

## Impasse e conciliação: a posição do homem livre pobre em *O tronco do ipê*

Fernando C. Gil\*

**RESUMO:** Este trabalho discute a presença do homem livre pobre no romance *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar, e sua figuração como personagem em trânsito conflitivo na condição de dependente social.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O tronco do ipê*; José de Alencar; romance rural.

**ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the presence of the free poor man in the novel O tronco do ipê (1871), by José de Alencar, and his representation as character in conflictive position in his status of social dependent.*

**KEYWORDS:** *O tronco do ipê*; José de Alencar; rural novel.

Gostaria de iniciar este artigo com a transcrição de uma série de passagens a respeito da condição do indivíduo pobre e dependente presente no romance *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar. O foco de atenção desses trechos é o protagonista da história, Mário Figueira e, secundariamente, sua mãe, D. Francisca.

### Passagem 1

Nesse momento Alice aproximou-se de volta da corrida, e ouvira as últimas palavras da amiguinha (Adélia):

- Mário não dança.

O menino lançou-lhe um olhar frio:

- Com certas pessoas!

- Comigo, não é?

- Principalmente.

- Muito obrigada, respondeu Alice com um sorriso.

---

\* Universidade Federal do Paraná.

- Está bom; não vão brigar, acudiu Adélia com meiguice.

- Não tenha susto, Adélia! Eu não me zango com ele.

- **Não vale a pena.**

Não se pode exprimir a amarga ironia com que Mário pronunciou estas últimas palavras. Sua mão crispada por um movimento de cólera, caiu sobre o tronco de um arbusto e espedaçou-o (ALENCAR, 1980, p. 13)

### Passagem 2

Alice quis por força trepar em uma árvore de goiabeira para colher um cacho de uvas da alta parreira. Houve desta vez uma oposição geral à travessura.

- Nhanhã, isto são modos? Tomara que sinhá saiba, exclamou Eufrosina.

[...]

- Não trepe, Alice; não é bonito; estraga as mãos e pode romper o seu vestido, disse Adélia.

Mário limitou-se a sua habitual ironia:

- **Ora!... Deixe trepar não faz mal! É filha de barão... não cai... tem muito dinheiro!...** (ALENCAR, 1980, p. 16)

### Passagem 3

[Uma conversa entre Mário e Adélia, pouco depois da cena acima transcrita, em que também se encontra Alice:]

- Ora não se lembra; e há bocadinho, quando ela quis trepar na goiabeira?... Você também ralhou com ela; e depois fez muito pior. Daquela altura pendurou-se em risco de morrer.

- Nada se perdia! disse Mário com desdém.

- Mas então você não pode falar de Alice.

- Ela é rica, tem seu pai e sua mãe, que havia de chorar muito se qualquer coisa lhe acontecesse; há de ter uma vida feliz. Mas eu!... **Um pobrezinho, que já não tem pai e vive à custa dos outros, que faz neste mundo?** (ALENCAR, 1980, p. 19-20)

#### Passagem 4

[Cena em que Alice e Mário entregam presentes, respectivamente, a “tia” Chica e ao preto Benedito, ambos escravos da fazenda:]

- Não é capaz de ser tão rico nem tão bonito como o meu! replicou a tia Chica.

- Mais!...

- Não, Benedito, você não tem razão. **Eu sou pobre; não posso dar presentes ricos, como a filha de um barão!** (ALENCAR, 1980, p. 25)

#### Passagem 5

[Em conversa com o escravo Benedito, Mário lamenta a sua condição de protegido:]

- **O que me desespera é viver à custa dos outros. Ninguém sabe o que a gente sofre;** então mamãe, coitada! Não se queixa, mas chora às escondidas, que eu bem sei (ALENCAR, 1980, p. 37).

#### Passagem 6

[Comentário do narrador sobre a situação de D. Francisca, mãe de Mário:]

**O suplício de viver da compaixão alheia [no caso, a do barão], comendo o pão saturado com as lágrimas da humilhação, esse martírio, padecia-o ela a todas as horas e a todos os instantes. Mas a dor cruciante**

desse crivo d'alma já não lhe deixava sensibilidade para sofrer com o pungir de cada espinho (ALENCAR, 1980, p. 49).

### Passagem 7

[Cena em que Mário resiste aos rogos de sua mãe para ir aceitar os agradecimentos do barão, depois que o menino salvou Alice do afogamento do boqueirão:]

- Não tenho nada que fazer lá! O Sr. Barão pode guardar seus agradecimentos, que eu passarei muito bem sem eles. Se cuida que lhe prestei algum serviço, está enganado. **Quis mostrar-lhe que um pobrezinho, às vezes, vale mais do que os ricos barões** (ALENCAR, 1980, p. 67).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

É provável que nunca estivesse tão presente, no romance rural do XIX, de modo explícito, sistemático e recorrente, o mal-estar que a condição de dependente representa para este tipo de personagem, como se percebe n'*O tronco do ipê*. Com modulações variadas de sentimentos e expressão em face do problema, que passa pelo sarcasmo, toca a autocomiseração e o constrangimento, chegando muitas vezes ao ressentimento, certos aspectos que cercam a posição de Mário como dependente são a linha de força que movimenta significativamente a primeira parte do romance de Alencar. Como n'*O sertanejo* e em *Til*, romances do mesmo autor, temos como protagonista um dependente de um grande proprietário. Entretanto, do ponto de vista da narrativa, enquanto Arnaldo Louredo (*O sertanejo*) e Berta/Jão Fera (*Til*), sobretudo estes últimos, transitam de modo inconsciente na relação de dependência, Mário, ao contrário, enuncia não somente o lugar que ocupa na fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, como protegido do barão da Espera, como também o mal-estar que tal situação representa para ele. Observe-se que, das sete passagens destacadas, seis são intervenções feitas diretamente pelo

protagonista, e apenas numa, a sexta, é o narrador que se põe na perspectiva do personagem inserido em tal condição. Esta maneira de o romance formular um dos nós centrais terá consequências expressivas no plano narrativo, como se tentará mostrar mais adiante.

A primeira parte do romance, que a bem dizer preenche quase que simetricamente a sua metade, é tomada de tom nervoso, crispado. Uma estridência tensa que tende a ser amainada, ou mesmo parece querer se confundir ou se misturar à própria natureza juvenil das situações apresentadas, já que as idades dos personagens centrais, Mário, Alice e Adélia, giram, nesse momento, em torno de 12 a 15 anos. Num certo sentido, é como se estivéssemos apreciando a estrepitosa juventude dos personagens em geral, mesclada e interposta à estridência desgostosa, insatisfeita e irritada de Mário diante da condição de dependente que ocupa. Em *O tronco do ipê*, os acontecimentos do passado familiar de Mário vão determinar o todo da narrativa, ou seja, a caracterização do protagonista, a sua posição social e o andamento da intriga.

Mário Figueira, desde menino (período este da vida do protagonista que corresponde à primeira parte do romance), carrega a suspeita de que Joaquim Freitas, o barão da Espera, esteja ligado ao destino fatal de seu pai, José Figueira, morto nas águas do boqueirão, bem como à posse inesperada da fazenda. Em *flashback*, nos capítulos X e XI, intitulados “Dois amigos” e “Desastre”, o leitor toma conhecimento de que José Figueira e Joaquim de Freitas foram amigos de infância. Pobre e órfão de um administrador de fazenda, este se torna protegido do comendador Figueira, pai de José, o qual o ajuda a montar “uma pequena casa de negócio”. Vendo no casamento “toda a esperança, todo o futuro; era a riqueza tão ardentemente ambicionada” (ALENCAR, 1980, p. 39), é, todavia, com a posse da propriedade que Joaquim de Freitas enriquece. Com a morte do comendador e a enigmática morte de José Figueira no boqueirão, sabe-se, de modo surpreendente para os envolvidos, que ele se tornara um dos principais credores

do comendador, “a quem estava hipotecada a fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão no valor de cem contos de reis” (ALENCAR, 1980, p. 42). A partir desta situação, torna-se dono da propriedade; em seguida, pleiteia e obtém, em troca da soma de doze contos de réis “doados” ao hospício de Pedro II, o título de barão; e também por gratidão e generosidade ampara agora em suas terras a viúva e o filho de José Figueira, D. Francisca e Mário.

