UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDO E PESQUISA DO IMAGINÁRIO SOCIAL

REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 25
(JUL-DEZ)
2016
PP. 194-210.

A ARQUEOLOGIA FICCIONAL DE AS MINAS DE PRATA: UM ROMANCE BRASILEIRO DE CAPA E ESPADA

THE FICTIONAL ARCHAEOLOGY OF AS MINAS DE PRATA: A BRAZILIAN CLOAK-AND-DAGGER ADVENTURE

GEISA MUELLER
Doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)
geisamueller@gmail.com.br

RESUMO: O objetivo deste ensaio é demonstrar a relação entre a escritura do romance *As Minas de Prata* (1865-1866), de José de Alencar, e o historicismo oitocentista. Sob este aspecto, analisaremos o conceito de "paisagem-só-natureza", elaborado por Flora Süssekind, à luz dos elementos romanescos.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; José de Alencar; *As Minas de Prata*; Historicismo oitocentista.

ABSTRACT: The purpose of this essay is to demonstrate the connection between the development of José de Alencar's novel *As minas de prata* (1865-1866) and the historicism of the 19th Century. In this respect, we will analyze the concept of "paisagem-só-natureza" by Flora Süssekind in the light of Romanesque.

KEYWORDS: Romanticism; José de Alencar; *As Minas de Prata;* Historicism of the 19th Century

1 À Guisa de introdução

Neste primeiro momento serão abordados, de modo a se entrelaçarem, uma anedota, uma lição de imaginário e um roteiro nacional-universal e, a partir do entrecruzamento desses elementos, será escrutinada a implicação do historicismo oitocentista na escritura do romance *As Minas de Prata*. Em um segundo momento, os recursos expressivos utilizados no construto alencarino serão analisados, pois o propósito é problematizar o conceito de "paisagem-só-natureza", que Flora Süssekind elabora para indicar a atemporalização da paisagem e da voz que narra no romance de Alencar.

Indo a Ponta Grossa-PR para apresentar uma comunicação em um evento acadêmico, sentei-me ao lado de um senhor de setenta e três anos que durante a viagem expôs o conteúdo de seus quatro livros ainda não publicados. Os livros discorrem sobre a filosofia de Deus e, na ordem mencionada por seu Waldomiro, os volumes serão assim intitulados: a encarnação de Jesus sob a ótica contemporânea; o maior presente de Deus para a humanidade: o sábado; os inimigos da Trindade; a vida depois do Milênio.

Enquanto a minha mitologia explorava a noção de linhagem literária e constituía-se em torno das aproximações entre as narrativas de José de Alencar e Guimarães Rosa, a de seu Waldomiro enraizava-se na origem de Jesus. Segundo ele, Jesus não poderia conter o pecado original por ser filho de Deus, isto é, filho da perfeição. Orientado por esse pensamento ele me explicou a teoria desenvolvida no primeiro dos quatro volumes: a linha genética que liga Jesus a Adão.

Faço remissão à obra de seu Waldomiro porque ela ilustra a explanação sobre o arcabouço mítico envolvendo o *leitmotiv* do qual se serviu José de Alencar para escrever o romance histórico *As Minas de Prata*.

Facílimo para uma acadêmica refutar o argumento de um crente e, quando por ele indagada a respeito da teoria apresentada, informei que, embora a argumentação estivesse muito bem amarrada, era esquisito ele comprovar a linhagem cem por cento santa de Jesus através de um conceito científico:

a noção de genética. Ele replicou dizendo que se Deus pode fazer um gigante, Ele também pode fazer um micro-homem, já totalmente formado, e colocá-lo dentro de Maria, sem nenhum pecado: o novo Adão.

Percebia finalmente que ficara refém do mito criado por aquele senhor com quem compartilhava o assento do ônibus. Portanto, o ponto de convergência entre o objeto deste estudo e a obra de seu Waldomiro consiste em ambos utilizarem um determinado imaginário e dele extraírem elementos para compor uma nova história; logo, no caso literário, a matéria mítica é atualizada conforme o contexto cultural, já no de seu Waldomiro, por mais que ele quisesse desbancar o Espírito Santo, a resposta de antemão estava posta.

