formação brasileira, dispensar ao objeto literário, avaliando seu valor simbólico de igual importância, o caráter de documento é também incluir o sujeito produtor deste documento na avaliação. Tornou-se, portanto, importante encaixar a pessoa de José de Alencar na sua identificação política ao lado da sua identificação literária. Ele faz parte da história neste período chave para o desenvolvimento aqui proposto, idealizando a configuração da Literatura no âmbito nacional, e tendo, por isso sua vida influenciada por este propósito. É a via de mão dupla de uma ideologia que é moldada e ajuda a moldar.

Embora os documentos produzidos tenham um ponto de vista unilateral — o da classe dominante — são parte do passado concreto do Brasil, observando que as elites também são heterogêneas em seu meio. Somando isso às subjetividades implicadas nas épocas remotas deste mesmo passado existe uma *fonte* na qual é possível reproduzi-lo, para avaliações e análises. O fato de o ponto de vista da casa-grande aristocrática e escravocrata de Alencar (embora o autor fosse antiescravista), e de todos os outros escritores de seu período, a considerar evidentemente o caráter simbólico da produção literária, ter auxiliado a fundamentar a História deste período, implica na fundamentação desta como hegemônica e oficial. A considerar o ponto de partida da dialética inserida na História traz consequentemente o caráter histórico da contestação.

Freyre, que também possui o mesmo ponto de vista aristocrático de Alencar, embora num outro contexto, ao afirmar que a constituição do Brasil por parte dos negros não é desvinculada da sua condição de cativos viabiliza a sua inserção na construção do país, e apresenta um ponto de vista, por isso, contra-hegemônico, de batalha em torno da cultura, pela tentativa de viabilizar a construção da nação brasileira, ao ver a participação dos povos e de suas culturas na formação desta nação, que por definição é identificada pelo povo em suas manifestações culturais. É o primeiro a perceber o desenvolvimento da família brasileira e o

seu caráter cultural a partir da participação dos escravos nesta formação. A observação da atividade de outros povos que não os brancos na construção da História nacional constitui-se numa visão que contesta a hegemonia da História oficial produzida até este ponto, que ainda não havia percebido a grandeza da cultura como trabalho de pesquisa histórica e nem considerado outros pontos de vista, nem mesmo a possibilidade de ver contestadas as verdades que eram produzidas como reais, únicas e eternas. Mesmo observada a direção ideológica e política de Freyre que o inclinaram a se aproximar de Salazar e mais tarde dos militares ditadores que tomaram o poder no país, e por isso mesmo, tendo a sua produção sido ignorada pela crítica desta época, é de igual importância salientar a direção “científica” de sua produção, que por esse motivo ideológico que acompanha a política não deve ser, contemporaneamente, isolada por igual motivo.

A Literatura produzida por Alencar que ajudou a fundamentar a História do Brasil oficial foi parte do caráter subjetivo da época. Como auxílio à memória oficial ajuda a análise desta época discutida e conduz também para uma interpretação posterior extraoficial. Considera-se neste ponto não só esta memória oficial bem como as desmemórias, ou a falta existente dentro da própria Literatura de pontos de vista diversificados sobre a história social dos sujeitos. Mas há sempre as contestações, e no caso de Alencar um bom exemplo é a polêmica travada por ele com Nabuco. Mas o poder político e econômico transferido para as letras tornou a História contada por quem o deteve como a oficial. E esta não demoraria a ser contradita.

## 4 ARQUIVOS HISTÓRICOS: A CASA-BRASIL

Gilberto Freyre tem uma postura inovadora ao pesquisar a formação da família brasileira e inseri-la dentro da sistematização do regionalismo a partir da região Nordeste, pois além de observar um objeto novo, a família e o cotidiano (constituindo um novo foco histórico que ultrapassa a simples identificação dos fatos com datas, heróis, rebeliões, revoltas e guerras), intercala nesta pesquisa documentos novos também como cartas de família, objetos de uso doméstico, móveis, as habitações, a Literatura. Neste capítulo será delineada, portanto, a percepção por Freyre da casa como uma possibilidade de interpretação arquivística, por ser inserida a partir da constituição da sistematização regional e depois dentro da visão do conjunto de caracterização nacional.

Dessa maneira, é percebida, no segundo ponto do capítulo, a maneira como Freyre utiliza o regionalismo, a partir de sua caracterização de sistema, como arquivo, o qual é interpretado por ele ao lado da formação familiar brasileira, operando também as duas relações interligadas, na constituição do *topos* arquivístico, justificando, assim, por mais esta via, o caráter latente das ruínas relacionadas por ele.

A outra temática desenvolvida no capítulo relaciona-se à característica arcôntica da consignação. Freyre é caracterizado como arconte por consignar a Literatura como documento ao lado de outros, e enxergá-la dentro de seu valor simbólico de mediação com a realidade. Um dos fatores que assim o identificam diz respeito às escolhas por ele propostas para dar função ao seu arquivo. Ao eleger, portanto, na época histórica precedente, tanto a colonial quanto a imperial, de caráter escravocrata, a obra de José de Alencar (tal como fora observado) como um suporte literário ao seu arquivo, igualmente é identificada entre os dois uma postura política que deixa clara a característica arcôntica da seleção, do recorte. Este posicionamento de Freyre é observado também na interpretação feita por ele sobre Machado de Assis em seu ensaio *José de Alencar*, e na comparação estabelecida entre ambos os autores por ele, ao afirmar sua identificação ideológica com Alencar.

### 4.1 A interpretação da casa-Brasil

A utilização dos novos documentos por Gilberto Freyre, que possuem a característica de identificação simbólica, a representarem uma mediação com a realidade, tal como a Literatura incluída na sua pesquisa histórica, perpassa a formação arcôntica dele e pode

justificar sua postura se observado o contexto da *new history* estadunidense, que repercutiu no estudante e teve influência em sua pesquisa futura (Burke, 1997, p. 08).

É possível observar a construção que o arconte faz de seu objeto de pesquisa partindo da sua consideração sobre a casa. É a observação da formação da família brasileira que considera em primeira instância para alcançar uma significação maior da formação da casa-Brasil. Os nomes de dois de seus livros, *Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, e *Sobrados e Mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, aparecem como um sintoma dentro da construção proposta pelo autor, ainda mais se forem considerados seus respectivos subtítulos.

O trabalho de Freyre enquanto arconte é identificado também quando estabelece, através da descrição feita sobre a casa, a relação do homem com o meio em que vive, a partir da aproximação do autor com a ecologia. Etimologicamente esta palavra grega é constituída pelos elementos *oikós* (casa) e *logos* (discurso); tem-se, assim, uma interpretação da formação familiar através da casa. A considerar que nesta fase da pesquisa de Freyre, o Brasil colônia, o processo é de formação econômica e familiar, portanto, sócio-cultural e política, é também de maturação desta mesma estrutura familiar ocorrido nos anos subsequentes, o que concorreria para a formação social no país. A relação entre a casa e a interpretação feita por este arconte é explicitada por ele em *Sobrados e Mucambos*:

Os povos civilizados designam ainda hoje toda forma de exploração e atividade criadora pela palavra que em grego queria dizer casa. Poderia, aliás, recordar que também a palavra *ecologia* tem a mesma origem que economia. (...) E a casa é, na verdade, o centro mais importante de adaptação do homem ao meio (FREYRE, 2006b, p. 36).

Para um aprofundamento analítico sobre a importância da construção da imagem da casa em Freyre, a citação permite duas observações pertinentes. A primeira é a relação entre a similitude etimológica entre as palavras ecologia e economia, e a segunda é a relação entre a etimologia destas com a descrição da palavra arquivo feita por Derrida.

No que diz respeito à primeira, a palavra ecologia, literalmente o discurso sobre a casa, tem uma proximidade interessante com a segunda, economia, que etimologicamente designa o comando (*nomos*) sobre a casa (*oikós*) e a partir dela. A uma interpretação discursiva sobre o local de formação da família brasileira (espaço-temporal) é sobreposta à autoridade reinante sobre este mesmo local. Por autoridade deve ser compreendida a estrutura patriarcal que integrava a família num sistema, à maneira duma fortaleza descrita por Freyre como um verdadeiro feudo.

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto aos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos (FREYRE, 2006a, p. 36).

Ao lado da disposição descritiva do patriarcado, a descrição do interior da casa-grande contribui para a caracterização da rotina dentro deste sistema.

Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu; copiar, senzala (FREYRE, 2006a, p. 43).

Freyre afirma que a arquitetura das casas-grandes seguiu o modelo jesuíta, sendo por ela influenciada, contudo seguiu seu ritmo dominando a arquitetura dos conventos e das igrejas; mas observa também que o descuido dos descendentes destes patriarcas contribuiu para a quase extinção das casas, destino oposto ao das igrejas, que sobreviveram às casas-grandes. Portanto, aos domínios patriarcais (a formar a partir do sistema econômico, a sociedade e a cultura) observa-se a economia, entendida como a autoridade valendo sobre a casa, e a ela estendida, a encontrar a ecologia em relação à adaptação ao meio; e a observar um nível de significado mais profundo, como o comentário a respeito da etimologia da palavra, uma interpretação discursiva a respeito desta casa em todas as suas implicações — seja a arquitetura, ou a formação familiar, ou a repercussão na formação social da nação, e mesmo os utensílios utilizados pela família no seu cotidiano.

O segundo ponto a respeito da interpretação de Freyre sobre a casa relaciona-se à aproximação possível entre descrições contidas nas palavras economia e ecologia com a descrição da palavra arquivo feita por Derrida. Já foi observado que o princípio de autoridade presente na palavra economia (presente no radical grego *nomos*) fez valer na formação familiar brasileira através do sistema patriarcal surgido. Também na palavra arquivo há um princípio de autoridade, de comando, que só é realizado através da edificação representada pela casa, o *arkheion* designado na palavra, referente à residência dos magistrados, de onde eles dão as ordens. Portanto, poder-se-ia dizer que o princípio da autoridade presente nas duas palavras só será válido se completado pelo local, pelo suporte, o *topos*, ou seja, a casa.

Neste ponto pode ser percebida a ocupação metodológica de Freyre com a sociologia genética, na qual ele se apoia para investigar a formação da família brasileira a partir do

regime econômico adotado pelos portugueses na Colônia e que, conseqüentemente, resultou na formação social do país. Poderia ser interpretada, portanto, a ecologia como um caminho fundamental para a formação familiar no Brasil — de adaptação ao meio — com a percepção da genética a utilizar o viés da casa. Nas palavras do próprio Freyre há uma síntese, em *Sobrados e Mucambos*:

O conhecimento sociológico do brasileiro não é possível sem o conhecimento de suas origens e do seu desenvolvimento considerados sociologicamente: sociologia genética. A sociologia genética sendo principalmente a sociologia da família, desta seria erro básico separar o estudo sociológico da casa que corresponde ao tipo dominante de família, inseparável, por sua vez, das condições físicas e sociais de ocupação ou dominação do espaço por grupo humano: ecologia. E não apenas das técnicas de produção: economia. Sempre *eco*, isto é, *casa* (FREYRE, 2006b, p. 52).

Porém este local pode ser caracterizado como palco, e Roberto DaMatta em seu livro *A Casa & A Rua* (1985)<sup>41</sup> ilumina essa caracterização, recuperando o que já foi dito acima a respeito da autoridade patriarcal:

Mas é claro que dentro da tradição de estudos históricos e sociais brasileiros a idéia de casa parece surgir como um local privilegiado. É preciso, porém, acentuar que nestes estudos a casa surge muito mais como um palco, um local físico, do que como um ator. De fato, na perspectiva da grande maioria destes estudos, são as famílias dotadas de poderio “feudal” — com seu séquito de criados, funcionários, sacerdotes, escravos e seguidores em geral — que comandam pedaços da sociedade e são os verdadeiros atores da história social brasileira (DAMATTA, 1985, p. 15).

Já na palavra ecologia há uma interpretação do discurso (*logos*), tanto quanto é vista na palavra arquivo representada pela autoridade do arconte. A casa representa o local a partir do qual a ordem é designada, tanto pelos magistrados — suas residências a partir do *arkheion* grego — quanto pelos patriarcas — a observar o registro da *economia*, *oikós* (casa) + *nomos* (autoridade) — bem como o local de onde é realizada a interpretação, seguindo a autoridade do arconte — a observar a nomologia presente na descrição feita por Derrida: *nomos* (autoridade) + *logos* (discurso). Estes elementos podem ser convertidos na *ecologia*, ou seja, o discurso (*logos*) sobre a casa (*oikós*), a partir de uma autoridade interpretativa (*nomos*); a observar ainda o local (*topos*) como suporte a essa autoridade (tanto do magistrado quanto da prática patriarcal). Enfim, pode-se concluir que os elementos interagem numa cadeia discursiva e interativa, a conjugar a prática patriarcal que impulsionou o desenvolvimento da

---

<sup>41</sup> A proposta de DaMatta neste livro parte do princípio de que a oposição à casa deve ser feita pela rua, pois considera a casa (complementada pela senzala ou pelo mucambo) uma moldura à pessoa, ao sujeito que nela habita: o filho, o escravo, o empregado, o compadre; e a rua como um espaço que confere impessoalidade e anonimato, que retira da pessoa a pertença de grupo munido de favores.

sociedade no Brasil e a pesquisa desenvolvida, especialmente por Freyre, o que implica no complexo da formação da família, bem como da cultura e da sociedade no país.

Desta forma, a casa, enquanto habitação, *topos*, pode ser elencada como um documento utilizado por Freyre, um suplemento ao seu arquivo — da mesma forma que a Literatura, pois aparece como um daqueles documentos novos descritos pela *nouvelle histoire*. E enquanto possibilidade interpretativa dentro da caracterização do Brasil como lar, a casa é definida como arquivo, numa perspectiva deste lar como espaço simbólico da nação, e a sua interpretação com base na construção familiar, a partir do *logos*, a refletir o caráter topológico deste arquivo no espaço-tempo da construção familiar, regional e nacional. Estes dois elementos conjugados culminam na construção da casa-Brasil, por constituírem a interpretação freyriana sobre a casa, a formação da família brasileira, inserida na sua construção interpretativa sobre o regionalismo.

Há a descrição em *Casa-Grande & Senzala* da adaptação sofrida pelos portugueses no solo da América Portuguesa, e desde já construindo um novo tipo de habitação:

A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e nos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais — não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata (FREYRE, 2006a, p. 35).

Essas diferenciações, a partir da formação da casa foram importantes para caracterizar o novo habitante deste novo solo e quem logo seria configurado: o “brasileiro”, cujo caráter seria marcado pela miscigenação. Estas paredes, pode-se dizer, exerceram uma influência na formação da família que dentro delas habitava se for observada a importância dada pelo autor à casa, a habitação, elegendo-a como parte dos documentos utilizados por seu arconte. A mesma possibilidade sobre as paredes da casa constituírem uma moldura de moralidade aos seus habitantes e até influenciá-la, encontra-se também transcrita nas palavras de DaMatta:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1985, p. 15).

As paredes constituiriam, assim, a fisionomia familiar, a serem consideradas as observações de Freyre e DaMatta, e também uma verdade em oposição, em torno da constituição da casa tal como encontrada em Freyre:

A verdade é que em torno dos senhores de engenho criou-se o tipo de civilização mais estável na América hispânica; e esse tipo de civilização, ilustra-o a arquitetura gorda, horizontal, das casas-grandes. (...) O estilo das casas-grandes (...) pode ter sido de empréstimo; sua arquitetura, porém, foi honesta e autêntica. Brasileirinha da Silva. Teve alma (FREYRE, 2006a, p. 43).

Está, portanto, justificada a intenção do autor em analisar a formação da família a partir das habitações. No primeiro ensaio faz uma interpretação sobre esta formação familiar a considerar a constituição da casa-grande, sendo a senzala, o seu complemento, não apenas econômico, mas moral. No segundo ensaio, há uma continuação do processo, porém como indica seu subtítulo, uma decadência do patriarcado rural, e as casas-grandes sendo transformadas em ruínas, e o surgimento do urbano, com os mesmos “patriarcas” a exercerem seus “poderes” de *pater familias* sobre ela, do alto dos seus sobrados, e a ainda a estenderem os mandos aos mucambos. Sobre essa característica Freyre acrescenta:

O que houve de região para região, de área para área, de subárea para subárea, dentro do complexo patriarcal no Brasil, repita-se que foi diferença antes de intensidade que de qualidade de características comuns aos vários tipos de sociedade baseadas sobre a monocultura latifundiária e patriarcal (FREYRE, 2006b, p. 77).