A passagem de Joaquim de Freitas de homem livre pobre a grande proprietário<sup>2</sup> reconfigura a posição social de Mário no presente da intriga, que de potencial proprietário passa a protegido e dependente. Parodiando a famosa expressão de Sérgio Buarque de Holanda, Mário é um expropriado em suas próprias terras. Deriva desta situação, mais sentida do que refletida por parte do protagonista, o sentimento de que “todas as pessoas da amizade do rico fazendeiro incorriam na antipatia do menino” (ALENCAR, 1980, p. 67). Dentre elas, Alice, a filha do barão da Espera, será, a princípio, alvo central do ressentimento de Mário, destilado por um sarcasmo e por um pretense desprezo dos privilégios que cercam a menina por ser filha de proprietário “nobre” e rico. A afronta contínua e sistemática à posição da garota não vai sem uma dose ambígua de desejo oculto de admiração, não só pela condição social que, ao que tudo indica, gostaria de ver como sua, mas também pela própria figura feminina de Alice. Esta, por sua vez, sempre tolerante com o rapaz, atribui o caráter irritadiço de Mário a seu “temperamento forte”.

Sob este aspecto, a perspectiva admirativa da menina não deixa de, em boa dose, coincidir com a do narrador. A posição precária de Mário e a expressão (ressentida) que isso toma não invalidam o caráter positivo que o narrador atribui ao protagonista. Ao contrário, este é assumido com todas as letras, como se pode notar:

Quando se observava aquele menino e via-se o meneio altivo com que ele atirava a cabeça sobre a espádua, o gesto frio e compassado, a ruga precoce que lhe sulcava

---

<sup>2</sup> Com relação à ascensão do barão, é pouco clara, ao longo da história, a maneira como este se tornou o grande credor do comendador, bem como suspeita e ambígua também a atitude de Freitas, que se encontrava no boqueirão quando da morte do pai de Mário.

o sobrolho e a expressão desdenhosa do lábio crespo, não se podia o observador eximir a um sentimento de repulsa. Parecia que essa criança de quinze anos já se julgava com o direito de desprezar o mundo, que nem conhecia, e os homens de que ele era apenas um projeto.

Entretanto com a continuação do exame aquele sentimento de repulsa diminuía. Havia nessa fisionomia um quer que seja que atraía, malgrado; adivinhava-se na fronte larga uma inteligência vigorosa; e vinha como um vago pressentimento, de que a expressão estranha de seu rosto não era outra cousa senão o confrangimento dessa alma superior (ALENCAR, 1980, p. 14).

Alma superior e confrangimento, uma disjunção que constitui o personagem pela ótica do narrador. O gesto frio, a ruga precoce, a expressão desdenhosa – tudo isso compondo “a expressão estranha” do rosto de Mário – seriam fruto do confrangimento de sua alma superior, observa o narrador, a quem o leitor não pode deixar de ter vontade de perguntar: o que atormenta, oprime e constrange o protagonista? e, por outro lado, o que o torna uma alma superior? Mário é superior por quê? superior a quem? superior para quê?

Quanto à primeira questão, ela parece estar respondida nas seis passagens transcritas que abrem esta parte do trabalho e no comentário parcial que esbocei. No entanto, situar o personagem na órbita da dependência é de suma importância para o nosso raciocínio, mas não é tudo. Tínhamos observado rapidamente acima que as situações que expressam o “sentimento de confrangimento” do personagem formulam-se predominantemente por meio do discurso direto. Ou seja, é a própria consciência do personagem que enuncia o mal-estar sobre a sua posição social, em situações de interlocução. Estrategicamente, digamos, o narrador fica à sombra das observações do personagem, e os comentários daquele se tornam menos enigmáticos se atentarmos para a divisão de perspectiva que compõe a caracterização do personagem como um todo. Esta resulta numa multiplicidade de pontos de vista da qual o narrador,

em relação ao protagonista, se resguarda de comentários e juízos diretos sobre a condição social de Mário e seu significado. Não se pretende, neste artigo, aprofundar o sentido estratégico da posição do narrador alencariano; deixaremos isso para outro momento. Interessa destacar, por ora, o fato de a narrativa se compor por uma espécie de divisão de pontos de vista envolvidos na tarefa de caracterização do protagonista. A este, como se mencionou, cabe enunciar o lugar social precário que ocupa e o sentimento disso derivado; ao narrador cumpre fazer comentários algo abstratos referentes a esta situação, apenas indiretamente vinculados a ela, e também, e sobretudo, tecer comentários e juízos positivos e elevados em face do caráter e da personalidade do protagonista.

Esta é uma divisão de perspectivas que, com outros objetivos ficcionais, já está presente em outros romances de Alencar, como *O sertanejo*. Aqui como lá, está na instância narrativa a resposta à segunda questão, como já se pode perceber. Mas se n' *O sertanejo* o narrador punha a sua voz a serviço da configuração de um herói de histórias romanescas, aquele que fica a meio passo do mito e do homem, em *O tronco do ipê*, o narrador trata mesmo de homens. Mário não pode ser visto como herói no sentido que se atribui a Arnaldo Louredo, encarnação da figura nacional, ao menos em uma das suas facetas. No caso de Mário, o caráter elevado e positivo do personagem é chancelado pela autoridade do narrador. (E aqui nos aproximamos da segunda parte do nosso questionamento.) Caso se possa falar no aspecto “heroico” do personagem, este deve se referir à identidade que a instância narrativa expressa e mantém em relação às suas virtudes e qualidades morais e sociais. São caracterizações abstratas e genéricas (“inteligência vigorosa”, “alma superior”, etc.), em face de certas situações concretas vividas por ele, que alçam Mário à esfera elevada ao imputar uma espécie de aura de dignidade, de reputabilidade, de nobreza e de correção. Ao mesmo tempo em que definem a sua essência em relação a si mesmo, elas o fazem na diferenciação diante dos outros



personagens. Estes, se podem ter alguma respeitabilidade social e de caráter, não se inscrevem no mesmo nível do protagonista. Assim, pode-se dizer que Mário é um herói na medida em que é exemplar e ilustrativo do homem elevado no que pode se considerar o contexto prosaico do mundo rural alencariano, enquanto Arnaldo, por sua vez, em seu viés positivo, sintetiza o aspecto heroico da particularidade nacional no contexto mítico-aventureiro do mundo rural alencariano.

Estas observações respondem apenas parcialmente, por ora, às perguntas da segunda parte de nosso questionamento (o que torna Mário uma alma superior? ele é superior por quê? superior a quem? superior para quê?). Para dar conta integralmente delas e dimensionar a sua importância, temos de seguir os caminhos do protagonista ao longo da intriga.

Voltando à primeira parte do romance, é possível perceber que ela se organiza em torno de um único episódio. O passeio das crianças à cabana do escravo Benedito, que vai redundar no afogamento de Alice no boqueirão e seu salvamento por Mário. O incidente com a filha do barão da Espera ocorre coincidentemente no mesmo dia da morte do pai de Mário naquele lugar. A cena é primorosa tanto como composição quanto na variação e na oscilação do narrador em lidar com a sua matéria e com seus protagonistas.