No que diz respeito ao romance de José de Alencar, o roteiro das minas de prata é o *leitmotiv* propiciado pelos cronistas portugueses, cujos relatos incorporavam motivos edênicos à paisagem do Novo Mundo. À tradição das águas que teriam origem no Éden funde-se, embora atenuado o quesito maravilhoso, a descrição de reinos áureos/argênteos, tais como o Dourado de Omágua e de Manoa. No Brasil,

> [r]egistrado em alguns mapas e citados de passagem por Frei Vicente do Salvador com aquele nome de Dourado ou Lagoa Dourada, a ele não se faz entretanto, qualquer alusão nos escritos conhecidos do próprio Gabriel Soares (HOLANDA, 2000, p. 43)

A geografia inexata do vasto território e a sanha de saber onde, a exemplo das minas de Potosi descobertas pelos espanhóis, localizava-se a riqueza,

> bastaria, independentemente de qualquer elemento fantástico, para autorizar o longo prestígio alcançado por uma região imprecisa, onde depoimentos dos índios faziam presumir que comportava abundantes jazidas de metal precioso (HOLANDA, 2000, p. 43).

Assim como fiquei refém da mitologia de seu Waldomiro, alguns letrados sucumbiram ao desejo de encontrar as minas, que a rigor existiam somente *in voce populi*. Um dos letrados a confiar na "voz pública" foi Gabriel Soares, que por duas vezes é brevemente mencionado no romance de José de Alencar, sem contudo ser feita menção à argêntea credulidade do cronista. Outras *entidades imigrantes*[1] como Gabriel Soares integram a galeria de personagens, por exemplo, D. Diogo de Menezes, Governador-Geral do Estado do Brasil e D. Francisco de Sousa, que em 1609, tempo da narrativa, fora recém-empossado Governador-Geral do Sul, porque *El-Rei* dividira o Estado do Brasil em dois governos: as capitanias do Norte e as do Sul. Ao mirar as terras brasileiras, ao invés de enxergar a estrutura colonial local, D. Francisco imaginava as minas exploradas pelos espanhóis e, temperada a eloquência com o brilho das riquezas, convenceu Felipe III a fornecer recursos para uma expedição realizada em 1609; segundo Holanda (2000, p. 113), "[n]unca, ao menos até a união de duas Coroas ibéricas, se mostrara uma administração tão solícita e providente no que tocasse ao aproveitamento das tão esperadas minas do Brasil". Esse é o viés histórico do qual se apropria o romance de José de Alencar.

O enredo de capa e espada conflagra a cobiça envolvendo a busca do roteiro das minas de prata de Robério Dias, o Muribeca. O núcleo dos contendores é formado por D. Francisco de Sousa, a serviço de Felipe III; pelo Visitador da Companhia de Jesus, o Padre Gusmão de Molina e, provindo das classes populares, fazendo valer o adágio que professa serem os últimos os primeiros, o herdeiro de Robério Dias – da linha genética de Diogo Álvares Caramuru, o herói Estácio Correia (na história oficial Robério Dias é o Muribeca, no romance, ele é filho de Moribeca, explorador que se encontra com Abaré, e pai de Estácio).

O longo prestígio alcançado pela região imprecisa que supostamente abrigava as minas ocupava a pauta de documentos históricos, estimulando a organização de expedições no decurso dos séculos XVII ao XIX. Tais

expedições promoviam relatos (escritos e orais) sobre a existência de cidades encantadas, também tangendo a lenda das minas de prata da Bahia, entre os quais se destaca o manuscrito encontrado pelo naturalista Manuel Lagos, em 1839, e entregue ao cônego Januário Barboza, que o publicou na Revista do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o *Manuscrito 512*: Relação histórica de uma oculta, e grande povoação antiquíssima sem moradores[2].

Ao investigar a origem do mito da cidade perdida, Langer (2002) discorre sobre o debate suscitado entre os membros do IHGB, pois a publicação do documento despertara antigas tradições, reavivando o interesse pela trajetória de Muribeca, preso por não revelar a localização das minas de prata.

No mesmo ano em que essas discussões ocorriam (1840), Karl Friedrich Phillip von Martius envia uma carta à agremiação, na qual sugere a existência de vestígios arqueológicos que remontariam aos primeiros povos, indicando que "[a]s provas desse suposto tempo antigo [...] seriam encontradas na mitologia indígena e em vestígios arqueológicos nesta região central do país." (LANGER, 2002, p. 134). Nessa conjuntura entrecruzavam-se a carta de Martius, as pesquisas sobre as inscrições fenícias da pedra da Gávea e o manuscrito da cidade perdida, motivo pelo qual o cônego Benigno de Carvalho, autorizado pelo IHGB, empreendeu uma expedição rumo à cidade oculta (bem menos opulenta do que a realizada por D. Francisco em 1609). Infrutífera do ponto de vista político-econômico, porém, rica, no que diz respeito ao registro do folclore baiano das cidades encantadas, a pesquisa de campo efetuada pelo padre Benigno trouxe à tona tradições culturais mais antigas do que as identificadas no *Manuscrito 512*.