Esta transição de uma sociedade patriarcal para uma semipatriarcal de forma alguma atenuou a condição da existência da sociedade escravocrata. Se outrora existiam as senzalas, mais caracterizadas por Freyre como complementação <sup>42</sup> à casa-grande que propriamente uma contradição, na sociedade urbana nascente a situação fora modificada em sua substância, pois à existência dos sobrados vieram os mucambos, para reafirmarem a situação de servidão imposta de uma classe social a outra, ditada pela ordem econômica, embora tenha observado a formação visivelmente antagônica da situação; e as contradições sociais observadas a partir da

---

<sup>42</sup> Sobre este propósito Roberto DaMatta na apresentação que faz à edição comemorativa de setenta anos de *Sobrados e Mucambos* observa a convivência entre os senhores e escravos com uma reciprocidade de dependência. “O que Gilberto tenta demonstrar, correndo o risco de ser chamado reacionário e um ideólogo de um escravismo doce, é que o sistema funcionava *hierarquicamente*. As diferenças não corriam em paralelo, mas faziam parte de uma geometria social de inclusão, uma figura na qual os senhores englobavam mas eram também englobados por seus escravos, com os quais mantinham laços de interdependência. Nesse sistema, o senhor dependia tanto do escravo (que era seu braço, suas mãos e pernas, e, posteriormente, suas máquinas e animais de carga) quanto o escravo dependia do senhor.” (DAMATTA, 2006, p. 19 e 20). Cf. DAMATTA, Roberto. “O Brasil como morada: Apresentação para *Sobrados e Mucambos*”. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2006, p. 11-26.

casa também. Mudam-se as substâncias — as senzalas transformadas em quartos dentro dos sobrados, nos mucambos (que serviram de base para as favelas), nos cortiços — mas a forma continua a mesma: o regime escravocrata que carregava o Império nas costas, como consta nas observações de Freyre em *Sobrados e Mucambos*:

A casa-grande sob a forma de “casa-nobre” de cidade ou de sobrado antes senhoril que burguês, em contato com a rua, com as outras casas, com a matriz, com o mercado, foi diminuindo aos poucos de volume e de complexidade social. As senzalas tornando-se menores que nas casas de engenho: tornando-se “quartos para criados”. Ou “dependências”.

Mas enquanto as senzalas diminuía de tamanho, engrossavam as aldeias de mucambos e de palhoças, perto dos sobrados e das chácaras. Engrossavam, espalhando-se pelas zonas mais desprezadas das cidades (FREYRE, 2006b, p. 270).

Neste ponto observa-se a característica arcôntica de Freyre, pois ao afirmar a existência destas dependências para empregados nos sobrados <sup>43</sup>, relaciona os documentos consultados por ele para retirar o objeto de pesquisa: jornais do Império, como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Jornal do Commercio*, com a apresentação de anúncios sobre estes sobrados com destaque às dependências. Há o aproveitamento do romance *Couves na minha horta* (1949) <sup>44</sup> de Vivaldo Coaracy, em que comenta a descrição feita pelo autor sobre as diferenças entre as chácaras antigas (rurais) e as urbanas, caracteristicamente assobradadas <sup>45</sup>.

A mudança do poderio do açúcar nos anos de Colônia no Nordeste ao império do café nos anos do Império do Brasil parece não ter modificado a forma de exploração econômica sobre os escravos e sobre o solo nacional; sobre a configuração da família e a moldura social.

Por isso, como mais uma justificativa em torno da interpretação de Freyre sobre a adaptação do homem ao meio é encontrada a descrição do trabalho escravo pelo meio doméstico. “Deve-se porém distinguir entre os escravos de trabalho agrícola e os do serviço doméstico — estes beneficiados por uma assistência moral e religiosa que muitas vezes faltava aos do eito” (FREYRE, 2006a, p. 538).

Ao descrever o trabalho escravo de dentro da casa, aponta para a ausência de descrições sobre seus trabalhos no eito das plantações de cana-de-açúcar, do tabaco, do café, e

<sup>43</sup> Conferir nota apresentada nas páginas 352, 353 e 354 de *Sobrados e Mucambos* (2006b).

<sup>44</sup> A primeira publicação de *Sobrados e Mucambos* é de 1936, e o livro citado foi publicado em 1949. É sabido que Freyre, ao longo das edições deste livro (ao todo sete edições, quando o autor era vivo), tenha manipulado as notas, e acrescentado mais edições a elas, além de ter acrescentado mais cinco capítulos à edição original, fato que demanda uma interpretação também arquivística e arcôntica, na qual o arconte emprega uma certa violência ao seu arquivo, enquanto o construía, ao mesmo tempo que o manipulava.

<sup>45</sup> “(...) e recorda à página 152 os pássaros que o arvoredo das velhas chácaras fluminenses abrigava ou ainda abriga nos raros lugares onde sobrevive: ‘sabiás, tiés, sanhaços, bem-te-vis, mariquitas, chanchões, saís-de-setecores, juritis, beija-flores, taparás’ (...)” (FREYRE, 2006b, p. 352-354 [nota 01]).

na exploração dos metais preciosos. Isso não quer dizer que a violência em torno do escravismo é atenuada na sua existência, nem na sua percepção, mas dentro do trabalho freyriano é mais compatível com sua postura formativa dentro da interpretação da história do tempo longo, sem levantes, revoltas, guerras. Quando as há em sua descrição apontam mais como sendo um acontecimento histórico, de diretrizes culturais, inserida na dinâmica contextual da história do tempo longo, que como uma implicação em torno de rupturas ou revoluções.

Como exemplo, há a descrição por ele da revolta dos Malês na Bahia, em *Casa-Grande & Senzala*, de “aspectos que quase identificam essa suposta revolta de escravos com um desabafo ou erupção de cultura adiantada, oprimida por outra, menos nobre” (FREYRE, 2006a, p. 382). Aponta para a existência entre eles da cultura letrada nas senzalas, ao analisar a procedência dos escravos importados para o Brasil pelo método violento do tráfico: “É que nas senzalas da Bahia de 1835 havia talvez maior número de gente sabendo ler e escrever do que no alto das casas-grandes” (FREYRE, 2006a, p. 382). Freyre observa ao lado disso a direção político-cultural da revolta, devido à ausência de roubos e assassinatos dos senhores por parte dos escravos. Dessa forma, ao observar a procedência dos escravos na composição étnico-cultural na qual é avaliada a revolta dos Malês, a exemplificação em torno desta aparece mais como uma manifestação em termos culturais de revolta política (que alcançaria o significado consciente por parte dos escravos em torno da *opressão* que sofriam) que uma revolução no sentido de ruptura.

Como observado por DaMatta e aqui transcrito, a senzala aparece como uma complementação, e por isso, através da escravidão, há a observação dos danos causados por esse sistema econômico de mão-de-obra adotado tanto ao lado dos escravos (em menor escala quando é observada a produção discursiva em torno disso) quanto aos senhores. O desenho da casa-grande contribui ainda para a observação da adequação da escravidão doméstica, com o complemento da senzala, e como uma intenção discursiva admitida pelo autor, em que propõe o afastamento do discurso de revoltas, e mesmo os focos dela, para uma aproximação com a casa:

O centro de interesse para o nosso estudo de choques entre raças, entre culturas, entre idades, entre cores, entre os dois sexos, não é nenhum campo sensacional de batalha — Palmares, Canudos, Pedra Bonita — onde os antagonismos de raça, e, principalmente, os de cultura, tomaram, por vezes, formas as mais dramáticas em nosso país (...). O centro de interesse para o nosso estudo desses antagonismos e das acomodações que lhes atenuaram as durezas continua a ser a casa — a casa maior em relação com a menor, as duas em relação com a rua, com a praça, com a terra, com o solo, com o mato, com o próprio mar (FREYRE, 2006b, p. 30).

A aproximação com a história interpretativa do tempo longo é também claramente observada pelo autor quando descreve em *Casa-Grande & Senzala*: “No estudo da sua história íntima [da casa-grande] despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida; mas dentro dessa rotina é que melhor se sente o caráter de um povo” (FREYRE, 2006a, p. 45).

Ao lado das observações sobre a história doméstica, verifica-se a transformação da sociedade patriarcal na semipatriarcal que contribuiu para a percepção dos antagonismos sempre existentes entre os senhores e os escravos, mas atenuados pelo regime rural da casa-grande e da senzala, vistos como um sistema coordenado por Freyre. A urbanização trouxe os sobrados, com as ordens patriarcais ditadas de seus interiores para os seus quartos, as dependências, e para a rua; trouxe também os mucambos, que resultariam nas favelas; e os cortiços. As senzalas foram reduzidas na configuração arquitetônica da casa às dependências dos empregados dos sobrados, e foram estendidas para os mucambos e favelas. Os antagonismos agora percebidos devido à presença da rua, e o seu crescimento como uma instância sociológica tão importante quanto os sobrados, os mucambos e os cortiços, marcam essa diferenciação sócio-econômica. Freyre observa o fenômeno como numa síntese:

A compreensão do patriarcado rural por um conjunto poderoso de circunstâncias desfavoráveis à conservação do seu caráter latifundiário e, sociologicamente, feudal, fez que ele, contido ou comprimido no espaço físico como no social, se despedaçasse aos poucos; que o sistema casa-grande-senzala se partisse quase pelo meio, os elementos soltos espalhando-se um pouco por toda parte e completando-se mal nos seus antagonismos de cultura européia e de cultura africana ou cultura indígena. Antagonismos outrora mantidos em equilíbrio à sombra dos engenhos ou das fazendas e estâncias latifundiárias.

Com a urbanização do país, ganharam tais antagonismos uma intensidade nova; o equilíbrio entre brancos de sobrados e pretos, caboclos e pardos livres dos mucambos não seria o mesmo que entre os brancos das velhas casas-grandes e os negros das senzalas. (...) e iniciado o período industrial das grandes usinas e das fazendas e até estâncias exploradas por firmas comerciais das cidades mais do que pelas famílias, também na zona rural os extremos — senhor e escravo — que outrora formavam uma só estrutura econômica ou social, completando-se em algumas de suas necessidades e em vários dos seus interesses, tornaram-se metades antagônicas ou, pelo menos, indiferentes uma ao destino da outra (FREYRE, 2006b, p. 270 e 271).

A observação dos antagonismos é possível também pela observação da arquitetura dos locais, e possibilitado pelo trânsito nas ruas. A simplicidade e pobreza das palhoças e dos mucambos em contraste com a suntuosidade ainda quase feudal dos sobrados ganham um ponto de contato por um caminho inexistente no patriarcalismo rural: a rua.

Torna-se importante observar que a relação de interdependência entre senhores e escravos não atenua a existência da violência imposta pelo sistema, nem nega o fato da

exploração do trabalho escravo, subordinado ao senhor pelo sistema, subjugado ao seu *pater familias* e alienado de sua condição humana, familiar, social e cultural, e em relação à sua inicial desculturação. O que está em foco no momento é a influência desta relação na formação familiar, como uma característica que de fato concorreu para a observação do caráter integrado do grupo, uns em relação aos outros, como no trato do patriarca com seus familiares, com seus subordinados, nas relações de compadrio, tal como observado por Freyre.

A insistência encontrada em Freyre ao utilizar a comparação sobre esta formação converge para a semelhança dos métodos utilizados para a exploração econômica — em primeiro lugar no Nordeste, a exploração do trabalho escravo e do solo para o cultivo de cana e para a utilização pecuária; depois a exploração do trabalho escravo e também do solo para o plantio do café —, para a caracterização das habitações destas famílias e, mais importante, para a observação de que estas duas últimas considerações apontam para semelhanças existentes nas famílias brasileiras. Sobre esta última ponderação é importante lembrar que à época imperial esta família já estava “pronta”, depois dos três séculos anteriores caracterizados, principalmente por um patriarcado rural; houve uma transferência espacial do campo para uma urbanização que se iniciava, no início do século XIX, a considerar as cidades de Recife, de onde Freyre parte, São Paulo, que já contava com uma crescente urbanização para os padrões da época, e o Rio de Janeiro, que a partir de 1808 transformou-se na sede do governo da metrópole com a transferência da Corte <sup>46</sup>.

Desta forma a observar a habitação no Nordeste, Freyre insere comparações com as do restante do país, a perseguir não só a formação da família da região, mas ao constatar que, apesar das diferenças estruturais (o clima e a geografia, a infraestrutura econômica a partir da exploração das minas no Centro-Sul, e tempos depois da exploração de café) há semelhanças na configuração arquitetônica e familiar, a refletir o princípio ecológico da adaptação do homem ao meio, como encontrado em *Casa-Grande & Senzala*:

---

<sup>46</sup> Seria interessante notar, para o nível de interpretação proposto aqui, a composição dos títulos dos livros, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. A fim de verificar desde o início a proposta de relação complementar e coordenada de hierarquia entre a casa-grande e a senzala, há a utilização por seu autor do símbolo &, reconhecidamente de significado comercial, desenhado a partir da origem latina da conjunção e, *et*, e que carrega o significado de ligatura, complementação e coordenação. Coincidência ou não, o símbolo foi desenvolvido pelo secretário de Cícero, Marcus Tullius Tiro, escravo liberto. Já no segundo livro é observada a utilização da conjunção aditiva em seu título, a fim de atentar às relações de dependência entre as relações estabelecidas (o sobrado e o mucambo; a casa e a rua; o engenho e a praça; o pai e o filho; a mulher e o homem; o brasileiro e o europeu; raça, classe e religião; o Oriente e o Ocidente; o escravo, o animal, a máquina — neste, observa-se a sua ausência a fim da indicação sinonímica —; o bacharel e o mulato). Embora a aditiva *e* seja originária da mesma conjunção que possibilitou a configuração do símbolo & (*et*), semanticamente a primeira estabelece uma relação de coordenação, enquanto a segunda, de acordo com a narrativa freyriana, estabelece uma relação de subordinação, dependência.

Surpreende-se nos casarões do Sul um ar mais fechado e mais retraído do que nas casas nortistas; mas o terraço (...) é o mesmo do Norte (...). A sala de jantar e a cozinha, as mesmas salas e cozinhas do convento. Os sobrados que viajando-se de Santos ao Rio (...) — em Ubatuba, São Sebastião, Angra dos Reis — recordam os patriarcais, de rio Formoso. (...) O arquiteto Lúcio Costa diante das casas velhas de Sabará, São João Del-Rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: A gente como se encontra... (FREYRE, 2006a, p. 44).

Diante desta constatação, poder-se-ia pensar como uma síntese as palavras de DaMatta:

A casa define um espaço íntimo e privativo de uma pessoa (por exemplo: seu quarto de dormir) quanto um espaço máximo e absolutamente público, como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa (DAMATTA, 1985, p. 16).

Torna-se, assim, também plausível o sentido da pesquisa a respeito da construção da casa-Brasil por Freyre, ao ser empregado o significado de lar inerente à casa, sendo este sentido possibilitado a partir da constatação de DaMatta. Há uma perspectiva de leitura de cultura tanto familiar — de formação de dentro da casa com seu espaço de privilégios de sangue, família, culinária, cultura, um espaço de ação social, moral — e também da casa sendo o espaço simbólico da nação. Seria essa “casa-Brasil” o espaço da construção das pesquisas de Freyre, analisada a partir da visão regionalista; e que seria inserida também dentro da sua construção arquivística, juntamente com seu aparato simbólico, considerado pela Literatura.

Desta forma, ao serem interpretadas as casas, habitações, por Freyre como um dos aspectos de auxílio à constituição da família brasileira o *topos*, elas podem ser incluídas como documentos para a consignação arquivística freyriana; dado que pode ser constatado ao lado dos nomes de seus dois livros considerados neste espaço, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Ao mesmo tempo, esta casa, no sentido de lar, que inclui não somente a instância familiar, mas regional ou nacional, o espaço simbólico da nação, como consta na interpretação freyriana, é um arquivo por servir de base interpretativa, dentro da construção pretendida por ele, da casa-Brasil; casa esta que adquire não somente o significado do *topos*, mas também do *logos*, por ser implicada na interpretação da construção da família na sua proporção regional e nacional. Os dois elementos, portanto, de interpretação — a casa como habitação, documento, e a casa como lar, arquivo — estão conjugados na interpretação freyriana, configurando a caracterização da casa-Brasil.

Para finalizar, entretanto, há a necessidade de se verificar de que maneira Alencar em suas obras, nas peças e nos romances, caracteriza a casa, para que se tenha uma dimensão também neste sentido da leitura de Freyre em sua obra. De forma que este autor busca na

arquitetura da casa, enquanto habitação, um documento, e define a Literatura também dessa maneira, os dois aparecem consignados na relação arquivística freyriana.