Antes do acidente com Alice, tia Chica, escrava da fazenda e mulher de Benedito, conta para as “crianças da casa-grande” a história da mãe-d’água, a princesa das águas que, em razão dos maus tratos que sofrera seu filho, de tempos em tempos, “vem à terra para afogar a gente, e todo o menino que entra no rio, ela agarra para servir de criado ao filho” (ALENCAR, 1980, p. 28). Situação narrativa contada quase como um “causo”, ela busca algum grau de mimetização da oralidade, muito embora Alencar não faça marcação de registros linguísticos distintos. É pela voz da escrava preta que se firma esta espécie de história dentro da história, muito comum n’*O tronco do ipê*, em que o inaudito, o insólito se faz também presente. O inaudito

surge a partir de personagens que se situam numa dupla periferia: na periferia social, todos eles são escravos e, claro, na periferia da história narrada, pois são personagens secundários. É como se o mágico, o extraordinário, o inexplicável somente pudesse se manifestar nas frinchas, à margem do mundo social. Os protagonistas alencarianos, Mário e Alice, destacadamente, por terem intenção à *seriedade*, estão fora desse circuito, ou melhor, não se deixam esgotar ou se explicar nos termos do insólito. Como se a sua inserção neste âmbito pudesse ameaçar certa postura elevada que Alencar sempre guarda para seus personagens centrais.

A cena do afogamento de Alice é inicialmente apresentada como espécie de projeção do *causo* há pouco relatado por Chica, pois a aproximação e o contato inicial que a menina tem com o lago nos são apresentados como se das suas águas emergisse uma entidade, no caso a mãe-d'água, a seduzir a menina para que esta se lance às águas. Sedução traiçoeira, como não poderia deixar de ser. A cena vale transcrição para situar com precisão o contraste que queremos apontar:

Alice viu a moça [a mãe-d'água] acenar-lhe docemente com a fronte, como se a chamasse. A princípio não quis acreditar, tomou por uma ilusão, mas tantas vezes o movimento se repetiu, tantas vezes a moça lhe acenou graciosamente com a cabeça, que não pode mais duvidar.

A mãe-d'água a chamava; e ela teve desejos de atirar-se em seus braços. Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe podia chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo. Ela não tinha medo. A moça lhe sorria com tanta doçura e bondade!...

Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe cousas muito bonitas do reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão, que a protegesse, que obrigasse Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela.

Não ouvira mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente

de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro. Aí sentada em coxins de seda, a moça abria os braços para apertá-la ao seio.

A menina teve um estremecimento de prazer. Hesitou contudo por um melindre de pejo; mas o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora; e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho (ALENCAR, 1980, p. 34-35).

Até aqui, a passagem é deliciosa, porque soa como uma pequena fábula, prenhe de insinuações e ambiguidades sensuais, apresentada com certa leveza de dicção, que nos remete a algo próximo a algumas formas das narrativas orais. Distante, portanto, do tom sério e grandiloquente com que Alencar faz caracterizar, comumente, os seus protagonistas, no qual as implicações morais saturam a linguagem, como bem notou Roberto Schwarz, em agudo estudo sobre o romance de José de Alencar (SCHWARZ, 2000, p. 43). Mas aqui o narrador, encravado nos fatos narrados, colados a ele e contando de sua poesia, suspende o juízo sobre o mundo narrado.

Logo em seguida, porém, o encanto mágico da cena é quebrado pela voz do narrador, que explica “racionalmente” o que, afinal de contas, ocorreu com Alice, nos seguintes termos:

Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte superior se refletia diretamente nas águas. Esse busto refrangido pela rocha e reproduzido pela tona do lago, representou aos olhos de Alice a sombra ainda vaga da mãe-d'água. Depois, quando uma réstia de sol esfolou-se em espuma de luz sobre a fronte límpida da menina, e um raio mais vivo cintilando nas largas folhas úmidas da taioba,

lançou reverberações da esmeralda sobre os louros cabelos, o busto se debuxou e coloriu.

Tudo o mais foi o efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina, e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente. É o magnetismo do abismo; o imã do infinito que atrai a criatura, como o pólo da alma humana (ALENCAR, 1980, p. 35).

Para além do aspecto um tanto estapafúrdio da explicação – o que, por si, evidencia ainda mais a eficiência estética da passagem anterior –, interessa anotar como a ação de Alice não pode ser considerada sob a cifra do mágico, do estranho. A sua conduta e caracterização, ao contrário dos personagens socialmente à margem, devem alçar-se a um grau de inteligibilidade do qual o narrador é o seu próprio fiador, ao preço de perder a dicção desataviada e espontânea, que submerge à perspectiva armada do narrador no fluxo da matéria narrada. Diante de seus heróis, o narrador repõe a “dignidade” e a elevação do tom, admitindo apenas circunstancialmente – e como ilusão – que estes se subsumam à matéria estranha.

E é neste contexto repostado que também surge a ação heroica de Mário, que, com coragem e desprendimento, salva da morte a única filha do barão. O gesto de salvação empreendido por Mário não é menos significativo do modo de caracterização do personagem, na medida em que a cena apresenta o dilema que o protagonista traz em si e que define a sua trajetória durante toda a história. O trecho é longo, mas penso que vale a transcrição:

Mário, conhecendo a força de atração do abismo, imaginou que Alice ia precipitar-se; o seu primeiro impulso foi chamá-la e preveni-la; **mas ele tinha às vezes instintiva repugnância por essa menina, a quem envolvia na aversão que votava ao barão e a quanto lhe pertencia.**

Nisto, por um fenômeno muito natural nos momentos de emoção, as impressões atuais se travaram e confundiram com as recordações do passado, produzindo uma espécie de ninho moral, meio visão, meio realidade. Desenhou-se em sua imaginação, como um lampejo, a cena da morte do seu pai, tragado pela voragem, enquanto o barão em pé, na margem sorria com orgulho. No fundo desse quadro, como que lhe disputando a tela e transparecendo através da primeira cena, a fantasia do menino via Alice por sua vez tragada pelo boqueirão; na margem, o barão sucumbindo ao peso de tamanha desgraça, e ele, Mário, em pé sobre o rochedo, sorrindo-se como o anjo da vingança. Nesse momento ouviu-se o soluço profundo da onda. Alice, atraída pela vertigem, acabava de precipitar-se. O abalo que sofreu Mário vendo desaparecer o corpo de Alice, espancou de seu espírito a visão, para mostrar-lhe a realidade. **Havia nesse menino um coração precoce como seu espírito, já capaz dos grandes ódios, como dos rasgos de heroísmo.**<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Grifos meus.

Diante da catástrofe ele se esqueceu quem era a vítima, para só lembrar-se que uma vida corria perigo. A idéia de vingança, que afagara em um instante de cisma, agora o enchia de horror. Como pudera associar uma memória querida à desgraça de outrem?

Por isso o nome de seu pai lhe viera aos lábios, como um grito de perdão e ao mesmo tempo uma santa invocação, no momento em que ele se arrojava no remoinho para salvar Alice, ou talvez morrer (ALENCAR, 1980, p. 57).

A passagem é muitíssimo significativa, pois ela dramatiza o núcleo central do conflito do protagonista com todos os elementos e personagens envolvidos presentes na encenação, direta ou indiretamente. Ela se inicia com o sentimento que temos destacado como dominante nesta primeira parte do romance e que lhe dá o tom: “a instintiva repugnância por essa menina, a quem envolvia na aversão que votava ao barão e a quanto lhe pertencia”. Tal aversão faz com que, a princípio, Mário refreie seu gesto de salvamento de Alice. No passo seguinte, num *tour de force* alencariano muito expressivo, Mário, no momento de

salvação, imagina em sua mente uma dupla sobreposição de imagens: uma que encena a desconfiança em relação ao que houve com o seu pai no passado e outra que dá forma ao desejo de retaliação. Na primeira cena, tem-se o seu pai sendo “tragado pela voragem” das águas do boqueirão, com barão próximo, regozijando-se com a tragédia; na outra, simétrica oposta da anterior, Alice é que é devorada pelo boqueirão, enquanto seu pai sofre vendo o fato, e Mário sorri como “anjo vingador”.