Os recursos com as quais a pesquisa era realizada foram oficialmente suspensos por volta de 1846, no entanto, desde 1844, baseada nos relatórios enviados por Benigno, a agremiação convencia-se da inexistência de tais vestígios

arqueológicos e das riquezas evocadas pelas lendas a ele ligadas, por exemplo, a lenda das minas de prata da Bahia. Curioso notar que mesmo sem provas que confirmassem a existência de uma civilização anterior a das tribos pré-cabralinas, o IHGB preservou a miragem de um passado remoto, prescrevendo a noção de civilização europeia ao premiar, em 1847, o trabalho de Karl Friedrich Phillip von Martius, *Como deve se escrever a História do Brasil*, que fora publicado na revista do instituto em 1845. Destarte, o conceito de devir do historicismo oitocentista projeta, no futuro da nação, a contrapartida de uma cultura ameríndia à moda do México e do Peru, pois, Martius (1845) sustenta em *Como deve se escrever a História do Brasil* a possibilidade da descoberta dos vestígios indicados na carta de 1840. Coroado pelas atividades científicas do IHGB, o esforço de adesão ao modelo cultural estrangeiro engendra desdobramentos relacionados à programática do romantismo brasileiro.

Os elementos indicados por Martius (1845) como adequados à formulação da história nacional podem ser associados ao mote glosado pela segunda geração do romantismo alemão, motivo pelo qual a busca das origens é explorada na criação literária brasileira, tendo em vista o exemplo do registro folclórico transformado em coletânea de contos pelos irmãos Grimm. Assim, o conhecimento das localidades, no intuito de identificar as particularidades e a diversidade que lhes corresponderiam, é uma preocupação concernente ao historiador, visto que a descrição da paisagem.

> [...] é fundamental para bem apresentar os fatos históricos, ensina Martius. Note-se que não se trata de uma proposta determinista quando a teoria apenas começava a tomar forma, mas do reconhecimento da importância do cenário" (WEINHARDT, 1996, p. 112).

Embora a perspectiva econômica tenha predominado nas ações científicas empreendidas pelo IHGB, essa mesma cobiça – implicada no imaginário medieval propagado por cronistas como Gabriel Soares e Padre Manuel da Nóbrega –

corrobora o *topos* mais profícuo do romantismo brasileiro: a fabulação do meio natural. Isso significa que criação de mitopoéticas que constituem a paisagem e são por ela constituídas consiste num recurso narrativo utilizado na obra alencarina. Dito de outra maneira, os recursos expressivos que plasmam a paisagem comportam tanto as imagens da tradição como os traços culturais que lhe são próprios. Eis o roteiro nacional-universal pertencente ao romantismo brasileiro.

2 Do Cenário que se transforma em quadros e esculturas, da lenda de Abaré e da imaginação romanesca

Por uma necessidade ficcional, os românticos trocaram a ordem temporal, pondo o passado no lugar do futuro e o futuro no lugar do passado, como fazem os Aimorés. Estes entendem que o passado está na frente do futuro por já ser conhecido, razão pela qual o futuro, o desconhecido, deve se posicionar atrás do passado; para aqueles, o passado é conhecido pelo fato de ser reconhecido como convenção literária. No romantismo, portanto, vigora a seguinte ordem: passado para trás o futuro porque sem utopia não há carnavalização possível.

Nós, os tropicais, insígnia da diversidade, parafraseando a funkeira Tati Quebra Barraco, somos feios mas estamos na moda. E ainda o futuro passado para trás.

Parece-me que a ironia do narrador alencarino provém desse reconhecimento da quimera, que permite transformá-la em artifício, em quimera mitológica, melhor ainda, em romance histórico que emprega as premissas do modelo scottiano apontado pela estética marxista de Lukács (2011). Por esse motivo, no rastro do engajamento estético originado no primeiro romantismo alemão (o grupo de Jena), em que o mundo das ideias pode transformar a estrutura da realidade, José de Alencar lança uma política partidária da criação artística. O narrador então craveja de diamantes o fundo do rio sob o qual está localizada a cidade perdida da Bahia, cuja inexistência fora comprovada vinte anos antes de *As Minas de Prata* ser integralmente publicada.

É do sertão, onde não mora ninguém, que Abaré, o último pajé, aponta para o imaginário medieval e, é a partir daqui, que retoco a paisagem-só-natureza concebida por Flora Süssekind.