Na primeira das peças analisadas, *Mãe*, a casa aparece como uma unidade espacial na qual conjuga tanto a família de Jorge (que vive com Joana) como a família de Gomes (que vive com Elisa), por habitarem num mesmo prédio. O fato de Jorge e Elisa serem vizinhos é fundamental para justificar o sentimento que envolve os dois, pois o espaço está de acordo com a regra das unidades do teatro realista (embora esta peça seja um drama, Alencar incluiu características da comédia realista em sua composição) no qual deve ser pequeno, condensado, como uma economia para a narrativa fluir com maior desenvoltura (a ação se desenvolve na casa de Jorge, mas é mencionado prédio e a casa vizinha de Gomes). A ameaça a Gomes de ser despejado por sua dívida coloca em risco a harmonia daquele espaço e concorre para que Jorge se separe de Elisa. O desfecho da peça, no qual Gomes por auxílio de Dr. Lima e indiretamente de Joana, conforme já observado, salda sua dívida, devolve a harmonia ao local e contribui para o matrimônio de Jorge e Elisa.

Ao lado desta interpretação espacial está o da casa como lar, na qual convivem Jorge e Joana como uma família, mas que é complicada pela situação de cativa da mãe. A família, portanto, mesmo formada, é deformada por essa situação.

Na peça *O Demônio Familiar* a situação espacial da casa também obedece à regra das três unidades do teatro realista: o espaço é concentrado na casa de Eduardo, toda ação ali se desenvolve. Nesta peça a casa, no seu sentido de lar, é ameaçada em sua estrutura moral pelas ações intempestivas de Pedro. Dessa forma, tem-se nas duas peças a conjugação do espaço da casa (*topos*) com a característica da simbologia alongada para sua caracterização como lar, designando a utilização da vida familiar cotidiana por Alencar como crítica, e como interpretação discursiva (*logos*) por Freyre sobre a construção da casa-Brasil.

A caracterização da casa em *Senhora*, sua arquitetura, também concorre para a coincidência do desenvolvimento do espaço habitacional com a moldura familiar. Em primeira instância é descrita a casa de Fernando, simples e pobre, mas em contraste com a elegância de seu morador (ALENCAR, 1994, p. 21). Na segunda parte do romance, a narração da casa de Aurélia (ALENCAR, 1994, p. 59-78), também simples e pobre, para fundamentar a vida familiar de Aurélia, e depois o local da sua decepção com Fernando. Mas o ponto mais importante do romance relacionado à casa diz respeito à rotina de vida de Aurélia e Fernando após o casamento. A elegância e opulência da casa em que agora vivem ocultam de todos a tormenta do casamento de aparências dos dois. Os conflitos ficam resguardados entre os quartos de ambos, afastados das dependências dos empregados, e no

refúgio compensatório encontrado na solidão dos aposentos, ou no jardim da casa, quando têm contato com a natureza a fim de ser relacionada a profundidade psicológica no romance. A construção da casa de Aurélia e Fernando no sentido de lar, de família, só é possibilitada após a solução do conflito da narrativa, na qual a ordem social é restabelecida, em que Aurélia é caracterizada como a esposa submissa de Fernando, e a ordem natural (pontuada por Freyre como a família) organizada, e a situação descomplicada.

Em *O Tronco do Ipê*, que como pontua Freyre é um romance tipicamente de casa-grande patriarcal, a casa está inserida naquela descrição de casa-grande, completada pela senzala, possuindo uma estrutura social patriarcal de barão, compadre, padre, escravos e filhos submetidos ao *pater familias*. Há a descrição desta casa como tipicamente de fazenda, com os retratos paisagísticos da narrativa alencariana; concorre, assim, a sua arquitetura, como uma moldura mesmo à formação familiar (se aproximando da descrição da fortaleza feudal de D. Antônio de Mariz n’*O Guarani*). No que diz respeito ao significado de lar, há também as complicações apontadas nas obras anteriores e que servem de moldura às personagens, na qual Mário deve sentimentalmente superar sua pretensa vingança para construir sua família com Alice.

Um ponto que torna interessante este romance na caracterização da casa é a descrição da antiga fazenda *Nossa Senhora do Boqueirão* por seu narrador como uma ruína, coincidindo com essa utilização por Freyre. Inserindo na narrativa a herança das histórias orais de conferir veracidade ao objeto narrado, o narrador antecipa o objeto conferindo o significado de ruína tal como interpretado por Freyre: “Tudo isso desapareceu; a fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão já não existe. Os edifícios arruinaram-se (...) (FREYRE, 2005, p. 12).

Como outrora pontuado, a ruína em Freyre aparece como descrita por Freud, no seu sentido de latência, e por Derrida, no sentido de resíduo topológico. A caracterização apontada nas obras de Alencar possui estas mesmas designações. Em primeiro lugar está a fazenda de *Nossa Senhora do Boqueirão*. Mesmo os prédios da fazenda tendo sido arruinados, as plantações tomadas pelo mato, e as terras reunidas a outras propriedades (aparecem essas ruínas descritas pelo narrador no primeiro capítulo, o leitor é informado de uma história ocorrida há um tempo que não é o do narrador; vai para a narração sabendo de seu desfecho), a narração é desencadeada para informar sobre a continuidade da existência da fazenda dentro do desenvolvimento psicológico das personagens. Uma vez que não existe mais a fazenda, seus moradores ao final da narrativa estão todos na Corte, é observada a importância da vida na fazenda na construção das personagens; principalmente Alice e Mário, os protagonistas. Se uma vez os prédios da fazenda ruíram-se, a vida de formação dos dois na

fazenda continua neles. É este residual topológico e latente utilizados por Alencar, que Freyre observa e caracteriza como ruína: não o sentido das substâncias, os prédios, a casa, mas aquele da forma, o que fica nos sujeitos, e o que leva a caracterizar depois os sujeitos produtores da história também desta maneira. Desta forma, com este romance Alencar pontua o movimento da transição das personagens do patriarcado rural para o urbano (o único que permanece na fazenda é pai Benedito, a informar a decadência também deste tipo de personagem e sujeito rural). Na ordem da análise freyriana sobre a formação familiar, veem-se as características residuais topológicas e latentes da formação familiar rural que transita para a cidade em estado de urbanização.

Em *Senhora*, o processo é observado em um estágio avançado dessa caracterização rural latente. Caracterizado como um romance urbano, aparentemente não há esta relação com a formação de família patriarcal rural, na qual há a inscrição da ruína na formação dos sujeitos, no caso do romance, das personagens. Contudo, o meio pelo qual Aurélia conduz a sua relação com Fernando é através da herança recebida do avô fazendeiro; há vestígios do ruralismo no romance. Lourenço de Sousa Camargo possui a característica forte deste patriarcado rural: seu filho Pedro Camargo, natural, até a morte não fora oficialmente reconhecido pelo pai; após sua morte é que este o reconhece e viabiliza a herança a Aurélia. Ao lado disso, Pedro tinha medo de enfrentar o pai e apresentar a família a ele; Lourenço já havia escolhido uma noiva para ele e o obrigava a se casar. Desta forma, é observada a maneira de Alencar incluir na narrativa o passado rural nacional, na personagem de um patriarca tão carregado de tradições rurais que o filho se sentia como um agregado ao lado dele: com medo de enfrentar o pai, que não o havia reconhecido, tinha receio de abandonar a família à sorte. Assim, é vista a inclusão deste passado rural na construção do romance alencariano urbano; característica que alcança a descrição freyriana de ruína, tal como ocorre em *O Tronco do Ipê*.

Nas peças *Mãe* e *O Demônio Familiar*, urbanas em sua consistência, a herança rural encontrada é a convivência dentro da casa da família semipatriarcal, tal como descrita por Freyre, da família com os escravos. Na primeira, a escrava é mãe de seu senhor; é morta para que não recaia nenhum constrangimento social sobre ele por este fato. Na segunda, há a crítica alencariana à presença do escravo junto à família, a herança colonial que deve ser suplantada; o meio encontrado para isso é a alforria dada a Pedro. Há a observação, também tanto nestas peças como em *Senhora*, da transformação da senzala em dependências para os escravos e os empregados, respectivamente, que contribuem para a observação da transposição espacial das fazendas para as zonas urbanas crescentes.

Dessa forma, há a caracterização da casa como palco à rotina diária para justificar nesta medida a escravidão doméstica, ponto de contato também do discurso literário simbólico de Alencar com o discurso de Freyre de dentro da História Social. Tanto nos romances como nas peças o meio de retratar o convívio da família com os escravos é através da caracterização da escravidão doméstica, a fim de serem observados os domínios da extensão desse cotidiano familiar por Freyre na extensão da história do tempo longo, sem rupturas bruscas ou violências; o que conjuga ainda para a coincidência de ambos os autores perceberem este sistema como integrado, hierárquico, com a cooperação mútua no sistema patriarcal entre os senhores e os escravos, conforme a observação de DaMatta (sem deixar de ser percebida, entretanto a violência deste sistema aos escravos).

Existe, portanto, na disposição das obras de Alencar, a observação da passagem do sistema patriarcal rural para o urbano (em *O Tronco do Ipê*), bem como a percepção da existência de características rurais no romance urbano (*Senhora*), e ainda alguns resquícios da vida rural no cotidiano urbano como a convivência dos senhores com os escravos em casa (*Mãe e O Demônio Familiar*). Como um ponto de contato ideológico entre Alencar e Freyre aparecem estas características nas descrições freyrianas a respeito da formação da família brasileira. Para isso, é possível enxergar a aproximação da utilização por Freyre das casas, enquanto habitação, e da Literatura como documentos para dar suporte ao arquivo por ele construído. Ao lado disso, observar a aproximação ideológica das descrições freyrianas e alencarianas sobre a casa, no sentido de habitação (pela aproximação com o *topos*), e no sentido de lar (pela aproximação com o *logos*); e a pontuação da utilização por Freyre da casa no sentido de lar enquanto arquivo, por constituir um objeto de interpretação da formação familiar ao lado do regionalismo. É possível também visualizar a característica da disposição topológica desta casa, local e temporal, na formação da família; conjugar o discurso sobre a casa (ecologia), por ver a casa como habitação e lar, e enxergar o discurso da autoridade sobre a casa (economia). Além de se perceber também a característica das ruínas enquanto latência e de resíduos topológicos na formação desta família, seja através do discurso alencariano, a mediação simbólica com a realidade cotidiana através da Literatura, seja através do discurso freyriano, da história social, e seja através da interseção dos dois, pela leitura de Freyre sobre a obra alencariana, que utiliza a Literatura e as habitações como documento, bem como a casa “lar” como arquivo, para a caracterização proposta por ele da casa-Brasil ao lado da construção e interpretação do arquivo pelo arconte.

Uma última observação seria necessária a respeito da compreensão por Freyre sobre a casa, e a adaptação do homem ao meio que culminou na formação da família, objeto de sua

análise inserida dentro do *topos* regionalista, que diz respeito às considerações feitas nos capítulos anteriores sobre as características românticas em Freyre. É vista a sua ocupação em retratar a formação desta família em relação ao meio natural, o faz a fim de desenhar a paisagem natural do país. Dessa forma, ao sentido denotativo da paisagem presente em sua análise (a lembrar seus estudos a respeito do regionalismo e da tropicologia) soma-se um significado conotativo que diz respeito ao retrato familiar inserido neste quadro, que adquire ainda um significado maior se observada a presença de uma contestação em torno da hegemonia dominante sobre a cultura em sua época — a inovação perceptível em relação à concreta inserção dos povos negros na formação familiar e cultural do país, contribuindo para a configuração do que seria a nação.

#### 4.2 O regionalismo por Gilberto Freyre

De acordo com Bordieu (1980) o termo *regio* (região) designa o ato de autoridade do rei para legitimar uma definição de fronteiras e territórios, através do conhecimento <sup>47</sup>. O discurso do rei através de sua autoridade, o enunciado produzido a partir do conhecimento, seria responsável pela di-visão, e juntamente ao ato da definição de novas fronteiras, seria exigida uma representação da região tanto quanto a quem estivesse inserido nessa delimitação. Há, portanto, a construção de um mapa cognitivo de luta entre uma hegemonia dominante e sua contra-hegemonia: “*la di-vision, acte magique, c’est-à-dire propement social, de diacrisis qui introduit par décret une discontinuité decisoire dans la continuité naturelle*” <sup>48</sup> (BORDIEU, 1980, p. 65).

Esse ato consciente ao utilizar o conhecimento engloba os povos e as culturas que fazem parte daquelas fronteiras; e constitui a base da observação freyriana do cotidiano, possibilitado pela influência nele dos primados da *new history*. Através, então, da etimologia de região vem a consistência histórica do regionalismo, pois, de acordo ainda com Bordieu, há uma manifestação artística ou política neste ato de definição (CARRIZO, 2004, p. 23).

---

<sup>47</sup> “*Cet acte de droit consistant à affirmer avec autorité une verité qui a force de loi est un acte de connaissance qui, étant fondé, comme tout pouvoir symbolique, sur la reconnaissance, produit à l’existence ce qu’il énonce*” (BORDIEU, 1980, p. 65). (Este ato de direito consiste em afirmar com autoridade uma verdade que pela força da lei é um ato de conhecimento que, construído, como todo poder simbólico sobre um reconhecimento, produz a existência de um enunciado).

<sup>48</sup> A di-visão, ato fantástico, diga-se apropriadamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural.

A visão contra-hegemônica a respeito do discurso regionalista surgido nas décadas de 1920 e 1930 acompanha a existência dessa definição e delimitação necessárias àquele período histórico de agitação cultural e conscientização sobre a identidade nacional.

De acordo com Carrizo, a partir do princípio da di-visão definido por Bordieu,

... o conceito de região se amplia, criando o balizamento enquanto construção e posta em crise. Em decorrência disso, também, oferece profundidade teórica, fabricação de pensamento e reflexão para um conceito demasiado naturalizado como é o de regionalismo. Assim, coincidem a importância das novas áreas culturais com um pensamento sobre o regional no sentido de uma área de pensamento que reflete sobre a localidade cultural e artística em seu relacionamento perturbador e “perturbante” com o Estado-nação (CARRIZO, 2004, p. 24).

Ao ser pontuada esta característica do regionalismo colocada em prática nas décadas de 1920 e 1930 são percebidas duas implicações fundamentais para a temática aqui desenvolvida: a revisão a respeito do sentido da identidade nacional, e sobre a tradição, assim como a característica do gênio encontrado na geração de Freyre que recupera o sentido do termo desenvolvido no Romantismo.

Ao longo da História da formação do Brasil diferentes proposições a respeito da existência de uma identidade nacional são observadas. Numa primeira instância está relacionada ao momento da emancipação política do país a necessidade de “invenção” de uma identidade nacional, politicamente idealizada para a concretização da nação brasileira — constituição ideológico-identitária de um povo — que se pretendia naquele momento. Havia, pois, necessidade de configurar o sentido da constituição cultural e simbólica do povo pertencente a um país recém-emancipado, mas que já possuía internalizadas há três séculos uma economia e sociedade estruturadas, dentro de suas províncias e regiões e que possuíam semelhanças administrativas dentro do território.

Trata-se de uma situação de extrema dificuldade para a ideologia política, visto que o Brasil à época colonial era constituído ideologicamente como América Portuguesa. A tradição do antigo regime não caracterizava a pátria como a nação no significado adquirido com os estados nacionais (constituição cultural e ideológica do povo), e sim, como a província. Portanto, um sentido de unidade no país não existia na época, a não ser uma identificação dentro das províncias, quando muito nas regiões (observa-se a ocorrência, por exemplo, da revolta em Pernambuco em 1817 que proclamou a república na província). Não havia sentido de unidade nacional para que o povo se sentisse como parte de um todo <sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Para um maior aprofundamento a respeito da inexistência de unidade dentro do território da América Portuguesa, conferir CARVALHO, José Murilo de. “Brasil: Nações imaginadas”. In: *Antropolítica: Revista de Antropologia e Política*. Vol. 1. Niterói: UFF, jan-jun. 1995. p. 07-36.

Nessa perspectiva o Estado Nacional brasileiro, através de sua emancipação política, formou-se antes que se formasse como nação — na configuração ideológica de seu povo; embora tenha sido necessário mais tempo para incutir nesse povo um sentimento de pertença a uma sonhada identidade.

A partir do momento da emancipação política do Brasil, a necessidade da invenção de uma identidade nacional foi acompanhada por igual precisão de se delimitar a tradição nacional. O contexto histórico, a partir da concepção política, reclamava para o Brasil a posse de seu próprio sistema de representações, fosse ele ideológico ou simbólico. Assim, acompanhado por uma transformação ampla e rápida como ocorreu com a Independência houve uma necessidade urgente de se “inventar” uma nova tradição, através da qual as bases da cultura nacional seriam visualizadas como brasileiras.

Eric Hobsbawm define a “tradição inventada” como

... um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2008, p. 09).

O sentido de tradição inventada utilizado aqui possui três características. A primeira seria a de uma comunidade vista como unidade em que a necessidade política da concepção de identidade enxergava a nação no seu todo globalizante.