A imagem projetada pelo menino, no momento de risco iminente, formula a equação do seu dilema, que começa no passado e se estende ao presente: o seu pai e o barão compõem o binômio do passado, enquanto Mário/Alice/barão repõem o problema no presente. A costurar ambos os tempos num tecido comum, real e/ou imaginário, está um dos eixos principais que norteiam as relações dos personagens no romance rural, a noção de morte travestida em diversas formas. Enquanto a primeira cena está sustentada em fatos ocorridos no passado, centrada na morte do seu pai com a culpa ou não de Joaquim Freitas (a suspeita só vai encontrar alguma explicação quando do retorno de Mário da Europa, adulto, na segunda parte do romance), a segunda emerge, durante toda esta primeira parte, como uma potencial atitude a ser desferida, o gesto que está durante todo o tempo contido e expresso no ressentimento do menino, mas que não se cumpre de fato. Todavia, é um desejo reprimido que pode ter a sua contraface simbólica expressa sem meias tintas, como nesta passagem. Real ou imaginada, ocultada pelo passado ou potencializada pelo presente, a morte é moeda comum a ligar os dois tempos. N’O *tronco do ipê*, ela não se presentifica como episódio, como forma de ação violenta propriamente dos personagens, mas paradoxalmente ela paira no ar e tem a força determinante de, por um lado, ser expressão psicológica do protagonista e, por outro, estar diretamente relacionada ao destino do personagem e à armação do enredo.

De outra parte, é interessante notar que a dupla imagem que formula o impasse do personagem vem emol-

durada entre as duas perspectivas narrativas antes mencionadas, e que, por isso, foi destacada na transcrição. A repugnância a Alice, ligada que está à aversão que Mário devota ao mundo do barão, é enunciada pelo narrador, mas a perspectiva é a do personagem. Mesmo em discurso indireto, o trecho poderia fazer companhia às sete passagens iniciais transcritas, com a diferença fundamental de que o trecho incide menos diretamente sobre a posição social do protagonista e mais sobre os sentimentos e impulsos que bolem com Mário em face da suspeita com relação à morte de seu pai. Pode-se dizer que se trata de uma referência indireta ao que está em jogo naqueles trechos. Isso mostra que o foco de apreensão de Mário diante de sua condição de dependente tende a oscilar entre a enunciação objetiva e direta do mal-estar causado por tal posição (como nas sete passagens) e a trama das relações pessoais que definem a natureza social do estado de subordinação. A primeira é parte constituinte do enredo; a segunda o compõe – mas, repita-se, a fonte a partir da qual se articula esta matéria é parte da consciência do próprio personagem.

O que não parece acontecer na parte de baixo da moldura, que é toda ela juízo do narrador sobre o protagonista: “Havia nesse menino um coração precoce como seu espírito, já capaz dos grandes ódios, como dos rasgos de heroísmo”. Se os ódios ficam por conta do personagem, os rasgos de heroísmo do menino, quem nos convence deles é o narrador. A parte inferior da moldura, que guarda a voz do narrador, parece ser também estratégica, pois ela neutraliza a imagem perversa projetada por Mário, pois, ao fim e ao cabo, este se eleva pela avaliação feita pelo narrador, confirmada pelo desprendimento com que vai realizar o salvamento de Alice logo a seguir.

Mas Mário se sente traído pelo seu próprio gesto; após o salvamento, imagina poder usar o feito como um pequeno trunfo, um pequeno débito do proprietário em face do dependente. Assim acredita Mário; todavia, é o contrário o que ocorre: “Praticando o seu ato de heroísmo, cuidara esmagar o barão sob o despeito de lhe dever,

a ele um coitadinho, a vida de sua filha. Entretanto era o barão que o esmagava com sua nobre e suntuosa generosidade” (ALENCAR, 1980, p. 75). Mário continua a se ver como “coitadinho”, e o barão, se antes o “esmagava” pela indiferença e por sua posição social, agora também o esmaga por sua gratidão e consideração. Uma aproximação que o protagonista repudia e procura se distanciar como pode. Irônica e paradoxalmente (?), a sua fuga à gratidão patriarcal redundava no reforço, na confirmação e na evidência da relação de dependência à qual Mário se encontra submetido. Embora assim não se configure, a princípio, a consciência do personagem e muito menos a do narrador, o modo de “escapar à incomoda posição” é aceitar mais proteção e favores, que consistem em estudar na corte e depois em Paris com o beneplácito do generoso barão da Espera. Isso corre subterraneamente, está presente sem que seja necessário ser enunciado por alguma instância; emerge como ponto cego em meio àquele duplo andamento já apontado, entre o mal-estar ressentido do protagonista, consequência da sua posição social precária e o elogio/elevação do narrador às inclinações do personagem. Pois, antes de ver como aspecto das relações de dependência, o narrador comenta a viagem de estudo de Mário como elemento que cai como uma luva, não na mão, mas na índole e no espírito do mancebo. Do peso que a gratidão da salvação de Alice criara para ele a ponto de chegar “a arrependê-lo de seu impulso” (expressão de sentimento pouco nobre para um herói), a prosa logo a seguir faz o balanceio oposto a partir da perspectiva do narrador, como se percebe na passagem:

[...] Mario era também movido por esse estímulo nobre (o ardor pelo estudo). Havia no seu espírito a ardente curiosidade de saber, que revela as energias de uma inteligência precoce. O segredo das grandes vontades, como dos grandes talentos, não é outra senão a intuição da incógnita (ALENCAR, 1980, p. 75-76).



Do resultado da sua atitude de coragem e despreendimento, que o empurra ainda mais a sua incômoda posição social, fazendo perseverar o seu rancor aos da casa-grande, ao elogio do narrador às suas inclinações, a viagem de estudo é vista, por um lado, como desafogo pelo personagem e, por outro, como complementar à “natureza” talentosa do rapaz pelo narrador. Em nenhum dos casos, e especialmente por parte de Mário, por ora, ela é vista como elemento derivado da condição social de dependência em que se encontra.

De outra parte, quando se diz que o feito de Mário é o núcleo dramático central da primeira parte, a grande e principal bifurcação da narrativa, para se usar a expressão de Franco Moretti<sup>4</sup> (2009, p. 826), ela o é tanto simbolicamente (Alice, não nos esqueçamos, foi salva pelo rapaz no mesmo dia e lugar em que o seu pai morreu) quanto na articulação do enredo, na medida em que é ela o fator que prepara a mudança da intriga.

A saída de Mário da fazenda Nossa Senhora do Boqueirão até o seu retorno representa uma elipse temporal de sete anos. A segunda parte do romance narra a sua volta à propriedade do barão. A supressão desse intervalo de tempo é carregada de significados. De um modo geral, a mudança é o que caracteriza, a princípio, este segundo momento do romance. Não só porque os protagonistas se tornaram adultos, mas, sobretudo, porque Mário volta transformado, ou assim quer acreditar. Do menino turrão, rancoroso, sarcástico, perverso, rude, tosco e algo vingativo do mundo rural brasileiro, ele se faz o adulto sóbrio, ponderado, educado, refinado e cosmopolita. Mário reaparece como um *gentleman*, respeitado por todos e tendo muito a contar sobre as coisas do mundo, após fazer o seu preparatório no Rio de Janeiro e estudar letras e engenharia em Paris. O rapaz toma verdadeiramente um banho de civilização – mais do que nunca o clichê funciona para o personagem alencariano.