Em *O Brasil não é longe daqui*, Süssekind (1990) indica a configuração de um narrador que utiliza um ponto de mira fixo, delimitando procedimentos expressivos engendrados pela relação desse narrador com um espaço geográfico específico, de caráter meta-histórico, em que a atemporalização do meio natural deve-se a um empreendimento de catalogação cujo objetivo era a coleta de espécimes da fauna e da flora, razão pela qual o olhar sobre a paisagem era um olhar especializado, antecipadamente preparado para encontrar os objetos e, por conseguinte, descrevê-los de forma sistêmica. Diferia dessa técnica descritiva, oriunda das Ciências Naturais, a redação de viajantes como Maria Graham e John Brown, pois este narra com ênfase no aventuresco, e aquela, confrontada com a paisagem, elabora um diário de viagem de dicção autorreflexiva. Segundo Süssekind (1990), os relatos de Graham e Brown não teriam influenciado a formação do narrador da prosa de ficção brasileira dos anos 30 e 40, sendo esta germinada principalmente pela técnica dos relatos considerados de autoridade, por exemplo, os de Saint-Hilaire, Spix e Martius. Assim, a prosa de ficção em formação estabelece com os relatos considerados de autoridade uma simetria relacionada à figuração do sujeito-viajante, à repetição de tipos humanos e situações e ao modo de narrar e marcar o andamento da narrativa. Ao discorrer sobre *O Guarani* e *As Minas de Prata* é acrescida a categoria tempo na fixação dessa paisagem-só-natureza, podendo o termo "cenário" também assumir a qualificação de "quadros", porque, "[...] parece caber ao narrador-historiador de Alencar fixar roteiros genésicos, quadros de origens e fundações, paisagens históricas, mas não se deixar desarmar por eles" (SÜSSEKIND, 1990, p. 206). Desse modo, a historicização do cenário, somada ao ponto de mira fixo engendrado pela técnica descritiva dos naturalistas, possibilita ao narrador alencarino a larga distribuição de marcas temporais ao longo do enredo, bem como a possibilidade de

incluir, no arranjo ficcional, elementos extraliterários (personagens históricas, lendas, oralidade).

Ao circunscrever o aspecto documental da ficção alencarina, a crítica realizada por Süssekind (1990) consiste no argumento de que o tempo deveria consumir não só o cenário e as personagens como também a voz que narra. Nesse sentido, o narrador apresenta eventos ficcionais (incêndio de propriedades e documentos) como imunidade ao desarme do tempo, para que o jogo entre história e lenda não seja corroído pela problematização do presente. Se, de um lado, trabalha-se uma dimensão temporal, de outro, reduz-se a sua amplitude a coleções de quadros e esculturas atemporais, para que a temporalidade não transpasse a marca histórico-lendária que lhe é atribuída, visto que o propósito é não expor o narrador à corrosão do tempo. Infere-se que na corrosão subjaz a ironia, isto é, o aporte do romance moderno, motivo pelo qual Süssekind (1990) indaga o porquê o narrador não permite que a dimensão histórico-lendária seja rompida, já que os procedimentos expressivos da prosa de ficção da segunda metade do século XIX permitiam tal feito. Deduz-se, então, que a ironia poderia ser o recurso através do qual o tempo-que-corre atingiria o sujeito que narra, desbastando a técnica descritiva empregada para atemporalizar a paisagem; também é sugerida a possibilidade de a crítica literária refletir sobre esse jogo entre lenda e história não apenas em termos desta ou daquela dicção romântica, mas a partir dos recursos formais de que dispunha o romance brasileiro para figurar um diálogo mais corrosivo do que o proposto por lendas e quadros históricos atemporalizados com o tempo-que-corre.

Procurei demonstrar, na seção anterior, que o que a pesquisadora aponta como possível defeito de fabricação da ficção pode ser apreendido como possível programática do romantismo brasileiro: um roteiro nacional-universal elaborado através do diálogo entre história e literatura [3].

Portanto, o aspecto documental é característico do tempo histórico de José de Alencar, é uma prerrogativa da época, não da ficção, razão pela qual não me parece fazer sentido, conforme a verossimilhança do romance aqui investigado, discutir os recursos formais disponíveis na segunda metade do século XIX para atingir um determinado tipo de corrosão. Ao invés disso, pode-se refletir sobre como uma miragem atualizada conforme as necessidades políticas é percebida na criação de um romance brasileiro de capa e espada e, sob esse aspecto, a pergunta a ser feita é: como o romanesco constitui um narrador que sistematicamente faz remissão às convenções literárias ao mesmo tempo em que essas convenções são criadas no construto?