A segunda característica seria a necessidade de afirmação dessa tradição devido a uma transformação histórica que acompanhou o desenvolvimento da identidade nacional, no momento do Brasil que surgia no século XIX. A ruptura política exigia uma reavaliação dos valores nacionais, posto que se necessitava de uma rearticulação dos referenciais discursivos. O caráter de imutabilidade das tradições requer como característica a repetição, para fins de conservação, portanto os rituais e a maneira de conduzi-los conservam as práticas passadas. A ruptura política não prejudica a ideologia cultural pré-existente nas províncias; a mudança ocorreu no plano de representação política, a se observar para isso que se levou um tempo para os povos do Brasil terem uma consciência de uma identidade.

A terceira característica está relacionada ao poder das elites de institucionalizarem a “nova” tradição que está inserida na concepção da identidade nacional. A elite branca, os homens das letras, da política, do governo detinham esse comando e realizaram o feito. Nova tradição devido, evidentemente, à situação do novo país que precisava de novas

representações políticas (no plano do poder do Estado) e simbólicas (no plano dos costumes e rituais para a celebração dessas representações).

Ao lado da observação de ser esta tradição inventada, que como define Hobsbawm, é acompanhada de mudanças políticas bruscas, há a visão da ausência de pólos diferentes a partir do material discursivo produzido sobre a “identidade nacional”. O caminho histórico brasileiro aponta para uma visão unilateral, o imaginário da identidade e da tradição feito pela elite masculina e branca. Descartaram-se as regiões brasileiras (o reflexo do regional existente num primeiro instante inseria as manifestações regionais como parte do todo da nação), os diferentes pontos de vista de classes, etnias e gêneros no momento de sua concepção.

À época do centenário da Independência, entretanto, quando a identidade brasileira já ganhara muitas definições e divergências, e também quando já haviam sido conhecidos contornos sobre as diferenças existentes nas regiões — vide a literatura produzida anteriormente com Alencar, Taunay, Távora — houve uma mudança de perspectiva quanto à caracterização dessa identidade. O foco passou a ser as regiões, em diferença. Esse aspecto é perceptível se for considerado o modernismo brasileiro da década de 1920, que valoriza o nacionalismo dentro de suas variedades, e tem como ponto de apoio a busca por uma linguagem brasileira, mas a valorizar as formas das vanguardas estrangeiras, cultuadas pelos modernistas em São Paulo. Dessa forma, as múltiplas manifestações culturais passaram a ser pesquisadas. E, conseqüentemente, as regiões.

O que ocorre neste momento não é apenas a reavaliação do “conceito” de identidade nacional, não mais cabível neste quadro, mas também a inserção do povo, de fato, tal como preconizado pelo Romantismo, dentro da história cultural, através dos mecanismos que os pressupostos da *new history* permitiram visualizar. Há, conseqüentemente, uma revisão na perspectiva também da tradição.

A preocupação em investigar as identidades culturais existentes em um determinado local, o que não se limita a territórios geográficos, dialoga com a tradição no tocante à inserção do povo dentro de um modelo de cultura. Os estudos da cultura permitem essa mobilidade, essa perspectiva.

O conceito de tradição resulta assim na valorização, através da conservação, de coisas — cultura, o que é feito pelo homem — até então desprezadas, ou, pode-se acrescentar, coisas que entrariam no espaço simbólico do desprezo. (...) significaria tornar “estético”, sensível, o que era apagado, as tradições vistas como cultura, ou seja, as tradições culturais vindas do povo (CARRIZO, 2004, p. 154).

Dessa maneira tem-se a valorização da cultura do povo, simbolicamente sua inserção na cultura do país. O conceito da tradição vem acompanhado de um paradoxo: ao mesmo tempo em que se liga a fundação — costumes, valores, comportamentos, são características que se mantêm no espaço-tempo como algo mítico que é suficiente para a sociedade se afirmar —, sendo inerente ao conservadorismo, à preservação, a tradição é acompanhada pelas transformações sociais, ou seja, pela história, e, portanto, não é estática; ao contrário, é dinâmica, está vinculada à sociedade, acompanha seu ritmo. A conservação de valores e costumes é acompanhada de transformações sócio-históricas inseridas na dinâmica social.

É necessária a percepção da história, e também da tradição, como processos. Não fosse assim, seria percebida a sua condição mecânica, apenas de reação, não seu caráter total dinâmico. A participação de seus processos no movimento histórico relaciona-se à dinâmica das ideologias dentro da história.

Há que se considerar o caráter relacionado à fundação tanto do arquivo quanto da tradição. O arquivo postulado por Derrida possui o princípio natural, topológico, ligado à origem, mas que não se recupera a não ser pela memória e seus suplementos. Ao mesmo tempo a tradição possui essa ligação com a origem, para recuperá-la são necessárias repetições que se caracterizam por seus rituais. Em ambos há a necessidade de se fazer uso da consciência para “recuperar” momentaneamente a origem: com o arquivo são utilizados seus suplementos, através da memória, ativada conscientemente para ir contra o seu mal, o esquecimento; com a tradição através dos rituais, para a celebração da origem.

Outra característica peculiar as duas é a conservação. Em relação ao arquivo, essa conservação liga-se à consignação, ou seja, a reunião de signos que lhe dão suporte, que auxiliarão a memória e a sua conservação. Nesse sentido, o arquivo atuará como promessa ao futuro. O discurso realizado sobre a tradição prevê a conservação das coisas sem deixar de considerar essa conservação dentro de uma dinâmica, de mudança, caso contrário seria como trancar a tradição num museu em que as coisas permanecem estáticas, sem vida. Há uma questão hegemônica por detrás dessa postura, por serem as culturas populares desprezadas durante um tempo, sem interesse de inserção dentro da “tradição nacional”. Freyre assume, numa determinada instância, um discurso contra-hegemônico, ao conscientizar-se a respeito das regiões, o que há de diverso entre elas, e a sua representação cultural, relativa ao povo, refletindo na delimitação da identidade nacional. A sua visão sobre a tradição vai sendo construída ao mesmo tempo em que ele vai delimitando sua perspectiva de conhecimento. Esta postura, que é observada não somente na sua atitude, mas na sua geração, recupera o sentido do gênio romântico sobre o espírito do povo (*volksgeist*).

Assim, as ruínas históricas, as memórias pessoais e culturais do povo da região aliadas à escrita de Freyre nos seus artigos contidos no *Livro do Nordeste* bem como em *Casa-Grande & Senzala* e em *Sobrados e Mucambos* conferem uma reavaliação valorativa dessa região dentro do espaço nacional, bem como dentro da tradição nacional, e isso implica no espaço físico-temporal dessa região, constituindo, por isso, o regionalismo também num arquivo relacionado por Freyre. Em primeiro lugar porque o tema ganha as definições em Freyre de consciência e sistema por ser constituído não como continuidade em relação às características do regionalismo nos períodos históricos precedentes, mas enquanto reavaliação de suas delineações. Numa segunda instância, servirá o arquivo tal como definido por Freyre como suporte para próximas caracterizações. Ao receber aquelas definições tanto por Freyre como pelos seus colegas de geração, ele servirá de respaldo à constituição das regiões continentais, e mesmo dentro do trabalho de Freyre servirá de reavaliação para as suas definições em relação à lusotropicologia que mais tarde desenvolveria.

Houve uma nítida percepção da diversidade cultural na formação do Brasil, incompatível com o imaginário da existência de uma única e verdadeira identidade brasileira, a visão hegemônica que prevalecia até então. Essa compreensão de diversidades culturais, regionais e étnicas no Brasil, e toda a sua evolução histórica até então produziu uma diferenciação na maneira de se enxergar a identidade nacional, agora com suas múltiplas manifestações, assim como produziu uma nova maneira de a tradição nacional ser vista: houve a incorporação teorizada sobre as culturas populares existentes, vistas dentro de sua dinâmica social e também dentro da conservação de seus elementos. O discurso de Freyre é também por esse motivo, contra-hegemônico — ao lado da sua maior inovação que foi a de verificar a participação ativa do negro, em sua condição de escravo, na formação do país.

A valorização da cultura popular por Freyre, em especial ao que outrora fora desprezado, pode ser sintetizada nas palavras de Gramsci:

Dever-se-ia estudá-lo [o folclore], pelo contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também no mais das vezes implícita, mecânica, objetiva) com as concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas), que se sucederam no desenvolvimento histórico (...). Concepção do mundo não somente não elaborada e assistemática, pois o povo (isto é, o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade até agora existente) não pode — por definição — ter concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu (ainda que contraditório) desenvolvimento, como também múltipla; (...). O folclore somente pode ser compreendido como um reflexo das condições de vida cultural do povo (GRAMSCI, 1978, p. 184 e 185).

Há uma conscientização a respeito da questão regional, uma atitude quanto ao seu delineamento e até mesmo quanto à sua definição. É esse o caminho seguido por Freyre: ao esquematizar o estudo da formação da família brasileira que tem por base a convergência de três etnias a partir do sistema econômico adotado, há basicamente três conseqüências importantes, e todas interligadas. A primeira delas seria uma nova interpretação a respeito da identidade nacional — tanto de seus elementos, quanto da averiguação de sua impossibilidade, como da valorização da tradição desses povos (o que foi desenvolvido ao longo de muitos anos) —, não havia uma identidade brasileira, mas identidades brasileiras; a segunda, ligada à primeira, seria uma visão analítica do passado, da História do Brasil, como processo, uma consciência dessa visão histórica, incluindo as diferenças de formação econômica, social e cultural nas regiões, primado da *new history* e da *nouvelle histoire*; e a terceira também ligada à primeira, seria a tomada de consciência a respeito das diferenças existentes entre as regiões do Brasil, ganhando contornos sistematizados. Essas características só têm sentido se percebidas como partes de um todo, um longo processo de maturação da História, com muitas vias de convergência, tal como enxergados no tempo longo histórico. Dentro da pesquisa freyriana, o estudo sobre a formação familiar brasileira vem inserido dentro dessas caracterizações sobre o regionalismo; mas os desenvolvimentos dos seus temas são paralelos.

O estudo, portanto, de Freyre que parte de uma sistematização do regionalismo, alcança várias vias de interpretação, desde modificações na ideologia da identidade nacional, até a incorporação dos povos que participam na configuração do caráter brasileiro dentro da tradição nacional, passando pela interpretação do passado — nesse processo, inclui a Literatura como documento histórico. Todas essas prerrogativas podem ser vistas interligadas por um fio condutor de um processo histórico total dentro do território brasileiro. Pode ser pensado até numa perspectiva contemporânea na qual a questão regional se amplia ao refletir sobre a latino-américa repercutindo na divisão atual encontrada na América Latina em sub-regiões de pensamento, como locais de colonização semelhantes, tal como ocorre entre o Nordeste e o Caribe <sup>50</sup> por apresentarem a economia baseada na importação da mão-de-obra

---

<sup>50</sup> Conferir Ana Pizarro: “não podemos falar dela (da América Latina) de uma perspectiva chilena, argentina ou venezuelana. Para tratar de suas regiões culturais, como historiadores, precisamos de um duplo movimento: por um lado, garantir o protagonismo fundamental das regiões ou sub-regiões culturais que a constituem, percebendo o perigo que freqüentemente ameaça uma retórica de pertencimento; por outro, com as dificuldades mas com a abertura de perspectiva que oferece o espaço do desenraizamento, deslocar-se do *ethos* nacional, para localizar-se no espaço transnacional latino-americano (...)” (PIZARRO, 2006, p. 37). Conferir também a introdução de Darcy Ribeiro a *O povo brasileiro* (2005) a respeito da caracterização desta área cultural brasileira de formação econômica e social parecida com a do Caribe e a das Antilhas, a identificação entre os “povos novos”: “Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras,

africana<sup>51</sup> escravizada<sup>52</sup> somada às *plantations*, principalmente de açúcar. E interpretado esse processo a partir das necessidades históricas para a sobrevivência, na visão da *nouvelle histoire* e da antropologia cultural, que vê na tradição o conjunto simbólico da identidade de um povo (um arquétipo).

Há, portanto, a justificativa da caracterização do regionalismo em Freyre somada ao fortalecimento do nacionalismo por distinguir diferenças e semelhanças internas a uma região, porém ao rearticulá-la junto à nação, num momento de crise do Estado-nação. Vê-se, portanto, a constituição de um imaginário de nação a partir da construção de um imaginário regional, dentro da perspectiva freyriana. Nação que a partir desta época começa a ser configurada diferentemente do contexto de José de Alencar, conforme visto anteriormente, em que foi inventada, e não colocada em prática (somente “imaginada”). A coincidência com o tema do regionalismo desenvolvido por Alencar encontra uma diferença na composição com a de Freyre: enquanto aquele parte do todo para considerar as diferenças das regiões a fim de pincelar a identidade nacional, este parte da caracterização regional, sistematizada, para reforçar o nacionalismo enquanto faz comparações entre as diferenças regionais.

A segunda implicação de grande significação sobre o regionalismo sistematizado por Freyre estende-se à característica observada no primeiro capítulo sobre o enquadramento de sua geração a respeito do gênio romântico, que evidencia o caráter cultural e histórico da sociedade, tal como observado e indicado pela prática de Freyre, e que conta com a valorização da cor local — vista no trabalho de Freyre pelo desenho das características físicas e culturais do Nordeste, o que permite a consideração da existência de características românticas no próprio Freyre.

Talvez o ponto mais característico do gênio romântico que encontra expressão na geração de Freyre na década de 1930, e que dá expressão à sua retomada ideológica, a considerar a mudança espaço-temporal, seja a visualização do povo em seu contorno “popular”, cultural e, além, disso, histórico. Considerando a anterior citação de Gramsci na qual é vista a definição de povo — “(...) o conjunto das classes subalternas e instrumentais de

---

fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais dela oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam. *Povo novo*, ainda, porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma forma singular de organização sócio-econômica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial” (RIBEIRO, 2005, p. 19).

<sup>51</sup> Dentre os povos negros encontram-se os bantos (angolas, caçanjes e benguelas, entre outros) e sudaneses (nagô ou ioruba, fanti-ashanti e gege; e os islamizados haussá, fula e mandinga). (FREYRE, 2006a, p. 381-391).

<sup>52</sup> É importante recordar aqui a influência da presença do negro enquanto escravo na configuração familiar observada por Freyre sob a constituição da família, que já foi introduzido deformado no país pela violência economicamente imposta a eles.

toda forma de sociedade (...)” (GRAMSCI, 1978, p. 185) — é observada a iniciativa da introdução categórica desse povo e do popular, a vida cotidiana, manifestações simbólicas ou não, ou seja, folclore, nas definições sobre a nação em seu sentido moderno no Brasil, ou seja, a nação como base para o cotidiano da vida popular. Nesse sentido a geração freyriana aproxima-se da geração romântica alemã que definiram a nação para o seu povo.

A partir do reconhecimento de Freyre das expressões populares e da inovação proposta por ele sobre a presença do negro, escravo, na formação brasileira, junto com os brancos e os índios, foi sistematizada a visualização da formação da família no Brasil. Em primeiro lugar está diretamente relacionado à formação da família o enquadramento da importância histórica no Brasil da miscigenação (e isso em Freyre é central para o desenvolvimento de sua interpretação), o que justifica o interesse de Freyre pelas habitações, que serviram, de acordo com suas proposições, de moldura à estrutura familiar. A partir deste enquadramento familiar, Freyre desenvolve a formação da família em sua pesquisa histórica dentro da sistematização feita no regionalismo, em especial, no Nordeste, mas ao ampliá-lo, sempre em comparação com a formação do restante do país.

Como afirma no *Manifesto Regionalista de 1926*:

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundí-lo com separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo (...) para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativamente e creadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser – os caracterizados no brasileiro por sua forma regional de expressão – que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de interrelação que, ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-rio-grandense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano. (FREYRE, 1952, p. 23 e 24).

Assim, a dinâmica ideológica, que nesse momento começa a construir uma região de conhecimento, pensamento e conscientização, inserida na dinâmica histórica proporciona a reavaliação do sentido da identidade e da tradição nacionais, assim como permite observar a definição do regionalismo por Freyre enquanto arquivo na sua interpretação. Há, portanto, uma consciência a respeito da região, da ruptura, do passado da nação e da identidade nacional, refletindo nos valores de suas tradições, enquanto cultura. (CARRIZO, 2004, p. 23-44; 151-158). O movimento modernista da época no Nordeste tinha, então, como foco principal a revolução cultural, não somente literária (CASTELLO, 1961, p. 34-40), a valorizar

para isso os elementos nacionais em primeira instância, e também a conservação e o desenvolvimento de tradições e valores que há tanto tempo representavam a paisagem tropical, mas ainda não havia encontrado uma afirmação teórica tão categórica como a daquele momento.