Não menos significativa também é a modificação que incide sobre o tom da prosa decorrente da ideia de

---

<sup>4</sup> Para Franco Moretti, “a bifurcação é um ‘possível’ desdobramento da trama”, a põe em movimento e modifica o seu curso; ao contrário do preenchimento, que é aquilo que “acontece entre uma mudança e outra”.

que o tempo ausente trabalhou sobre todas as coisas, os indivíduos e seus humores. Ela se distensionava, se arrefecia em relação à primeira parte, que é toda crispada, nervosa, irascível. É feita de pequenas escaramuças e expectativas amorosas, intrigas casamenteiras, conversas afáveis, encontros e festividades sociais e algum senso de humor irônico em várias situações. O próprio olhar do narrador como que se destrava e se espraia pelo mundo rural, captando as coisas de modo ameno, mais atento, detalhado sobre os personagens, a fazenda e as relações (não menos amenas) que ali ocorrem.

Este distensionamento no núcleo conflitivo abre espaço para algo que já estava presente na primeira parte: uma espécie de plasticidade social, de diversidade social, na medida do possível em que esta diversidade possa estar presente nos limites do mundo patriarcal brasileiro. Não se trata propriamente de uma diversidade que tenha, de todo, efetividade na dimensão social do enredo.<sup>5</sup> A variedade de tipos sociais, já presente na primeira parte, se amplia e em muitos momentos toma o primeiro plano da cena narrativa, todavia, o peso da condição social de cada personagem tem papel coadjuvante no desenrolar dos acontecimentos centrais. É uma presença sem peso no desenvolvimento das ações centrais, embora expressiva no nível da composição, uma vez que representa mudança de tom e de dicção de registros nesta, ao mesmo tempo em que fala muito da dimensão do olhar social de José Alencar para a sociedade brasileira.

Esta plasticidade social que põe em movimento os primeiros onze capítulos da segunda parte está presente, por exemplo, no modo engraçadíssimo e não menos mordaz como o narrador nos descreve a figura do parasita Domingos Pais, talvez o primeiro agregado apresentado explicitamente como tal na ficção brasileira, e da figura não menos cômica que é o poetaastro padre Carneiro. Neste mesmo quadro se inserem os festejos natalinos na casa-grande e o batuque dos escravos na senzala, este mais referido do que apresentado.

---

<sup>5</sup> Para uma comparação contrastiva, penso na formulação de Franco Moretti quando diz que Balzac cria o “romance de complexidade”. Nos termos do crítico italiano: “A primeira novidade da Paris de Balzac – e ela salta aos olhos, se se pensa em Sue, ou Hugo – é a diversidade social de seu enredo: velha aristocracia, nova riqueza financeira, comércio de classe média, *demi-monde*, profissionais, jovens intelectuais, escriturários, criminosos... Todos esses grupos sociais – segunda novidade – interagem todo o tempo, em muitas direções e em combinações sempre novas” (MORETTI, 2003, p. 115-116).

---

<sup>6</sup> Assim nos é apresentada a figura de Domingos Pais: “Este curioso personagem ocupava na casa do Barão da Espera o emprego de compadre. Muitas vezes talvez ignorem a natureza e importância deste cargo, que existe em quase todas as casas de ricos

fazendeiros.

Um compadre não é parente, nem hóspede, nem criado; mas participa destas três posições; é um ente maleável que se presta a todas as feições e toma o aspecto que apraz ao dono da casa; é um apêndice da família da qual ele se incumba de suprir quaisquer lacunas, e de apreçoar as grandezas.

Há na casa outros compadres, mas são conhecidos por seu nome: o compadre por excelência, o compadre da família, aquele que não precisa de outro qualificativo, é ele, o homem de todas as ocasiões, o comensal efetivo, pronto sempre para conversar, andar, jogar e comer, conforme a veneta do protetor a quem anexou-se.

[...]

Nenhum compadre acumulou jamais tão várias e importantes funções como o Sr. Domingos Pais. Era recado vivo para os vizinhos e bilhete de convite para as festas ou banquetes. Servia de parceiro do solo, sendo preciso; fazia de carrancho no voltarete; jogava o gamão com a baronesa, e o burro com as crianças que não terminavam sem deitar-lhe duas orelhas de papel. Fazia dançar as velhas e feias que não achavam par; estava sempre disponível para padrinho das crias da fazenda; ajudava a missa; e finalmente, além de muitas outras incumbências, paroquiava as bonecas de Alice, isto é, celebrava os batizados e os casamentos de brinquedo” (ALENCAR, 1980, p. 74).

Domingos Pais, curiosamente, surge de maneira indireta e oblíqua como uma complementaridade antitética a Mário. Enquanto o dilema de Mário se expressa no profundo incômodo e mal-estar em se encontrar asfixiado nas teias da dependência e do favor, Pais, ao contrário, busca esta estratégia como forma de sobrevivência. A descrição cômica que o narrador faz do personagem, no final ainda da primeira parte, expõe com clareza a consciência de Alencar sobre a presença desta figura na sociedade brasileira do século XIX.<sup>6</sup> O que vale destacar é a diferença de tratamento dada a cada um dos personagens. Um herói como Mário, do ponto de vista alencariano, será sempre um sujeito que pede um tom elevado e sóbrio para ser circunscrito numa aura de seriedade e dignidade; tal tratamento diferenciado nos remete de algum modo à clássica divisão dos gêneros e da natureza social dos personagens a serem representados. Só que aqui estamos diante de personagens que a princípio ocupam a mesma faixa social – a da dependência –, o que os diferencia é, portanto, não a sua condição de classe, mas a função que exercem na narrativa – a qual se traduz numa hierarquização no interior da estrutura narrativa que poderíamos chamar, de um modo um tanto impreciso, de estamental. Significa dizer que a relevância de Mário advém de sua posição como protagonista da história, de seu campo de atuação central na estrutura da narrativa, posição esta que não admite a blague, o comentário jocoso por parte do narrador. Sequer o comentário deste como um agregado, conforme ocorre com Domingo Pais.

Se quisermos fechar o cerco ainda mais a respeito do modo como a dependência é central n’*O tronco do ipê*, que, se não emerge como consciência social objetiva primeira no plano da narrativa, é corrente subterrânea que de modo oblíquo e indireto atinge todos os elementos da estrutura narrativa – se quisermos fechar este cerco, não seria equivocado dizer que o romance se constitui numa espécie de relação concêntrica fundada de algum modo nas relações de dependência. De Mário, passando pelo barão da Espera, até Domingos Pais, é a relação de proteção, dependência e

favor que marca a trajetória destes personagens. Neste caso, não se deve perder de vista a situação do barão: Joaquim de Freitas, depois da morte de seu pai, tornou-se protegido do comendador Figueira, avô de Mário, “fazendeiro respeitável, sabedor do desamparo em que ficara o menino, da amizade que lhe tinha o seu José (pai de Mário)” e que por isso o acolhera. Com esta mesma proteção, ele abre na vila uma pequena casa de negócios, e é desta relação também que deriva a possibilidade de se apropriar de modo obscuro e escuso da fazenda e, por consequência, enriquecer.

Como já se disse, o que diferencia os três personagens é a relevância que eles têm na hierarquia da economia do romance e, correlativamente, o tratamento discursivo dado a eles. Se Mário e Domingos Pais se apresentam como casos extremos, que vão do sério-elevado ao jocoso, com o barão passa-se por uma espécie de zona intermediária em que se combina e se fazem presentes ambas as dicções. O narrador faz ironia “severa” sobre a maneira como Joaquim de Freitas obteve o seu título de barão do mesmo modo com que, em tom de blague, descreve o dedo defeituoso do personagem que aponta para si mesmo, indício de autodenúncia involuntária do seu envolvimento com a morte do pai de Mário. Nem por isso, contudo, ao personagem deixa ser atribuída uma aura de respeitabilidade e de espírito nobre, a qual atinge seu ponto máximo no desenlace do enredo quando abre mão da fazenda, passando-a para Mário, num misto de sentimento de quem quer livrar-se do peso do passado suspeito e de desprendimento.