Neste ponto é perfeitamente perceptível que o trabalho arcôntico realizado por Freyre, e caracterizado anteriormente no que diz respeito à Literatura enquanto documentação, caminha ao lado das propostas históricas e culturais de significação arquivística na qual se incluem também a região. O regionalismo pode ser caracterizado nesse sentido também como arquivo. Ao ser designado por sistema (BOURDIEU, 1980 p. 63-72) e como consciência na época de Freyre (CARRIZO, 2004, p. 23-44), empregando um significado nacional ao *volksgeist* e ao *zeitgeist* desenvolvidos no Romantismo, ao recuperar o sentido por eles desenvolvido sobre o gênio romântico, é definido como arquivo também por servir de investigação em sua constituição, delimitação e contraposições nas épocas anteriores, como interpretação na construção de seu arquivo, e também da geração de Freyre. É justificada, dessa forma, a influência das definições da *new history* que viriam a se juntar mais tarde às práticas da *nouvelle histoire* francesa a respeito da história como processo, a família e o cotidiano enquanto materiais de pesquisa histórica, e a produção cultural da sociedade, no caso descrito neste trabalho, a Literatura, como suplemento a este arquivo; ao lado da observação de Freyre sobre a formação familiar; tudo isso observado na construção do pensamento freyriano sobre o regionalismo definido como arquivo.

#### **4.3 A construção do arquivo de Freyre: as escolhas do arconte.**

A caracterização de Freyre como arconte deve ser compreendida não somente pela interpretação que faz do arquivo que levanta, mas principalmente pela característica da consignação que determina a significação dos signos agrupados por ele que irão determinar o seu discurso; os processos vêm juntos, a operação da interpretação produz a consignação, e esta, por outro lado, também é interpretada. Nas palavras de Derrida:

Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. (...) A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (DERRIDA, 2001, p. 14).

Os elementos levantados por Freyre e ilustrados no decorrer deste trabalho apontam para uma visão diversificada de objetos — em primeiro lugar, a Literatura e o seu caráter simbólico; depois as habitações como uma moldura para a configuração familiar; e por último, a própria constituição do regionalismo, a partir da interpretação do Nordeste, enquadrado como arquivo aqui por representar a pesquisa feita com base na formação familiar já desenvolvida por Freyre, e em contraste comparativo com as outras regiões brasileiras a formarem a unidade do país. Porém, é bom lembrar que tanto a Literatura quanto as habitações são pensadas aqui como suplementos do arquivo e que o arquivo é o do regionalismo; nesse sentido não deve pensar-se numa sequência linear, mas sim sobreposta, na qual estes documentos vêm para expressar o arquivo, e este é construído por aqueles. A partir de um ponto de vista construído com base na diversidade de objetos permitida como enquadramento e contextualizada na concepção do tempo longo da *nouvelle histoire*, é percebida a coordenação dos elementos pelo arconte para dar significado interpretativo a esses objetos, que não os dispersariam dentro da cadeia discursiva e interpretativa proposta por ele.

À seleção feita por Freyre — e nela são enquadrados objetos nos níveis material e ideológico, a fim de “inventariar” a formação familiar no Brasil, e a partir disso, a formação do regionalismo, que com ele alcançou o nível da sistematização, de acordo com Carrizo, e a caracterização do Brasil como a casa — acrescenta-se uma observação para as escolhas feitas por ele a respeito dos objetos históricos de importância para a interpretação da História do Brasil. É fato que Freyre atuou de maneira inovadora para essa História ao reconhecer a importância dos povos negros na formação social e cultural do Brasil, ao lado de ser observada a forma literária enquanto documento de valor simbólico. Esta última consideração já desenvolvida conta com o significado da produção de seus ensaios sobre José de Alencar. Quanto à primeira, ao reconhecer o valor da cultura no país, inseriu o povo em sua participação ativa na mesma, a recuperar o sentido do gênio romântico. Mas, ao lado dessa significação, há na mesma medida, como respaldo da consignação, a seleção por ele eleita; ao mesmo tempo em que relaciona os objetos para a demonstração destas formações — como exemplo o trabalho de José de Alencar, as cartas, documentações importantes dos engenhos, jornais da época imperial, a mobília das casas, vestuários, etc. — é a partir do ponto de vista da aristocracia nordestina em decadência e a ser reconfigurada dentro do novo pacto do Estado-nacional a qual pertence Freyre, que ele desenvolve este aparato arquivístico.

A escolha feita por Freyre do suporte arquivístico deixa de fora importantes documentos históricos, constituindo uma ausência e um vazio significativos, a representarem uma *marca* em oposição dentro de seu valor arquivístico. Relacionam-se, assim, à maneira como o autor vai construindo seu arquivo, à força e mesmo violência empregadas por ele no objeto de construção do seu discurso, pois representam um fator de escolha, de seleção, e, portanto, de valor. E dentro desta seleção está relacionada a resignificação proposta por ele sobre a obra de Alencar, e, significativamente, dos pontos de contatos que identificam a ideologia desenvolvida por ambos.

Ao inserir o objeto de estudo sobre a formação da família, e neste caso verificada a participação do negro, enquanto escravo nesta configuração, Freyre deixa de fora de sua seleção documentos importantes para a significação histórica, mesmo quando se trata da Literatura. Ele não seleciona, dentre os documentos de significados oficialmente estritos, jornais nem textos abolicionistas, jornais que deem cobertura do tratamento dispensado aos escravos, cartas de alforria; quanto aos documentos que aqui receberam um significado mais amplo, com referência à estrutura simbólica de referência à realidade, como a Literatura, poetas e escritores abolicionistas como Castro Alves e Luís Gama estão fora de sua seleção, a considerar a pesquisa desenvolvida a partir de *Casa-Grande & Senzala* e em *Sobrados e Mucambos*.

Existem neste último livro referências à Gonçalves Dias e à sua obra, especialmente o poema *O Tempo*<sup>53</sup>, sobre o fato de ser ele mulato, no capítulo sobre a ascensão do mulato e do bacharel (capítulo XI). Sobre isso informa Freyre: “Não somos nós, agora, o primeiro a associar a tristeza de Gonçalves Dias à consciência de sua origem: filho de escrava e de cafuza” (FREYRE, 2006b, p. 730). Continua Freyre:

O ressentimento nele foi, caracteristicamente, o do mulato ou “moreno”, sensível ao lado socialmente inferior de sua origem, embora gozasse, pela sua qualidade, vantagens de branco. (...) O romantismo literário no Brasil (...) nem sempre foi o mesmo que outros romantismos: aquela “revolta do Indivíduo” contra o Todo — sociedade, época, espécie (...). Em alguns casos, parece ter sido menos expressão de indivíduos revoltados que de homens de meia-raça sentindo, como os de meio-sexo, a distância social, e talvez psíquica, entre eles e a raça definitivamente branca ou pura; ou o sexo definitivamente masculino e dominador (FREYRE, 2006b, p. 730).

Este ressentimento encontrado no poeta sendo mulato, e que Freyre aponta para um afastamento significativo do negro na sua obra e a aproximação com o índio, encontra-se com

---

<sup>53</sup> Conferir em Freyre: “E na poesia *O Tempo* a mesma consciência aparece, sem disfarce algum a romantizá-la, numa explosão ainda mais autobiográfica: “[...] *Por que assim choro?/ E direi eu por quê? Antes meu berço/ Que vagidos d’infante vivoiro/ Os sons finais dum moribundo ouviu*” (FREYRE, 2006b, p. 729).

a consciência da condição dos negros, que no momento absorvia ainda a condição do mulato na sua formação social, e nas suas implicações sociais. Ao lado destas considerações sobre o poeta, observa também a situação do escultor Aleijadinho, socialmente isolado não somente pela condição de mulato e de sua origem, bem como pela sua doença (FREYRE, 2006b, p. 730-732). Refere-se também a Aluísio Azevedo que

... deixou-nos em romance — verdadeiro “documento humano” recortado da vida provinciana do seu tempo, segundo a técnica realista que foi um dos primeiros a seguir entre nós — meticoloso retrato de bacharel mulato educado na Europa. De volta ao Maranhão, “o mulato” desperta um grande amor em moça branca. Moça de sobrado. Moça de família cheia de preconceitos de branquidade (...). Dá-se, entretanto, o choque desse amor romântico com os preconceitos sociais — talvez não tanto provocados pela cor do bacharel como pelo fato de ser ele filho de escrava, negra de engenho (FREYRE, 2006b, p. 732 e 733).

A estas observações a respeito dos mulatos, acrescenta a descrição física da personagem:

Era de fato um mulatão bonito o Dr. Raimundo, herói do romance. Alto, cabelo um tanto crespo, mas de um preto lustroso; a pele amulatada, mas fina; os olhos, grandes e azuis — azul que puxara do pai; o nariz direito; a fronte espaçosa; o pescoço largo; “dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode”. Para ser completo o perfil antropológico que aí se traça de mulato eugênico — corpo com todo o chamado “vigor do híbrido” — falta referência às orelhas, que não se diz se eram pequenas e bem-feitas, e aos beiços, que ficamos sem saber se seriam grossos. Falta também referências aos pés e às mãos (FREYRE, 2006b, p. 733)<sup>54</sup>.

Para a caracterização literária do mulato que ascendia socialmente, contrastando com o branco, e que figurava como característica nacional, Freyre ainda observa o comportamento dele: voz baixa, gestos sóbrios, amante da literatura e das ciências<sup>55</sup>, um mulato à Machado de Assis, acrescenta Freyre. Esta caracterização vem para reforçar o caráter do brasileiro, mestiço, e também o que dissera Freyre anteriormente sobre a poesia:

É verdade que na poesia uma convenção não resistiu à influencia dos alongamentos ou das sugestões extra-européias que a miscigenação foi criando para o lirismo brasileiro: a convenção do tipo louro ou alvo da mulher. A influência de sugestões

<sup>54</sup> Eis a descrição física de Raimundo: “Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não foram os *grandes olhos azuis*, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos, tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica de sua fisionomia eram os olhos — grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim, faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sobre papel de arroz” (AZEVEDO, 1996, p. 40).

<sup>55</sup> Azevedo assim descreve seu comportamento: “Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente, sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política” (AZEVEDO, 1996, p. 40).

extra-européias nesse sentido já se fizera sentir no século XVII, em “*Romances*”, de Gregório de Matos (...). Rebentou depois mais livres na poesia do povo, onde tanto se exalta o quindim da mulata ou o dengue da moreninha; e no próprio lirismo dos bacharéis, em cujos versos e romances começaram a aparecer mais moreninhas dengosas do que virgens louras.

Pela beleza física e pela atração sexual exercida sobre o branco do sexo oposto é que, em grande número de casos, se elevou socialmente o tipo mulato em nosso meio: pelo prestígio puro dessa beleza ou por esse prestígio acrescido de atrativos intelectuais, ganhos pelo homem na Europa ou, mesmo, em Olinda, em São Paulo, na Bahia, ou no Rio de Janeiro (FREYRE, 2006b, p. 732).

As citações são longas, mas ilustram com precisão o tom do assunto desenvolvido no capítulo por Freyre a respeito da ascensão social dos mulatos ao final do século XIX. Observações estas acrescidas da utilização feita por ele da Literatura, enquanto documentação, bem como da participação de autores literários envolvidos no contexto da época. A fim de observar os efeitos acarretados pela ascendência de família negra, ilustrou na figura pública de Gonçalves Dias, refletida em sua obra, a ausência de referências a ela; em Aleijadinho as marcas de expressão desfiguradas nas esculturas dos senhores esculpidos por ele (FREYRE, 2006b, p. 731); em Aluísio Azevedo, traça o perfil físico e psicológico do protagonista de *O Mulato* (1881), bem como as relações sociais complicadas pelo fato de ser ele filho de escrava (tal como o Jorge de Mãe).

A estes exemplos são atribuídas as suas funções artísticas (Aleijadinho) e literárias (Gonçalves Dias em *O Tempo* e Aluísio Azevedo em *O Mulato*) de representação simbólica dentro da seleção arcôntica de Freyre. Servem como respaldo para o argumento desenvolvido em torno da ascensão do mulato na sociedade, a observar, o que anteriormente foi visto, como a escravidão sendo a responsável pela deformação da sociedade nacional, acarretando prejuízos para ambos os lados (negros e brancos). O fator da descendência do branco, que socialmente seria positivo, aparece *contaminado* (pois à época, e tempos depois, aproxima-se esta característica como uma doença contagiosa) pela descendência do negro escravo, marca social negativa, que poderia vir biologicamente identificada, por isso, como um gene dominante, a marcar o fenótipo <sup>56</sup>.

O que de fato parece transparecer no discurso freyriano, que o aproximaria da ideologia de Alencar observada nas peças, é que a escravidão vem como prejuízo aos senhores brancos no mesmo peso que aos negros. Observação esta acompanhada da interpretação de DaMatta também anteriormente vista ao afirmar ser o estudo de Freyre da

---

<sup>56</sup> Em relação à constituição física de Raimundo, no tocante à lei genética dos fatores dominantes e recessivos, o editor de *O Mulato* acrescenta uma nota a essa descrição física de Raimundo em relação ao fato de ter a personagem olhos azuis. Ele argumenta que o gene recessivo do qual se constituem os olhos azuis não aparece numa *primeira geração de mestiçagem* e que Aluísio Azevedo “falhou” ao desenhar Raimundo com este traço, já que apresenta cabelos crespos e cor castanha (AZEVEDO, 1996, p. 40 [nota 11. N.E.]).

casa-grande e da senzala, não como a última contrastando com a primeira, mas complementando-a, não apenas fisicamente, mas econômica, cultural e socialmente; uma relação baseada na interação, que mais tarde, na transposição do regime patriarcal rural para o semipatriarcal urbano constituiu-se como oposição ao desenvolvimento dos mucambos, futuramente das favelas, somente possibilitado pela inserção de um outro elemento constitutivo em oposição também que viria a ser a rua, na configuração espacial e social urbana.

Na interpretação de Freyre, não é o negro o responsável pela “deformação” social, mas a sua condição economicamente imposta de escravo (alienado e desculturado). Mas mesmo sendo esta interpretação importante, tanto quanto a inovação por ele feita de visualizar as culturas populares nacionais, e inserir nelas as dos povos negros também, não incluiu em seu arquivo elementos relacionados à abolição, tal como já fora observado, ou relacionados com outras questões dos negros fora do âmbito da casa grande e da senzala.

Ao lado destas observações há a leitura feita por Freyre também de Machado de Assis. Juntamente com as descrições feitas de Gonçalves Dias e Aluísio Azevedo, em *Sobrados e Mucambos*, o caracteriza como um mulato culto e refinado, atentando ao fato de ser chamado de “mulato cor-de-rosa” pelo amigo Eça de Queiroz (FREYRE, 2006b, p. 734). Em *Casa-Grande & Senzala*, utiliza do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) uma longa citação a respeito das crianças, dos meninos brancos acostumados a fazerem maldades aos escravos:

Não há brasileiro de classe mais elevada, mesmo nascido e criado depois de oficialmente abolida a escravidão, que não se sinta aparentado do menino Brás Cubas na malvadeza no gosto de judiar com negro. Aquele mórbido deleite de ser mau com os inferiores e com os animais é bem nosso: é de todo menino brasileiro atingido pela influência do sistema escravocrata. “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino-diabo’ (...). Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito com a travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce ‘por pirraça’; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixo, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava-lhe mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia — algumas vezes gemendo —, mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — Cala a boca, besta!” —. Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar o rabicho das façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos”<sup>57</sup> (FREYRE, 2006a, p. 454).

<sup>57</sup> O nome do capítulo da referência é “O menino é pai do homem”. (ASSIS, 1997, p. 37).

Ao lado do comportamento observado de Brás Cubas, está o das “judiariazinhas” do futuro visconde de Taunay, que também as praticava quando criança (FREYRE, 2006a, p. 453). Dessa forma, justifica o comportamento psicológico infantil, que já é maldoso, pela influência maléfica da escravidão, mal causado ao branco e ao negro (diga-se que a este em maior peso, sem dúvidas).

As referências feitas por Freyre a Machado de Assis são vistas em contraste geralmente com sua postura assumida sobre a obra de Alencar. Em seu ensaio *José de Alencar*, ao caracterizar a obra do autor em torno da temática paisagista, como uma compensação, a solução das complicações impostas ao natural (família) pelo social — situações estas que são percebidas na vida de pertença à família e na posição ocupada dentro dela, e, que evidentemente são refletidas na vida — observa a postura de Machado:

Tudo no indivíduo nascido e crescido em meio patriarcal e escravocrata, é marcado ou afetado pela sua situação de filho ou de homem de família (...). Tudo (...) lhe abre ou lhe aguça zonas de sensibilidade que, no caso do artista ou do escritor, explicam ou lhe esclarecem (...) o “arianismo” aristocraticamente superior a questões de raça em seu esforço de descoloração (...) de um Machado (...) a fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra tôda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas cores vivas (FREYRE, 1951, p. 06 e 07).

A este afastamento de Machado da paisagem tropical iluminada, que caracteriza a cor da narrativa alencariana, Freyre acrescenta a sua reclusão à casa, geralmente assobradada e nobre, para garantir o afastamento de qualquer tópico que lhe trouxesse à lembrança sua condição de “filho de gente de côr, de filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de côr, nada de árvore, nada de sol” (FREYRE, 1951, p. 08). A casa, dentro da obra de Machado, é a defesa encontrada por ele da memória de ser mulato, de ter crescido quase moleque na rua. Freyre compara o afastamento de Machado da rua, da paisagem e da praça com a atitude de Shakespeare, por ambos se afastarem das causas populares, tendo ambos nascidos plebeus. Acrescenta: “e através, ao que parece, do mesmo mecanismo de dissimulação protetora que afasta Machado (...) do Abolicionismo mais inflamado da época” (FREYRE, 1951, p. 08). Essa dissimulação em relação ao popular vem acompanhada pelo *status*, pela pressão da época e pelo temperamento, e resultam na aproximação do desenho feito por Machado de mulheres e homens nobres dentro dos cenários nobres. Sendo percebida a característica romântica em Freyre, há a observação de sua interpretação por Alencar a respeito do paisagismo, em que há a relação com a natureza; o próprio Freyre desenvolve esta temática nos contornos da definição do regionalismo, por ser esta uma das características naturais no Nordeste, e elevando-a aos estudos do tropicalismo.

Portanto, a observação do paisagismo em Alencar, considera a falta dele na obra de Machado, e imprime nela um valor interpretativo negativo.

Além desta tônica de dissimulação vista por Freyre em Machado, como um escape, há no ensaio a relação com a temática do amor, que Freyre via na obra machadiana como complicação do natural *com* o social, ampliado quando se tratava de ser a causa desta a cor do homem e/ou sua condição de filho natural. Em contraste com Machado, observa Freyre que em Alencar há romanticamente a complicação do natural *pelo* social; observações a respeito do nível morfológico e semântico das expressões.

Outra tônica de diferenciação reforçada por Freyre na obra de Machado com Alencar é o romantismo socialmente crítico que se antecipara à obra do realismo de Aluísio Azevedo e que, como pontuado por ele, “aparece nas [obras] de Machado como pura e quase abstrata análise acadêmica. Sem nenhuma ‘intenção reformista’” (FREYRE, 1951, p. 13), e também sem a eloquência revolucionária encontrada em Alencar.

Há na seleção arcôntica desenvolvida por Freyre a introdução da obra de Machado a partir de um ponto de vista que emprega nela uma violência discursiva que pode afastá-la do tom político pretendido por este autor. O caminho literário escolhido por Machado teve uma tônica diferente do encontrado em Alencar que caracteriza a sua obra madura afastada da corrente romântica alencariana. Roberto Schwarz no livro *Ao vencedor as batatas*, após observar o desenvolvimento literário de Alencar, especialmente em *Senhora*, faz uma crítica ao trabalho “romântico” de Machado — em *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) —, acentua as diferenças de tonalidade entre estes romances e a obra alencariana, mas aponta ainda para defeitos de composição, que com Machado seriam resolvidos em sua obra madura<sup>58</sup> e direcionados como solução para a composição do romance nacional.

Também eles trazem na composição a marca da dependência nacional. Falta-lhes no entanto a simpatia, que a ingenuidade (...) dá ao romance de Alencar. São livros deliberada e desagradavelmente conformistas. Onde Alencar alinhara pelo Realismo, pelas questões do individualismo e do dinheiro (...), Machado se filiava à estreiteza apologética da Reação européia, de fundo católico, e insistia na *santidade das famílias* e na *dignidade da pessoa* (SCHWARZ, 2008, p. 83).

Para recordar, Schwarz considera o Realismo na obra alencariana como resultado do modelo francês por ele seguido, e que constituiria, pela temática nacional do favor, uma

---

<sup>58</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

contradição que prejudica o romance alencariano na sua composição (especialmente *Senhora*). Assim, onde Schwarz enxerga conformismo e fundo católico nesta primeira fase de Machado, Freyre visualiza um realismo de análise acadêmica sem profundidade nem grandes revoluções, a fim de construir o discurso sobre Machado em completo contraste com Alencar, e, diga-se até mesmo incompatibilidade no desenvolvimento da temática familiar. Embora estas observações de Schwarz refiram-se às primeiras obras de Machado, no texto de Freyre, *José de Alencar*, não há especificações na mesma tônica, por isso elas podem ser interpretadas como se referindo à obra de Machado em geral.

À observação de Freyre que Machado desenha a família nobre, como dissimulação à sua condição de plebeu, é encontrada em Schwarz outra postura, na ordem psicológica da composição: “a família, de preferência abastada, é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida. (...) a vida familiar é a esfera reparadora em que as disparidades sociais e naturais devem achar consolo e sublimação” (SCHWARZ, 2008, p. 89). Portanto, ao mesmo tempo em que parecem separadas as configurações de ordem na composição familiar pelos elementos psicológicos da dissimulação e da sublimação (que podem esconder o recalque imposto pelo trauma social), os dois críticos incluem o consolo dentro da esfera familiar, onde devem ser resolvidos os conflitos sociais; embora haja a diferença da percepção de Schwarz sobre o conformismo em Machado, e de Freyre sobre a presença em Alencar da revolução, da revolta romântica, o que para ele falta em Machado — em *Senhora*, sabe-se que a questão do dinheiro complicando a relação de Seixas e Aurélia é submetida ao final romântico; ao passo que em *Ressurreição* o casamento apesar de socialmente conveniente para os lados, não se realiza devido aos ciúmes do noivo; em *Iaiá Garcia*, *Helena* e *A mão e a luva*, há situações igualmente complicadas e estruturalmente conformistas.

Se há dissimulação em Machado, esta não aparece num nível interpretativo de atitude de vida, como ressentimento e fuga, como observa Freyre, e que reflete em sua obra na esfera familiar. Há dissimulação no nível discursivo simbólico de sua obra em relação à abolição, que adquirem um caráter crítico e político significativos. Não só constitui o tema da abolição como postura defendida por Machado em jornais nos quais trabalhava, e onde escrevia artigos à maneira de folhetins defendendo a causa, como ocorre nas críticas por ele feitas às obras literárias de sua época — é necessário lembrar a crítica teatral feita por ele sobre a obra de Alencar, em especial à temática da escravidão desenvolvida em *Mãe* e n’*O Demônio*

*Familiar*, encontrada em *Crítica & Correspondência*, mas publicada em folhetins <sup>59</sup>; crítica esta feita não só à composição das obras, bem como ao tema em discussão, e além, às observações feitas à recepção teatral delas <sup>60</sup>.

Mais relacionado à sua obra ficcional, a dissimulação encontra em Machado um nível político <sup>61</sup> profundo, de constituição relacionada à instituição do cativo em suas consequências. No texto “Memórias Póstumas da Escravidão”, Eduardo de Assis Duarte delinea as referências à obra machadiana a partir desta construção discursiva. Numa ideologia histórica contextualizada na submissão ao *pater familias*, há inovações estruturais que são guias para a percepção da dissimulação: há em seus textos a ausência do patriarca, como em *Ressurreição* e *A mão e a luva*; a presença do agregado, ex-escravo que recebeu a carta de alforria, em *Iaiá Garcia*; a morte do senhor em *Helena*; configurando nestes quatro primeiros romances a ausência do senhor de escravos, bem como ocorre com *Dom Casmurro* (1899), que na ausência dele, a mãe de Bentinho transfere à figura masculina do imperador a ideologia paterna. Assim observa Duarte:

Tais romances expressam uma atitude frente à escravidão que não passa pelo cotidiano das senzalas ou dos quilombos, nem mesmo os urbanos, sabidamente existentes em plena corte de 1880. Conseqüentemente, fica distante da heroicização do negro e de uma possível epopéia da abolição (...). O posicionamento machadiano se expressa segundo toda uma poética dissimuladora. O mundo do trabalho escravo surge não em si mesmo, mas nas conseqüências, pelo viés do rebaixamento irônico e pessimista da classe senhorial (DUARTE, 2008, p. 25).

Assim, há uma diferenciação do ponto de vista freyriano que indica a ausência no discurso de Machado da postura abolicionista. Duarte ainda acrescenta que somado à ausência do herói negro na sua obra, está também a ausência deste herói dentre os membros da elite. Existe desta forma, no romance *Memorial de Aires* (1908), o registro da mudança efetivada na elite devido à transposição do Império à República, bem como o término do regime escravocrata, e a adaptação ao novo cotidiano. E tal como ocorre em *Iaiá Garcia*, a eliminação do senhor vem em substituição à vontade feminina, aqui identificada com a classe subalterna.

---

<sup>59</sup> FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, Agosto. 2004. p. 299-333.

<sup>60</sup> Conferir: ASSIS, Machado de. *Crítica & Correspondência: Crônicas*. São Paulo: Globo, 1997, p. 123-146. Estas críticas referem-se ao teatro nacional (13 de fevereiro de 1866) e ao teatro de Alencar (respectivamente 06 de março, 13 de março, 27 de março do mesmo ano), publicadas nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*.

<sup>61</sup> Conferir: CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Porém, a máxima expressão política da atitude machadiana de rebaixar a classe senhorial é encontrada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual o autor mata o senhor, e o transforma num “defunto-autor” em suas memórias, que “sob o disfarce da auto-crítica do narrador, Machado põe a nu a decadência da classe senhorial (DUARTE, 2008, p. 26). Portanto, evidencia a decadência e o desaparecimento do senhor, concorrendo para desbancar a crítica de seu suposto não envolvimento no assunto, parte de seu contexto. Observação importante relacionado a isto é a publicação do livro (1881), anos antes da abolição, contexto do movimento abolicionista.

Se por um lado Schwarz define a temática conformista nos primeiros romances de Machado, os da fase “romântica”, confessadamente de influência alencariana, pode-se dizer que ele possui uma proximidade com Freyre ao ser recordada a sua citação de que em Machado não existe uma postura revolucionária quando comparado ao romance de Alencar, na tentativa de resolver esta complicação do natural que é imposta pela sociedade. Não é possível concordar com Freyre, de acordo com a postura política machadiana, em sua observação a respeito de ser a análise de Machado somente de sondagem acadêmica abstrata, sem profundidade nem intenção revolucionária reformista, quando aplicadas estas palavras ao desvelamento político, que inclui a obra inicial do romancista, tal como é observado em Duarte. Dessa forma, há um afastamento da colocação sobre o caráter conformista na crítica de Schwarz em relação aos primeiros romances de Machado (neste ponto observada a aproximação em sua tonalidade com Freyre no aspecto sobre a ausência de revolução em Machado como a existente em Alencar), e há uma igual discordância quando se trata da observação freyriana de serem os romances de Machado sem profundidade na sondagem psicológica, especialmente na sua fase madura, por principalmente ser revelada a postura política, dissimulada dentro da ironia machadiana. Portanto, ao ser considerado o afastamento da observação de Schwarz sobre a atitude conformista nos primeiros romances de Machado, há uma possibilidade de discordância também da observação freyriana no que diz respeito à ausência de profundidade psicológica nas personagens e no desenvolvimento de suas narrativas, bem como da sua observação sobre a ausência de revolução e revolta na narrativa machadiana, se forem consideradas as definições de Duarte que envolvem o posicionamento político machadiano, dissimulado em suas ironias.

O último livro de contos de Machado *Relíquias da casa velha* (1906) apresenta-se sob a forma de um arquivo revisitado por Machado, sendo a constituição da casa, o país, em sua velha composição, imperial e escravocrata, vista em uma perspectiva histórica — houve a iniciativa de destruir a mancha do passado escravocrata no país, sendo os arquivos do tráfico

queimados — de memória do escravismo: “Ao trazer à tona o assunto tabu logo na abertura das *Relíquias*, o conto de Machado ganha sentido político de resgate e acerto de contas” (DUARTE, 2008, p. 22). O conto referido é “Pai contra Mãe”<sup>62</sup>, em que veem-se descritos os aparelhos destinados ao castigo dos escravos, e a descrição dos ofícios, no caso de capitão do mato, que mesmo extinta a instituição irá interferir na relação dos protagonistas, ofício este outrora ocupado por Cândido Neves.

O conto apresenta o posicionamento claro de Machado em relação aos negros, à escravidão, às relações étnicas das personagens. Tanto nele como em “Mariana”<sup>63</sup>, que apresenta a protagonista escrava — embora Duarte não tenha se valido deste último em sua seleção — apresentam uma postura clara da enunciação machadiana que não deixam dúvidas quanto à sua visão política crítica e ativa sobre e contra a escravidão.

É importante pontuar a distância existente entre o posicionamento do discurso de Freyre quanto a esse “silêncio” referido por ele de Machado à atitude abolicionista; a referência de Freyre a ela perpassa a razão do ressentimento que seria motivado pela sua situação de mulato. Este posicionamento está de acordo com a interpretação de Freyre quando é colocada em questão a seleção que o autor faz de seu arquivo, a imprimir essa interpretação, decorrente da sua ideologia, que o aproxima de Alencar. O que Freyre enxerga psicologicamente como ressentimento na atitude de vida em Machado, no qual aparece o contexto do autor, sua visão crítica sócio-política, e principalmente irônica, não é relacionado com uma postura simplesmente de não posicionamento sobre sua condição de mulato, filho de ex-escravo: politicamente a escravidão é pontuada nas consequências da sua violência, no momento em que o autor deixa de lado o senhor de escravo, bem como quando o “mata”, mesmo quando o sistema ainda é vigente e em decadência, e quando enxerga o passado nacional, que ele participa atuando como uma “reliquia” a ativar a memória. A visão equivocada por parte de Freyre sobre a concepção da obra machadiana não é devido ao

---

<sup>62</sup> “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e algumas vezes o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras (...). Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão (...). Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo.” (ASSIS, 1997, p. 102 e 103).

<sup>63</sup> ASSIS, Machado de. *Escritos Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997. p. 63-83. Este livro contém uma seleção de contos esparsos do autor publicados na imprensa.

conceito psicológico da dissimulação, mas sim pelo conceito político dela, que em Machado torna-se central, o que pode ser responsável por produzir uma confusão de nível discursivo.

Como último ponto, Freyre escreve de Machado o seguinte: “um Machado quase irmão de Adélia no seu modo esquivo de pisar na terra sempre que descia de casa à rua ou da sala ao quintal, com cautelas de gato a atravessar chão molhado ou enlameado pela chuva do trópico” (FREYRE, 1951, p. 31). Esta Adélia é a personagem de *O Tronco do Ipê* criticada por Alencar em suas maneiras europeizadas, a quem Freyre aproxima de Machado pelo comportamento.

A observação de Freyre sobre ser Machado de Assis “irmão” da Adélia, por sua postura europeizada, deixa revelar a aproximação ideológica significativa com Alencar, e o afastamento de Machado, e revela além do resultado de ressignificação que o cânone de Alencar alcança na interpretação freyriana, uma interpretação em torno da disputa cultural que envolve os dois autores por parte de setores da crítica literária e cultural no país a partir do século XX, suas obras e sua força político-ideológica (envolvendo também disputas sobre as “escolas” literárias às quais pertencem). Porém, Freyre acerta quando enxerga na obra machadiana a mesma medida da complicação do natural com o social, o que é criticado também por Machado dentro de uma visão política, que na obra alencariana aparece caracterizada não através do *com*, mas do *pelo*.

Freyre imprime uma interpretação que produz a verificação de um valor violento sobre Machado, em comparação com a atitude solidária na literatura de Alencar, mais condizente ideologicamente com ele, e é percebida a *intenção* guiadora ao selecionar o objeto o qual interpretará ao incluí-lo na seleção arcôntica produtora do seu enunciado discursivo, contendo um significante ideológico responsável por aproximá-lo de Alencar e não de Machado, que seria o fato de Alencar ser nordestino como ele.

Ao mesmo tempo em que Freyre delineia as caracterizações ao sistema da escravidão doméstica, há a percepção do malefício da instituição tanto aos negros quanto aos brancos, tal como observado nas obras de Alencar e Machado. Esta postura somada ao posicionamento político de Freyre por muito tempo foi responsável por empregar ao seu trabalho uma semelhança com o mito da democracia racial e do escravismo benigno, mas que encontra uma contraposição em DaMatta segundo o qual Freyre apenas desenha o sistema da escravidão como coordenado, uma parte auxiliando a outra, embora observada a violência por detrás disso.

Há o sentimento em relação a essa violência (opressão, desculturação e alienação), mas não quer dizer que é vista no trabalho de Freyre com descrições do trabalho de escravos

no eito — ela é compreendida mais no sentido político e ideológico da construção do enunciado discursivo do arquivo — pelo contrário, há a aproximação mais com a escravidão doméstica, de dentro da casa:

Deve-se porém distinguir entre os escravos de trabalho agrícola e os do serviço doméstico — estes beneficiados por uma assistência moral e religiosa que muitas vezes faltava aos do eito. Na maior parte das casas-grandes sempre se fez questão de negros batizados, tendo-se uma como repugnância supersticiosa a “pagãos” ou “mouros” dentro de casa, fossem embora simples escravos (FREYRE, 2006a, p. 538).