Observe-se, portanto, que as formas da dependência definem e põem em movimento o núcleo conflitivo da intriga, que tem a sua origem no passado e se projeta no presente. Como elemento nuclear do conflito no presente, elas têm desdobramento e se revestem de seriedade (no caso de Mário), entremeada com algum tom jocoso que diz respeito à posição precária e instável daqueles que provêm das relações de dependência, mas que não são propriamente o protagonista do entrecho (no caso do barão). Já como elemento que se espraia também pelas franjas da

narrativa, as formas da dependência, nesta quadra, não têm desenvolvimento nem desdobramento no plano do enredo, caracterizando pequenas situações e cenas narrativas, que são apresentadas com uma linguagem espontânea de tonalidade humorístico-satírica (no caso de Domingos Pais e também do padre Carneiro).

Retomando nosso comentário sobre a segunda parte do romance, com a atenuação do núcleo conflitivo e seu deslocamento momentâneo para um canto da narrativa, as cenas satírico-humorísticas ganham em destaque juntamente com comentários e situações que adquirem um ar de crônica, de *fait divers* sobre o mundo rural.<sup>7</sup> Mas o arrefecimento da tensão está estreitamente ligado à mudança do protagonista acima mencionada. O Mário adulto, refinado e civilizado procura por inteiro tomar o lugar do Mário-menino, acreditando poder fazer com que o Mário do passado, ranheta e ressentido, fosse um, e o Mário do presente, outro. Assim se refere a si ao falar com Alice: “– Você está moça. E eu devo tratá-la por todos os títulos com respeito que não sabia ter quando menino. **Mas desculpe aquele roceirozinho atrevido e malcriado que lhe fez derramar tantas lágrimas. Era uma criança doentia!...**” (ALENCAR, 1980, p. 93).<sup>8</sup> Num outro momento, também numa destas conversas que vão aos poucos tornando Mário e Alice mais íntimos, a ponto de transformar o sentimento fraterno do protagonista pela moça em sentimento amoroso, sempre correspondido por parte dela, que o admira desde a infância, Mário fala sobre o passado e como pretende se ver distante dele:

Mário parou um instante como se hesitasse ainda:

- Mas essas recordações me faziam mal! (As de infância, quando já adulto, na corte e em Paris.)

- Saudades? perguntou Alice com ternura.

- Oh! Não! A saudade é uma doce tristeza, e a minha amargava. O que me deixavam aquelas cismas não era o enlevo do passado, mas um tédio inexprimível desse tempo que não desejava ter vivido. Sempre, depois disso, ficava-

---

<sup>7</sup> Não é para menos que, no ensaio instigante sobre Alencar em que declara a sua absoluta admiração pelo autor de *Iracema*, Gilberto Freyre formula o principal do seu comentário sobre *O tronco do ipê*, o qual se coloca numa visada geral da obra alencariana, a partir de observações do narrador e dos personagens que expressam a plasticidade social que estamos procurando indicar nesta segunda parte inicial da narrativa (ALENCAR, 1951).

<sup>8</sup> Grifos meus.

me por muitos dias a alma toldada, como a água daquele córrego, quando agitam o lodo que está no fundo. A razão do homem julgava as ações do menino, e condenava-o como uma criança ingrata e perversa!

- Ah! Mário, que severidade!

- Mas, balbuciou o moço com voz surda, o mais cruel era que esse menino louco se indignava contra o homem, chamava a razão de covardia, a gratidão de cobiça!..

Observando a sombra que estas palavras lançavam no rosto da menina, ele sofreu o impulso de suas recordações.

- **Esse menino louco, eu o consegui enterrar bem longe daqui... felizmente. Esqueça estas palavras, Alice, e deixe-me esquecer o meu triste passado. Suponha que nos conhecemos anteontem [quando do seu retorno ao Brasil]. Como se eu fosse um irmão nascido em terra estranha, que depois de tantos anos de exílio, voltando à pátria, encontra uma linda maninha, a quem não conhece, mas ama de todo o coração!**<sup>9</sup> (ALENCAR, 1980, p. 110)

---

<sup>9</sup> Grifos meus.

Enterrou? Esqueceu? Veremos mais adiante que não de todo. De qualquer maneira, o abrandamento da tensão conflitiva se faz possível porque Mário retorna com a intenção de se desembaraçar de vez do seu “triste passado”. Tal fardo faz o protagonista fantasiar a ideia de ter nascido em terra estranha, sem nem por isso, curiosa e contraditoriamente, deixar de voltar à pátria e, mais que tudo, de retornar como quem retorna à família. Neste sentido, na duplicidade em que o personagem se percebe constituído – entre a razão do adulto que julga o menino e o condena por sua ingratidão e perversidade e o menino louco que ainda desponta indignado chamando a razão de covardia e a gratidão de cobiça – neste sentimento duplo e contraditório, Mário busca sentir-se, compreender-se e ver-se como um sujeito integrado à casa-grande e, por extensão, à família do barão, a uma posição que ali lhe corresponde e o estivesse aguardando desde sempre, sem o ônus do passado – se isso fosse possível. O desejo de se desenraizar (do passado) para ocupar uma posição prestigiada no presente

sem sombras para si mesmo, ou, dito pelo avesso, já que o movimento é reversível, o desejo de se enraizar no presente da casa-grande e da família fazendeira jogando para a sombra o passado, é o que caracteriza a transformação de Mário, permitindo, ao mesmo tempo, do ponto de vista da composição, que esta se abra para um quadro social mais plástico e diverso do que o retesamento constitutivo que centraliza as ações do núcleo conflitivo, especialmente na primeira parte do romance.

Um parêntese importante aqui. É interessante assinalar que é nesse instante em que se percebe e se sente adaptado aos privilégios que a casa-grande representa que Mário tece com desenvoltura comentários “ajuizados” e “esclarecidos” sobre o Brasil. Numa conversa de salão com o conselheiro Lopes, na qual este faz observações ao agrado dos fazendeiros da roda visando a sua reeleição, o rapaz também dá a sua opinião sobre a escravidão:

- Eu queria, disse ele [o conselheiro] concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declarações, e verem que o proletariado de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

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

- Utopias sentimentais!...

- Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos de 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 sujeitara-se; 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, 1980, p. 113).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Penso não ser de todo equivocado dizer que esta conversação tem muito da posição de José de Alencar sobre a escravidão, particularmente na posição “ilustrada” de Mário. O tom, a abordagem do problema e toda a carga ideológica são muito semelhantes às *Cartas políticas de Erasmo* (1867), sobretudo a segunda e a terceira cartas (ALENCAR, 2008). Também Gilberto Freyre, no ensaio antes mencionado, chama atenção para a passagem ao destacar a posição alencariana muito próximo à sua tese sobre a sociedade patriarcal brasileira dos meados do XIX, escrita em inglês e apenas há pouco traduzida para o português. A identificação de Freyre com Alencar, entre outras razões, se deve ao fato de que, para o autor de *Casa-grande e senzala*, José de Alencar não se deixava “dominar por uma sistemática oposição a tudo que fosse patriarcal, escravocrata e quase feudal na sociedade brasileira de então para 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. 31).

Escravista *ma no troppo*, Mário fala com o desembaraço de um homem liberal, como quem sabe o seu lugar certo na vida.

Voltando ao ponto anterior, se prestarmos um pouco mais de atenção, talvez se possa compreender que o anseio de apagamento do passado tem apoio e configuração forte no próprio modo de estruturação da narrativa. Mais particularmente naquele movimento de trânsito de passagem da primeira para a segunda parte que já se havia comentado. Como procedimento literário, a elipse temporal que caracteriza a passagem entre esses dois momentos, se traz em si a transformação de Mário, não deixa de traduzir um efeito de silêncio sobre o passado do personagem. Isso porque a matéria suprimida, por assim dizer, diz respeito enfaticamente aos elementos da transformação, ao novo modo como o Mário adulto, cosmopolita, ressurgirá aos olhos do leitor, e não aos resíduos do passado que talvez tenham permanecido no espírito modificado.

E serão estes, no entanto, que reaparecerão na segunda metade desta parte da obra. Com isso, os elementos que até então davam forma, vida e movimento ao afrouxamento da narrativa voltam a se recolher, e o retesamento do núcleo dramático se impõe novamente como eixo dominante, embora não exclusivo. A cena que rompe as comportas do passado se situa no final do capítulo X, mas os seus efeitos serão apresentados nos capítulos seguintes. A “gota de fel” e a “cortesia glacial” (embora não mais a rudeza anterior, dos tempos de menino) que regressam ao espírito do personagem são disparadas no momento em que o barão reforça a insinuação de algumas mucamas sobre um possível casamento entre Mário e Alice. O agora engenheiro se sente como se o seu destino já estivesse planejado previamente pelas mãos e vontade daquele que gostaria de não mais sentir e imaginar como fiador de sua vida social. Ato contínuo, Mário se afasta de Alice quando estava se fazendo próximo e íntimo dela, sem que a moça se “atine com a causa da súbita mudança de Mário” (ALENCAR, 1980, p. 116). A voz sardônica e algo cafajeste que Mário



---

<sup>11</sup> A voz “íntima” assim fala com/para Mário quando este se encontra em *tour* civilizatório: “– Chamas inveja à repugnância que a virtude experimenta pelo crime; grosseria, às repulsas da dignidade ultrajada; loucura, às angústias e tribulações de uma criança, forçada pelo desamparo a aceitar a subsistência da mão que talvez assassinou-lhe o pai, e receber como esmola humilhante as migalhas de uma riqueza que talvez lhe foi roubada? Não há dúvida! O Sr. Mário Figueira civilizou-se! Adquiriu essa admirável ciência que ensina ir com o mundo; a aceitá-lo como ele é realmente, e não como o sonham os moralistas. O barão, alma de têmpera antiga, tipo raro de amizade, lembrado dos benefícios que devia a José Figueira, se desvela em proteger o filho do seu amigo. É essa a realidade da situação. Por que pois o Sr. Mário Figueira não há de afagar um tão nobre e generoso patrono, e tirar dele todo o proveito possível enquanto não aparece coisa melhor? Se no futuro se descobrir que o barão espoliou com efeito a seu amigo, melhor, porque restituirá o que roubou, se nada se descobrir, ao menos não perdeu tudo!” (ALENCAR, 1980, p. 118)

escutava em si (e de si),<sup>11</sup> e que a sua estada na Europa fez aplacar pouco a pouco por lá, volta a ser ouvida com toda a intensidade pela consciência do personagem. É o mal-entendido da situação, pois a afirmação do barão se dera ao acaso dos comentários feitos pelas lépidas escravas domésticas, que faz ver que a alma do menino “ficara em hibernação” tão somente. Civilizado e partido, assim ressurgue este “terceiro” Mário, síntese que contém o passado ressentido e o presente que se quer autossatisfeito na dependência e no interior da casa-grande. Nesta situação, como diz o narrador ao final do capítulo intitulado significativamente como “Ressurreição”, Mário acorda como “o jovem doutor chegado ultimamente da Europa” e dorme como “o órfão de outrora com todas as suas paixões” (ALENCAR, 1980, p. 120). Assim, a segunda metade desta parte do romance se caracteriza pela dramatização da consciência cindida de Mário, a qual tem o seu correlato no vaivém no plano das ações. Estas se referem à tentativa de esclarecimento dos acontecimentos do passado para Mário e ao desfecho da relação amorosa com Alice, a qual somente se torna possível com acerto (acerto?) de contas com o passado. Talvez não seja exagero dizer que esta narrativa de Alencar seja a única que encene a sério, no romance brasileiro do século XIX, a consciência por assim dizer traumática do dependente; ou se quiser, de um virtual proprietário tornado protegido, agregado. A encenação da sua posição pode se apresentar numa conversa à mesa durante o jantar junto a outros convidados, quando é instado a falar sobre o seu futuro, comentar sobre a possibilidade de emprego na corte ou sobre a permanência na fazenda. Depois de Mário dizer que um sujeito como ele, que não tem mais família para prender a alma em algum canto da terra, pode viver bem em qualquer lugar por dever ou interesse, o seu interlocutor sugere que ele esteja gracejando ao insinuar que “não se pertence”. Ao que ele responde, numa conversação em que também Alice se manifesta:

- Sua dúvida é que me parece um gracejo. Pois há neste lugar quem ignore isso? Um homem que desde o berço viveu e educou-se à custa de outro, representa um capital alheio; é o título e a garantia de uma dívida.

- Não diga isso, Mário! atalhou Alice ressentida.

- Se é a verdade! O dono do papel em que se escreveu, pode julgar-se autor do livro? Que somos nós ao nascer, que era eu principalmente, eu, pobre órfão, senão uma página em branco? Algum valor que porventura eu tenha hoje, e que não teria se me abandonassem, pertence a quem me deu os meios de adquirir.

- Mas ninguém de certo aqui pretende esse direito, Mário! exclamou Alice. Posso assegurar-lhe que todos ao contrário o respeitam.

- Não impede essa generosidade que eu cumpra o meu dever. Considero-me preso a esta casa e à vontade de seu dono, pelo vínculo de uma dívida. Não poderia retirar-me daqui por meu alvitre sem espoliar a outrem de sua propriedade (ALENCAR, 1980, p. 123).

O sujeito meio escravista meio liberal que, páginas atrás, falava com desenvoltura sobre a escravidão, como se nada disso dissesse respeito a si, agora se percebe como um emparedado social. Repõe-se, noutro tom, o mal-estar inicial para o qual se chamou atenção páginas atrás. A investidura civilizatória e esclarecida com que Mário imaginou driblar a sua precariedade social é instrumento frágil e esborracha-se no ar a um simples comentário em que o personagem sente abalada a sua fantasia de autonomia individual. À aspereza sardônica e ressentida do menino tomam lugar a comparação metafórica e, sobretudo, os termos da “racionalidade” de uma transação mercantil na qual se vê como “capital alheio”, sendo ele mesmo “o título e a garantia de uma dívida”; e a sua própria reputação está em não infligir danos ao proprietário. A ironia existente – algo na surdina – traja, agora, a seriedade dos negócios do mundo dos adultos de que Mário é parte e objeto.

Em meio às palavras do barão sobre o destino do protagonista e o estreitamento das relações entre Mário e Alice,

<sup>12</sup> Mário assim explica para Alice a sua retirada da fazenda: “– Alice, acredite. Se há algum meio de unir-nos algum dia, é essa ausência. Minha vida aqui é uma vertigem, uma alucinação; cada pensamento é um desespero, senão uma loucura; cada instante um perigo. E se fosse só para mim! Mas para aqueles a quem amo. Longe daqui, talvez eu possa esquecer; talvez que a fatalidade canse...e... eu volte um dia. Senão...” (ALENCAR, 1980, p. 137). Na verdade, Mário não explica nem esclarece nada àquela que agora já é a mulher de seu coração. Alice, aliás, nunca saberá do passado que envolve o barão e a família de Mário. Ambos protegerão a moça dos “infortúnios” desse momento. Alice toma conhecimento apenas do mal-estar do rapaz, sem pressentir os seus motivos mais profundos.