Há os registros, assim, de filhos de escravas mortas que eram amamentadas pelas senhoras, tendo regalias negadas aos escravos das senzalas. Este é só um exemplo da tônica sobre a escravidão doméstica dentro da pesquisa freyriana<sup>64</sup>. Deve ser doméstica para subsistir ao desenho proposto pelo autor a respeito da casa-grande, em que a senzala vem como complemento. Não só não reproduz o clima de levantes e insurreições por parte dos escravos<sup>65</sup> — e quando o faz é para apresentar suas características históricas e não de revolução, como observado a respeito do levante dos malês na Bahia, em *Casa-Grande & Senzala* (FREYRE, 2006a, p. 382), bem como os registros de fugas, e violência contra os senhores — como deixa clara a sua postura de desenhar essas divergências ao nível doméstico:

O centro de interesse para o nosso estudo de choques entre raças, entre culturas, entre idades, entre cores, entre os dois sexos, não é nenhum campo sensacional de batalha — Palmares, Canudos, Pedra Bonita — onde os antagonismos de raça, e, principalmente, os de cultura, tomaram, por vezes, formas as mais dramáticas em nosso país (...). O centro de interesse para o nosso estudo desses antagonismos e das acomodações que lhes atenuaram as durezas continua a ser a casa — a casa maior em relação com a menor, as duas em relação com a rua, com a praça, com a terra, com o solo, com o mato, com o próprio mar (FREYRE, 2006b, p. 30).

Esta caracterização de seu discurso em *Sobrados e Mucambos* encontra-se com a descrição obtida a partir do prefácio de *Casa-Grande & Senzala* em que se enquadra o desenvolvimento do trabalho de Freyre da perspectiva do tempo longo sistematizado na

<sup>64</sup> Seria importante a observação de que além desta interpretação freyriana sobre a escravidão doméstica, de dentro da casa-grande, há o registro historiográfico de organização do trabalho nas senzalas, a figurarem como hierarquias, construção de habitações, etc. Surgiu todo um sistema na organização estrutural da senzala, que se não reproduzia o sistema familiar e cultural tal qual nas nações africanas — vale lembrar a confluência de diversas e distintas nações e culturas africanas — veio a criar um novo sistema familiar e cultural no Brasil. Conferir para isso: CASTRO, Hebe M. “Laços de família e direitos no final da Escravidão”. In: ALENCASTRO, L. F. de (org.). *História da Vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 337-383. E também: SLENES, R. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, p. 131-236.

<sup>65</sup> Para uma visão desses levantes, conferir: CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

*nouvelle histoire*: sem grandes guerras, rupturas, levantes, a fim de caracterizar somente o cotidiano. Mas uma consequência importante incorre daí: o seu recorte, e o que e quem ele deixa de fora desta caracterização é extremamente importante pontuar. Afirma ele:

Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social. No estudo da sua história íntima despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida; mas dentro dessa rotina é que melhor se sente o caráter de um povo (FREYRE, 2006a, p. 45).

Mas antes destas considerações é preciso ainda enxergar uma outra ponta da violência no trabalho freyriano, que se encontra com as descrições nos jornais de compra e venda de escravos, bem como anúncios de escravos fugidos, retirados do *Diário de Pernambuco*<sup>66</sup> e do *Jornal do Commercio*<sup>67</sup>.

Se há uma ideologia em torno da seleção para a caracterização do arquivo, ela é sentida tanto nos arquivos por Freyre selecionados, como nos arquivos históricos que ele deixa de selecionar, tais como os textos dos abolicionistas, cartas de alforria, e poetas abolicionistas. Ao fazer o recorte preciso dentro do tempo longo, e ao atuar como arconte em selecionar seu arquivo, deixa de fora muitos documentos, o que converge para a especificação de um caráter ideológico de força igual aos documentos descritos dentro de seu recorte. E há uma especificação ideológica em torno do significado de violência, com um mesmo peso significativo, que essa seleção imprime tanto ao que entra na seleção quanto o fica fora dela.

Se seleciona jornais com reclames de compra e venda de escravos e também de fuga de escravos, deixa de selecionar igualmente jornais com descrições do tratamento dispensado a eles, geralmente de denúncias. Ao selecionar a obra de José de Alencar para dar fundamento ao seu conteúdo de documento simbólico, acentuando a temática da escravidão em sua obra, deixa de selecionar Castro Alves e Luís Gama, poetas abolicionistas, bem como escritores negros do final do século XIX — como Cruz e Souza, Olavo Bilac, Qorpo Santo. Ao enquadrar cartas documentárias na sua obra, deixa de enquadrar cartas de alforria. Ao selecionar móveis e as habitações o faz a partir da descrição da casa-grande e dos sobrados, não descreve a senzala e os mucambos e seu funcionamento. Ao observar os brancos, os

<sup>66</sup> Conferir *Casa-Grande & Senzala*. (FREYRE, 2006a, p. 479 [nota 76]) e (FREYRE, 2006a, p. 563 [nota 79]).

<sup>67</sup> Conferir em *Sobrados e Mucambos*: “Vende-se uma preta de nação a qual sabe cortar e coser tanto camisas de homem como costuras de senhora as mais difíceis, veste e prega uma senhora, aprompta um chá e tudo que é devido a uma perfeita mucama” (FREYRE, 2006b, p. 337).

negros e os índios <sup>68</sup> na configuração brasileira, deixa de lado outros imigrantes, que à sua época já faziam parte do desenho da nação (como os orientais, por exemplo). Ao enquadrar a rua como um objeto constituinte de oposição à casa, não descreve o aparecimento das favelas <sup>69</sup>. Ao selecionar Gonçalves Dias e Machado de Assis o faz mais para a constituição do aparecimento do mulato em ascensão ao longo do século XIX (ênfatizando um comportamento psicológico neles que os caracteriza como ressentidos), aristocratizados, em oposição à naturalidade composta de Alencar, acentuando sua característica paisagista, que como uma vontade de apreciar um valor positivo na constituição de suas obras, na temática escravocrata e étnica dos dois. Ao selecionar o trabalho literário como documentação não inclui nele a questão do gênero, deixa de fora escritoras brasileiras, tanto as do século XIX como as do XX. Ao selecionar a casa como arquivo, o Brasil como lar dentro da construção da casa-Brasil, deixa de selecionar vários constituintes desta casa. Deixa de fora da seleção outras etnias para a observação da construção brasileira, como os povos orientais, por exemplo. Ao selecionar o objeto casa-grande (ou sobrado, ou condomínio) como constituinte, deixa de selecionar a estrutura da senzala (ou a do mucambo, ou a do cortiço, ou a da favela).

Justifica-se uma vez mais, portanto, o trabalho arcôntico de Freyre, observando não só as escolhas feitas por ele para dar suporte ao seu arquivo, bem como a marca de ausência de determinadas instâncias históricas de cunho importante para a reconstrução discursiva de sua memória. Ao mesmo tempo em que Freyre toma uma postura contra-hegemônica em seu contexto por incluir as culturas populares como marca de expressão no plano cultural, e dentro disso, a inclusão das culturas populares dos negros, há igualmente a observação da inovação feita por ele no conteúdo metodológico de análise, ao dar importância a documentos significantes de mediação simbólica com a realidade histórica, como a Literatura. E, por outro lado, é observada a ausência de documentos históricos importantes, já apontados acima, e que caracterizam o enunciado de Freyre a partir do seu ponto de vista aristocrático, imprimindo

---

<sup>68</sup> Mas pontua aqui a ausência de identificação entre eles nas suas configurações antes mesmo do contato entre eles neste solo. Várias nações negras — os bantos (angolas, caçanjes e benguelas, entre outros) e sudaneses (nagô ou ioruba, fânti-ashanti e gege; e os islamizados haussá, fula e mandinga) (FREYRE, 2006a, p. 381-391) — indígenas — potiguares, tabajaras, até ianomâmis, guaranis, jês, tupis, e tantos outros (FREYRE, 2006a, p. 156-232) — e portuguesas — iberos, celtas, visigodos, muçulmanos e africanos muçulmanos; (FREYRE, 2006a, p. 265-342) — constituem-se em sua própria formação com uma ausência de identificação, não fazia sentido, observadas estas diferenças culturais por Freyre, a invenção de uma identidade nacional; teve o início da observação sobre o as identidades populares e culturais.

<sup>69</sup> Burke salienta que o trabalho iniciado por Freyre sobre a formação dos mucambos, resultante nas favelas, deveria ter continuidade, alguém poderia se interessar pelo tema, assim como observar o desenvolvimento dos condomínios e dos *shoppings* (BURKE, 1997, p. 03).

uma violência que adquire características ideológicas na sua identificação arcôntica bem como no desenvolvimento de seu discurso.

Neste capítulo houve uma preocupação em delinear a tentativa de Freyre de ver construído o Brasil como casa, a utilizar para essa caracterização o termo casa-Brasil, no sentido de lar, por dois motivos. O primeiro entra em contato com a construção arcôntica dele de selecionar as habitações como um dos suportes de seu arquivo, a caracterizar não somente a construção do país a partir de um ponto de vista da ecologia e da economia, vistas a partir de suas etimologias, bem como a utilizar como motivo o nome de dois ensaios aqui utilizados, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. O segundo por constituir uma característica de sua geração ao resgatar o sentido do gênio romântico por incutirem o significado e o efeito da caracterização da cultura popular, bem como a iniciativa freyriana da verificação do cotidiano da família, do povo, na sua rotina, da vida doméstica — o que constitui na averiguação da existência de características românticas no próprio Freyre. Mesmo tendo sido observada a recusa dele de selecionar documentos diretamente ligados à abolição dos escravos, é preciso compreender a importância desta iniciativa de inclusão dos negros na configuração social e cultural do Brasil, e a preocupação por parte dele de designar a deformação social, histórica e equivocadamente designada aos negros, como responsabilidade do sistema escravocrata.

A fim de desenvolver ainda a caracterização da casa-Brasil, foi incluída a sistematização feita por Freyre a respeito do regionalismo com valor de arquivo, a considerar o sentido de ruínas, no contexto da definição deste regionalismo enquanto sistema e elemento de escolha significativa de construção discursiva, caracterizado aqui como arquivo por ser um elemento de recorrência, pesquisa e seleção.

Os documentos históricos (tanto com o significado oficial, como o adquirido como valor simbólico) com a significação de suplemento de arquivo que o arconte Freyre não seleciona, aparecem aqui com uma marca de ausência significativa. Ao empregar a categoria de cultura do povo negro, e principalmente, quando relaciona à história deste povo a característica da escravidão, é interessante como não inclui entre os documentos, os relativos à abolição, seja num âmbito de documento oficial, jornais abolicionistas, notícias a respeito de maus tratos aos escravos e cartas de alforria, e no âmbito do simbolismo da Literatura como mediadora da realidade histórica, poetas abolicionistas e autores negros. Quando lida com o assunto da abolição é sondado através da obra alencariana, que possui como ele, um ponto de

vista da aristocracia (como foi visto, Alencar era conservador e escravista, mas apesar disso achava a escravidão um mal, e não era antiabolicionista), e torna o enquadramento do tema, por esta postura enunciativa, polêmico. Freyre encontra por vezes críticas ferrenhas sobre a construção desta temática, por servirem de motivo à constituição na história oficial em torno do mito da democracia racial, que “substitui a violência pela tolerância e o rebaixamento do Outro pela mestiçagem”, e do “escravismo benigno” (DUARTE, 2008, p. 22). Quando se aproxima dos autores negros, o faz para ressaltar o caráter de um possível ressentimento à situação de mulatos, uma dissimulação de nível psicológico, como nos casos descritos de Machado de Assis e Gonçalves Dias. Foi vista a interpretação de Freyre por Machado pelo viés psicológico, mas foi ampliada pelo ponto de vista político, possibilitada pela visualização de Machado dentro da sua crítica à decadência patriarcal.

Estas escolhas arcônicas de Freyre assumem uma característica de violência que possui um caráter ideológico, quando ele seleciona seus arquivos, e o aproximam da ideologia de Alencar (fato é que Freyre não escolheria um autor para interpretar e incluir na construção de seu arquivo que não fosse nordestino, o que contribui para a sua identificação com Alencar e seu afastamento ideológico de Machado), ressignificando sua escolha por ele e por sua obra, conjugando tanto na escolha de seus documentos como na construção de seu enunciado discursivo. É certo que todo arquivo possui um valor de violência em sua seleção, porém o que está no campo de visão e caracterização nesta interpretação é a maneira como Freyre o organiza e o seleciona para a sua interpretação, e os suportes por ele utilizados (selecionados dentro da Literatura e da casa), a caracterizar a especificidade de seu arquivo.

## 5 CONCLUSÃO

A percepção da formação da família (sociedade e cultura) brasileira através da formação do regime econômico tem um importante foco dentro da obra de Gilberto Freyre ao se constatar a preocupação do autor na conscientização sobre a formação do Brasil. A partir de um estudo sobre o regionalismo que tomou caráter de sistematização dentro de sua obra, como consciência em relação ao passado e o presente assim como a questões em torno de identidade, Freyre abriu espaço à reavaliação do que seria a participação de três grupos étnicos conjugados para a formação do complexo social brasileiro: a conjunção dos brancos, dos índios e dos negros para a miscigenação racial e a hibridização cultural.

Ao inserir os povos negros com igual importância que os índios e os brancos na formação da sociedade brasileira e ao pensar a região Nordeste e o Brasil como um processo dinâmico de intercâmbios entre esses três grupos étnicos, Freyre causou uma reavaliação de posturas quanto ao assunto em sua época. Pela razão econômica dispensada aos escravos nas épocas colonial e imperial, reificando-os diante da sua qualificação de máquinas, suas culturas eram oficialmente desprezadas. Dessa forma, ao inseri-los na dinâmica histórica nacional, numa posição à época contra-hegemônica, é responsável por uma reavaliação a respeito da identidade nacional e também possibilitada pela nova interpretação sobre o regionalismo e as questões relativas ao povo (*volksgeist*) e suas culturas, que não poderia ser visualizada mais como unívoca, à maneira da época de sua invenção após a independência.

Essa interpretação freyriana possui duas características importantes. A primeira diz respeito às influências percebidas nele de sua formação no contexto da *new history* estadunidense, que conjugava pontos de vistas diferentes a fim de construir o objeto de estudo de fundo histórico, e a pontos de contato com a *nouvelle histoire* que surgia concomitantemente na França, enquanto constituía a sua matéria objeto de prática histórica aqui no Brasil por Freyre. Um destes pontos de contato seria a utilização do estudo da família a partir de uma percepção mais cotidiana, de vida privada, da história como um longo processo, em oposição à descrição histórica rígida do positivismo, a identificar a história somente por guerras, datas, rupturas violentas, e os seus sujeitos somente com reis e generais. O outro ponto de contato importante seria a utilização de documentos novos que recebem essa característica por aparecerem com uma importância histórica de igual tamanho para a caracterização deste novo ponto de vista histórico; seriam eles os móveis da casa, os utensílios domésticos, a prataria da cozinha, as cartas pessoais, as próprias habitações, as artes e a Literatura produzidas pelos sujeitos históricos, a fim de conferirem validade à rotina da vida

familiar, e também social. Esses documentos vêm como a produção intelectual, subjetiva e ligada ao inconsciente da família. A Literatura, por exemplo, ganha expressão documental com Freyre por ser introduzida como documento e ser percebido dentro da sua interpretação, o seu caráter de mediação simbólica.

A segunda característica contida na análise freyriana é a possibilidade de ele ser identificado como arconte, devido à interpretação e a organização de seu arquivo. Essa descrição com a qual Freyre pode ser identificado é encontrada em Derrida, na revisão sobre a teoria do arquivo. Derrida aponta as características de espaço-tempo e de autoridade interpretativa contidas no arquivo, além de observar o caráter da consignação, a reunião dos signos com uma semântica parecida para dar validade à interpretação do arconte, e também a ruína tal como descrita por Freud, e utilizada por Freyre, viva e latente, e a configuração de suplemento que o arquivo recebe como suporte à memória.

A fim de definir a Literatura como documento, utilizado aqui com um significado que vai além de sua designação estritamente cartorária, é vista a maneira como Freyre interpreta a obra de José de Alencar a partir do ensaio escrito por ele sobre este autor. A leitura feita por Freyre permite enxergar a História como um grande arquivo ainda possibilitando interpretações, inserir sujeitos históricos que a produziram também, como o próprio Alencar e sua ideologia, para ressignificá-los. Assim, é interessante notar a leitura feita por Freyre sobre a obra alencariana, em especial as citadas com a temática da escravidão, a fim de verificar os pontos de contato ideológico entre os dois autores, que apontam para a perspectiva interpretativa de uma aristocracia responsável, cada qual em seu contexto, por ajudar a configurar a História oficial do Brasil.

Dessa maneira é possível enxergar a História, através da multidisciplinaridade composta para sua interpretação, como um arquivo ainda em construção, sujeito a interpretações. A necessidade interpretativa por parte de Freyre encontra valor na inserção da Literatura enquanto documentação, como suplemento de arquivo e na adequação cultural da inclusão de Alencar como sujeito produtor da história e participante da ideologia histórica de seu contexto, imperial e escravocrata, a ser vista a sua produção intelectual.

Através da leitura de Freyre sobre a obra alencariana é percebida a importância histórica da participação do negro escravo na configuração social, tendo como eixo a configuração da família. A ele são atribuídas as manchas da sociedade, porém é percebido por Freyre este desvio devido à condição imposta a eles da escravidão; além de terem passado pela alienação e desculturação, foram eles que pagaram pela substituição do sistema

escravista: saíram de cena os escravos e entraram nela a etnia dos negros, que continuaram a sofrer pelo sistema.

As considerações de Freyre sobre a obra de Alencar conferem, assim, uma significação de documento à Literatura por utilizá-la como suplemento ao seu arquivo. O recorte feito no trabalho no que concerne às obras alencarianas consistiu em pontuar essas obras contendo como centro a temática escravista. Dessa maneira, *Mãe* foi o ponto de partida para se chegar a outra de suas peças, *O Demônio Familiar*, que apesar de ela não ter sido interpretada por Freyre, possui com aquela uma proximidade ideológica no que concerne à dissimulação apontada por Freyre. De acordo com o autor, em *Mãe* há uma situação de dissimulação devido à condição de escrava da protagonista Joana, por não poder exercer seu direito natural de mãe em relação ao filho. Ao aproximar essa reflexão em torno da dissimulação a *O Demônio Familiar*, vê-se que nesta peça há uma situação de alforria dada a um escravo como punição, bem como a alforria é também concedida ao senhor que se encontra fora da responsabilidade sobre seu escravo. Dessa forma, constituem as peças de um ponto de vista característico de Alencar, bem como da sociedade escravocrata da qual ele pertencia, e que se aproxima ideologicamente da interpretação freyriana que é a instituição do cativo interpretada como sendo um mal tanto aos escravos quanto aos senhores.

Essa ideia é observada também em *Senhora*, romance no qual aparece a escravidão não abertamente, mas numa situação metaforizada, na qual a protagonista, Aurélia, se vê dona de seu marido, e a solução para a situação singular dos dois é, ao final da narrativa, o restabelecimento da ordem social, em que a senhora passa a ser submissa ao marido, obedecendo também aos parâmetros da narrativa romântica do *happy-end*.

O último romance relacionado, *O Tronco do Ipê*, refere-se à descrição freyriana de ser o romance de casa-grande feito por Alencar, no qual existem os senhores, os escravos, os filhos, o preto velho, compadre e padre. Freyre através dele descreve a composição das personagens e caracteriza com a protagonista, Alice, o ideal de mulher preferido por Alencar, que seria uma dona-de-casa educada à moda patriarcal, com a simplicidade necessária, e a relação ideal com a natureza.

Através destes exemplos foi possível identificar como Freyre apresentou nas histórias de Alencar a descomplicação pela ordem social ao aproximar o indivíduo da natureza. Em *Mãe*, devido à ordem escravocrata do contexto, Joana morreu para que Jorge ficasse em paz; n' *O Demônio Familiar* o indivíduo, Pedro, foi restituído à sociedade; em *Senhora* a descomplicação veio com a ordem social restabelecida, e a formação da família de Aurélia e Fernando; e em *O Tronco do Ipê* a descomplicação deu-se com as descrições da natureza de

Alice conduzindo Mário ao caminho contrário da vingança pretendida por ele, com o auxílio de pai Benedito, que foi o casamento e a constituição da família dos dois.

Outra caracterização do arquivo em Freyre é a incorporação feita por ele do Brasil enquanto possibilidade de interpretação e caracterizado como casa. A interpretação da casa-Brasil é permitida pela aproximação da visão arcôntica com a ecologia, a adaptação do homem ao meio e a sua interpretação, e com a economia, a ordem sendo imposta pelo patriarca e aceita pelo sistema. É percebida a descrição da casa-grande, da escravidão doméstica, da transformação do sistema patriarcal rural no sistema semipatriarcal urbano, e as diferenças e contradições do sistema através do aparecimento sociológico e geográfico da rua, o aparecimento dos mucambos, dos cortiços, das favelas.

A escravidão doméstica na descrição de Freyre encontra respaldo metodológico na caracterização da história com o tempo longo, sem levantes, sem descrições do funcionamento das senzalas, sem a caracterização da escravidão do eito, sem referência aos castigos impostos aos escravos. Por esse motivo, e conjugado à ideologia política de Freyre, há uma identificação de seu estudo com o chamado “escravismo benigno”. Portanto, é necessário enxergar o ponto de partida do autor pelo qual, em *Casa-Grande & Senzala*, há a descrição do sistema da casa-grande e da senzala como construído hierarquicamente, num regime de cooperação entre os dois lados, e também vistos os prejuízos a ambos (mas deve-se ter cuidado, além disso, para a percepção de quem realmente saiu prejudicado desse jogo econômico). Depois no sistema dos sobrados e dos mucambos, através da construção geográfica da rua, é percebido o contraste real do sistema, a situação econômica do senhor e do escravo, e a caracterização de um segmento social brasileiro, que embora já existisse no meio rural, tomou contornos mais concretos no meio urbano, que a existência da rua deixou transparecer: o compadre favorecido pelo favor.

Freyre na sua construção arquivística da casa-Brasil insere o regionalismo como arquivo também. Compreendido na sua definição de sistema e consciência, ele pode ser assim definido se contextualizado de acordo com a construção que recebe no âmbito nacional, à época da Independência, e depois ressignificado nas décadas de 1920 e 1930 por Freyre e seus colegas de geração, pois servirá para construir o arquivo regional, e depois quando recebe as caracterizações no âmbito dos estudos da região continental dentro da lusotropicologia. Dessa forma, o regionalismo pode ser ampliado para uma caracterização de recuperação do gênio romântico por figurar como característica de geração, e possibilitar o ponto de partida de serem enxergados os contornos das culturas populares, o povo como centro de atenção na História do Brasil pela primeira vez a fim de considerar significativamente a construção da

nação, e também as definições por Freyre em torno da paisagem, a qual pode ser somado ao seu caráter denotativo, outro estendido como conotação em relação à família; características essas que permitem perceber esses elementos românticos no próprio Freyre.

Uma outra característica da consignação em Freyre é a seleção feita por ele. Constituindo sua interpretação de Alencar e sua obra como documentação arquivística, bem como a constituição das habitações, da casa-grande, dos móveis dela, da escravidão doméstica, é importante notar a força significativa desta interpretação sobre o arquivo por ele eleito, que configura a construção de sua própria ideologia. Ao incluir Alencar e a sua obra enquanto documentação histórica aproxima-se dele ideologicamente por construir numa observação da família em seu cotidiano, bem como da escravidão em sua instância doméstica. Ao utilizar a casa-grande como moldura da sociedade dá fundamentação a essa escravidão doméstica, aproximando ainda mais de seu objeto de construção que é a história no tempo longo, sem as características de revoluções ou revoltas; não caberia, entretanto, a inserção da escravidão do eito, nem de narrações de levantes de escravos, tal como não ocorre em Alencar, muito menos da relação na obra de jornais, manifestos, escritores e poetas abolicionistas. Portanto, através da seleção por ele feita, e que condiciona sua característica de arconte, é possível também enxergar o ponto de vista do qual parte e que conduz a sua delimitação ideológica.

De igual tamanho relacionam-se a essa ideologia documentos de igual importância histórica que não aparecem na seleção arquivística de Freyre, e que ajudam a pensar o cânone responsável por fazer a História oficial do Brasil. Dessa maneira, ficam de fora textos jornalísticos abolicionistas, cartas de alforria, escritores abolicionistas, escritores negros, escritoras, descrições das senzalas, dos mucambos, das favelas, que ajudariam a compor uma história contra-hegemônica e que possibilitam ainda assim, a identificação ideológica de Freyre. O discurso dele sobre Machado, por exemplo, contrasta com a construção ideológica por um Freyre identificado com Alencar. Ele não considera a crítica política machadiana na sua interpretação, e caracteriza a dissimulação promovida pela visão irônica do autor pelo seu lado psicológico, uma dissimulação mais aproximada de ressentimento que de um viés crítico político, conferindo mais um valor ideológico à sua construção arquivística. A maneira encontrada por Freyre de inserir o ressentimento em Machado relaciona-se à sua maneira de analisar a ascensão social do mulato e do bacharel na constituição da família; desta maneira, este ressentimento machadiano é conduzido a uma identificação psicológica. Freyre não desenvolveria uma aproximação ideológica com um autor que não fosse nordestino, como é Alencar; da mesma maneira em que se observa uma disputa no terreno intelectual por

representações culturais, o que ocorria nas primeiras décadas do século XX quando os estados do Sudeste ganharam mais representatividade e força hegemônica, e o Nordeste testemunhava essa “concorrência”. Ao passo que Freyre desenha esse ponto de vista sobre Machado, é observado o outro lado do ressentimento que ele também desenvolve quando se trata de caracterizar o ressentimento dos romances alencarianos pontuando seu contorno político, tanto de expressões que vinham contra as heranças culturais portuguesas (europeias), como quando iguala essa temática de ressentimento à dissimulação e metaforização, como encontrados em *Mãe*, *O Demônio Familiar* e *Senhora*.

Pelo que foi levantado é possível relacionar a utilização de Freyre do arquivo, sua construção enquanto interpretação acompanhada por uma ideologia política fortemente influenciada pela aristocracia nordestina à qual pertenceu, enquanto constituinte da História. A maneira como seu arconte seleciona e interpreta seu arquivo — a caracterização da Literatura enquanto documento e suplemento, das habitações como documento, e o regionalismo e as casas (no sentido de lar, dentro da constituição da casa-Brasil) como arquivos — e também o que ele não seleciona, convergem para a sua formação ideológica.

Apesar de ser percebida a conduta política de Freyre, condizente com sua identificação ideológica, é importante também interpretar o significado trazido à História do Brasil por ele ao inserir as culturas dos povos negros na configuração social brasileira; uma implicação não só no sentido de reavaliar o sentido da identidade nacional inventada, agora auxiliada pelas identidades regionais e culturais, bem como a reavaliação do aparato ideológico dessa sociedade; observações estas que permitem incorporar também a própria relação de Freyre com essa construção das identidades, outrora inventada, no seu contexto reavaliada e ressignificada, como uma possibilidade de inserir as discussões a respeito da identidade como arquivo por ele interpretado.

Importante também perceber a iniciativa do autor em inserir em sua pesquisa histórica a família em sua vida privada, e a utilização de documentos novos como suporte ao seu arquivo, como os sujeitos históricos e suas produções intelectuais e culturais, às quais se soma a Literatura, seu significado de suplemento arquivístico e de documento e, mais significativamente, uma nova interpretação em torno dos documentos utilizados na interpretação histórica, o que no Brasil constitui um grande tema de embates discursivos.

Contudo, se Freyre deixou de considerar importantes documentos dentro de sua interpretação arquivística, e que por isso contribuiu para a caracterização da História oficial do Brasil, tal como ocorreu com Alencar, é certo também que operacionalizou mudanças significativas dentro da perspectiva cultural, como a compreensão das culturas populares dos

negros, a reavaliação e significação, a partir disso da nação, a hibridização cultural produzida no conjunto da casa-Brasil, e a utilização da Literatura como documentação num patamar igual aos já consagrados documentos.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.  
 \_\_\_\_\_. “Benção Paterna”. In: *Sonhos D’ouro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966, p. 21-29.  
 \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 1990.  
 \_\_\_\_\_. *Mãe*. In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.  
 \_\_\_\_\_. *O Demônio Familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2004.  
 \_\_\_\_\_. *O Tronco do Ipê*. São Paulo: Martin Claret, 2005.  
 \_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Scipione, 1994.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. — (História da vida privada no Brasil; 2).
- ASSIS, Machado de. *Contos escolhidos*. São Paulo: Klick Editora, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Crítica & Correspondência*: Crônicas. São Paulo: Globo, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Escritos Avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. 13<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1996.
- BARRY, Peter. *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- BLAIR, W. et alii. *The United States in Literature*. Illinois: Scott, Foresman and Co., 1968.
- BOAS, Franz. *A formação da antropologia Americana (1883-1911)*. Org. George W. Stocking, Jr. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. “L’identité et la représentation”, em: *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n. 35, novembre, 1980, p. 63-72.
- BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Trad. Duda Machado. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2004.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.  
 \_\_\_\_\_. “Gilberto Freyre e a nova história”. *Tempo Social*. Rev. Sociologia. USP, São Paulo, 9(2): 1-12, outubro de 1997.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.  
 \_\_\_\_\_. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARRIZO, Silvína Liliana. *Fronteiras da Imaginação: os românticos brasileiros, mestiçagem e nação*. Niterói: EdUFF, 2001.

\_\_\_\_\_. *Uma nova consciência regional: apontamentos para um diálogo possível*. Tese de Doutorado, UFF, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. “Brasil: Nações imaginadas”. In: *Antropolítica: Revista de Antropologia e Política*. Vol. 1. Niterói: UFF, jan-jun. 1995. p. 07-36.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rêgo: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EdArt, 1961, p. 15-67.

CASTRO, Hebe M. “Laços de família e direitos no final da Escravidão”. In: ALENCASTRO, L. F. de (org.). *História da Vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 337-383

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Visões da Liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

*Constituições Brasileiras*. Volume I: 1824. Senado Federal, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004; vols. 3 e 4.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. “O Brasil como morada: Apresentação para *Sobrados e Mucambos*”. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. 16ª ed. São Paulo: Global, 2006, p. 11-26.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Memórias Póstumas da Escravidão”. In: LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica e cultura II: diálogos com Machado de Assis: caminhos da crítica literária*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2008, p. 21-27.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. *Estudos Avançados*. vol.18 nº. 51. São Paulo Mai/Ago. 2004. p. 299-333.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FARIAS, Juliana Barreto. “A Casa-Grande de Apipucos”. In: *Nossa História*. Rio de Janeiro, n.26, dezembro de 2005, p. 84-86.

FIGUEIREDO, Eurídice & NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Identidade Nacional e Identidade Cultural”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005. p. 189-205.

FILHO, Adonias. *O Romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1968.

\_\_\_\_\_. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: MEC, 1951 (Cadernos de Cultura).

\_\_\_\_\_. *Manifesto Regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.

\_\_\_\_\_. *Nordeste*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro: MEC, 1954 (Cadernos de Cultura).

\_\_\_\_\_. *Sobrados e Mucambos*. 16ª ed. São Paulo: Global, 2006b.

FREUD, Sigmund. *Futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIL, Fernando C. “Contribuições da crítica latino-americana para o estudo do romance rural brasileiro”. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 12, n.1, jan/jul. 2008, p. 181-196.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Literatura y vida nacional*. 2ª ed. México: Juan Pablos Editor, 1986.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

GOETHE. *Fausto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

HIGH, Peter. *An outline of American literature*. London: Longman, 1986.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 09-40.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. 4ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MARQUES, Reinaldo M. “O arquivo literário como figura epistemológica”. *Matraga*. (Rio de Janeiro), v. 14, p. 13-23, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Um Imenso Portugal: História e Historiografia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *A Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 208-242.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

NETTO, Lira. *O inimigo do rei*. São Paulo: Globo, 2006.

PARRON, Tâmis. *Cartas a favor da escravidão* (org.). São Paulo: Hedra, 2008.

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos*. Ensaios de cultura latino-americana. Niterói: EdUFF, 2006.

PLAUTO & TERÊNCIO. *A comédia latina*. Rio de Janeiro: Globo: 1969.

QUINTAS, Fátima. *Sexo à moda patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre*. São Paulo: Global, 2008.

REIS, José Carlos. *Nouvelle histoire e o tempo histórico: A contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

REIS, Livia Maria de Freitas. “Transculturização e transculturização narrativa”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005. p. 465-488.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Brasília: INL, 1980. v. 03 e 05.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 163-178.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008. \_\_\_\_\_ . *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

SLENES, R. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

STEEDMAN, Carolyn. *Dust: The archive and Cultural History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

THEODOR, Erwin. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Edusp, 1980, pp. 55-95.

TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Popular Classics, 1994.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

[www.bvgf.fgf.org.br](http://www.bvgf.fgf.org.br)

[www.fgf.org.br](http://www.fgf.org.br)