Mário, torturado, decide deixar a fazenda e reconstruir a sua vida.<sup>12</sup> Vislumbra, com esta atitude, enterrar de vez o passado. Numa espécie de solilóquio, assim reflete Mário a respeito da sua situação nesse momento:

- Está morto o passado: o homem que fui, lancei-o ao nada, como um despojo inútil. Renasço agora outra vez, e como a primeira, para a pobreza e para a luta; porém levo demais a razão, e de menos o remorso. Sim, o remorso, a flagelação da vítima a receber o benefício da mão assassina! (ALENCAR, 1980, p. 137)

Pensa consigo que a sorte enviou as riquezas de que não poderá usufruir – a do barão e a da sua relação com Alice, faces da mesma moeda. Esta ventura, segue refletindo,

trazia no seio um verme que havia de devorar. Poderia eu jamais arrancar de meu coração esta suspeita que o contamina como uma lepra? A todo instante, entre os enlevos de amor de Alice, no meio dos gozos da riqueza, não ouvira o riso estridente e sarcástico da consciência, a escarnecer a felicidade, que fora o salário pago pelo crime à vil impiedade do filho?... (ALENCAR, 1980, p. 137)

Esta tensão que se rearticula no espaço interior do personagem e na relação com os demais personagens diretamente envolvidos não é, por assim dizer, levada às suas últimas consequências. As ações do desenlace tendem pouco a pouco a neutralizar o espírito cindido do personagem. O problema das relações de dependência vai sendo relegado a segundo plano no nível da consciência do protagonista e da narrativa em geral, e a sua preocupação se desloca sobremaneira para a tentativa de dimensionar o grau de envolvimento do barão na morte de seu pai. Enquanto as consequências da morte de José Figueira se mostram vinculadas à posição social precária de Mário, o romance ganha em tensão no nível da história e num certo grau de complexidade na carac-

terização social do personagem. Todavia, na medida em que estes dois aspectos se descolam, o romance perde o seu chão social, ou por outro lado, este parece se tornar já um falso problema.

O desenlace d'*O tronco do ipê* se resume, por um lado, na tentativa de Mário em descobrir a verdadeira participação de Joaquim Freitas na morte do seu pai a partir de algumas informações casuais recebidas e também por intrigas, e, por outro, no esforço do barão em realizar a felicidade de sua filha, fazendo-a casar com o rapaz. Para convencê-lo a isso, utiliza-se de vários expedientes, da tentativa de suicídio – no boqueirão... –, como forma de não se tornar um obstáculo ao casamento, até a transferência de toda a sua riqueza para o protagonista, fazenda do Boqueirão inclusa. A suspeita de crime, do gesto ilícito que até então se misturara e ficara em segundo plano em face da posição instável e precária de Mário se torna, no momento do desenlace, o centro do impasse, deslocando com isso também a natureza do problema, que passa da percepção e sentimento da constrição social para o da instância moral.

Em carta do próprio barão dirigida ao protagonista e também pelo negro Benedito, que presenciou a cena da morte de Figueira a distância, Mário fica sabendo que Joaquim Freitas esteve, de fato, envolvido no episódio da morte do seu pai. As versões que se apresentam são obscuras ou, para dizer o mínimo, ambíguas para se atribuir responsabilidade direta e plena a Joaquim sobre a morte de José Figueira. Nas duas versões fala-se de medo, e assim o barão se explica: medo de morrer junto com o amigo no boqueirão, de ser levado pelas águas; foi o sacrifício que ele não fez. O crime que ele se reputa é o de manter indevidamente a riqueza da família Figueira, mas isso teria sido feito em nome do amor, argumenta o barão. Algo da imprecisão dos acontecimentos é possível que tenha função estratégica importante. O lusco-fusco das verdadeiras intenções de Joaquim de Freitas o resguarda da desqualificação moral mais profunda para a história

e também aos olhos dos leitores da época. Entretanto, e em princípio, por qualquer das razões que seja, o crime está configurado aos olhos e ao coração do protagonista. A alternativa que vai se vislumbrando para Mário é perdoar ou não o barão, qualquer que tenha sido a sua participação efetiva no imbróglio. Neste ponto, é a voz do narrador que pontifica novamente as virtudes do rapaz, vendo nestas a força capaz de reverter a “situação infame”. Note-se como se anuncia aqui a mudança que se confirma logo a seguir:

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 o seu pensamento devia concentrar-se na memória querida; pois justamente nesta hora uma voz solicitava seu coração para a compaixão e o esquecimento.

A súplica final da carta do barão tinha vergado a inflexível rijeza desse caráter. Sua alma nobre, que sufocara um tamanho amor para ter o direito de responder com desprezo a proteção do rico benfeitor, sentiu-se fraca ante a humildade do réu que lhe entregava as provas de seu crime e submetia-se resignado a punição.

Elevando-se ao nível dessa abnegação, o mancebo consumira, lançando-as ao fogo, as provas do crime. Repe- lia a vingança, e absolvía o crime, não só da pena corporal, como dessa outra pena mais cruel, a infâmia (ALENCAR, 1980, p. 147).

Assim, em nome da “alma nobre” e do “caráter magnânimo” do rapaz, do amor romântico do casal e também da “tenacidade de pai, contra qual se chocava a inflexibilidade do seu caráter (do barão)” (ALENCAR, 1980, p. 147-148), todo o impasse e o aspecto cindido do personagem esvanecem. Do ponto de vista ideológico da narrativa, o “bom coração”, as virtudes morais dispersam desconfianças e, mais do que tudo, se sobrepõem aos ressentimentos de

classe.<sup>13</sup> A conciliação final entre o grande proprietário e o ex-dependente, o qual não somente tem de volta as terras que haviam sido de sua família como também recebe em forma de juros a mão da bela Alice, não guarda em si – e muito menos pretende fazê-lo – nenhum resíduo ou vestígio das contradições e de certo caráter convulsionado que estas infligem ao protagonista por causa da sua posição socialmente precária e dos fatos que levaram a isso. Trata-se, é verdade, de uma conciliação espremida, tendo em vista a sua articulação como acontecimento, que ocorre e se resolve nas duas últimas páginas, de afogadilho. Previsível pelo que se mostra no desenrolar da narrativa como um todo (pelo caráter virtuoso e positivo do herói alencariano a despeito de sua alma atormentada e eriçada; pelo coração romântico e sincero da mocinha apesar de sofrer a falsa indiferença do seu objeto de desejo; pelo caráter nobiliárquico, dedicado e justo do grande proprietário ainda que paire a dúvida sobre as suas ações no passado), a acomodação final não deixa de ter algo de um *deus ex machina*. Espécie de solução fácil na transigência necessária aos valores dominantes e convencionais aos quais se perfilava a literatura de Alencar ocorrida no interior de uma crispação ideológica e social que não deixa, por sua vez, de dar forma e sentido expressivos à experiência figurada no romance rural.

## Referências

ALENCAR, José. *Cartas a favor da escravidão*. (Org. Tâmis Parron) São Paulo: Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. *O tronco do ipê*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.

FREYRE, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

MORETTI, Franco. O século sério. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>13</sup> É muito interessante notar que Mário, num dos seus momentos de oscilação entre infâmia e a cumplicidade, entende que o menino que ele foi, com um potencial explosivo de ódio ao grande proprietário, seria um sujeito com todas as virtualidades em resolver o seu conflito por meio da violência. (Também neste sentido Mário Figueira expressa posição de classe muito típica do dependente no romance rural, que tende a reparar os seus impasses por meio da violência, utilizando-a ou sendo vítima dela.) Ao mesmo tempo, reconhece que foi a paga do favor que o distanciou desta alternativa: “Que não daria então, para repelir de si quanto recebera daquele homem (o barão)? Ficaria reduzido a um labrego sem educação; e vingar-se-ia como costuma gente dessa condição, com um tiro ou uma facada” (Alencar, 1980, p. 128).

\_\_\_\_\_. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