O tempo da escrita de *As Minas de Prata* (1862-1865)[4] foi mediado culturalmente pelas descobertas arqueológicas anteriormente mencionadas e, por conseguinte, pela criação de uma nova miragem atrelada à ideia de progresso científico e identidade nacional; logo, a descoberta do *Manuscrito 512* e sua publicação pelo IHGB reinscreveu o mito das minas de prata no contexto oitocentista como justificativa do empenho civilizatório em não canibalizar o empreendimento Brasil. Neste sentido, a dissertação de Martius (1845) é uma das chaves para a investigação do diálogo entre literatura e história realizado no construto alencarino, pois, apesar de haver uma ideologia de classe orientando o pragmatismo do texto do pesquisador alemão, há também, como bem observa Weinhardt (1996), o apelo criativo que permite ao historiador (ou ao ficcionista) espraiar-se em outros ramos do saber.

Comprometida com o caráter documental de seu tempo e, no caso da obra alencarina, muito mais comprometida ainda com a verossimilhança literária, a geografia romântica adentra o espaço divisado pelo padre Benigno, incorporando o deserto, também tratado como sertão, na história da literatura brasileira. Assim, a imaginação de Alencar coloca Abaré nas terras divisadas pela pesquisa folclórica efetuada na expedição de Benigno: na Serra do Sincorá e nas águas dos rios Paraguaçu e Una. Ancorado no despenhadeiro do deserto, onde

"[d]esdobram-se a perder de vista as vastas planícies que formam o dorso da gigantesca serrania, e a cobrem, como pêlos hirsutos de fera, as densas e sombrias florestas virgens" (ALENCAR, 1967, p. 455), o último pajé espera o momento da vingança. O capítulo "A esfinge do drama no deserto" narra a morte de Abaré e a *verdadeira* história sobre as minas de prata. O título já indica um monumento arqueológico, construindo a analogia da postura quimérica do pajé, instalado à beira do abismo, com a esfinge devoradora, sendo o rosto da fera substituído pelo totem indígena:

> Imóvel e estreitamente ligado ao negro rochedo como uma continuação dele, o selvagem ancião parece algum ídolo americano, que o rude labor dos aborígenes houvesse lavrado no píncaro da rocha, deixando-o assente em seu pedestal nativo (ALENCAR, 1967, p. 455).

Ciente de que o efeito ficcional faz o indivíduo enxergar coisas antes insuspeitadas, o narrador introduz a lenda de Abaré arranjando a fórmula "Era uma vez..." dos contos de fada em "Havia mais de meio século"; antes disso, o leitor é advertido: "A história é verdadeira, porém estranha" (ALENCAR, 1967, p. 455). Por um lado, o adjetivo "estranha" parece dizer menos respeito aos elementos sobrenaturais desencadeados por tal tipo de história do que ao pacto com o leitor, ressaltando que "verdadeira" se refere à verossimilhança interna da narrativa, por outro, os termos "verdadeira" e "estranha" rememoram a oralidade constitutiva das lendas das cidades encantadas. Esse capítulo integra a terceira parte do romance, em que se mesclam elementos do imaginário do Novo Mundo e aventuras que remontam ao périplo do romance antigo grego, assim conjugando as trajetórias de Moribeca, neto de Paraguaçu, de seu filho Robério Dias e do herdeiro Estácio. Este, além de acalentar o sonho de casar com Inesita, a ser proporcionado pelo tesouro perdido, faz questão de tirar a limpo a honra do pai, alcunhado embusteiro por anunciar a descoberta das minas sem a devida comprovação. Tais motivações fazem de Estácio uma personagem digna de

derrotar os ambiciosos Padre Molina e D. Francisco de Sousa. O maniqueísmo, necessário ao bom andamento das situações ficcionais dessa categoria de enredo, longe de ser mitigado, é venturosamente amplificado. Nessa altura dos eventos ficcionais já está mais do que constatada a magistral amarração dos subenredos ao enredo principal, não faltando nenhuma ação condizente ao excitante subgênero capa e espada: duelos, perseguições, batalhas navais, espionagem, traição, invasão do território brasileiro pelos holandeses e segredos que vem à tona em relação à identidade das personagens. Sobre este último item, a construção do jesuíta Gusmão de Molina merece atenção.

Os cinco capítulos iniciais da segunda parte do romance narram a origem do padre Gusmão de Molina, desde os quinze anos, quando habitava em Castilha e trabalhava como aguador, até o momento em que professa o quarto grau da Companhia de Jesus. O nome de batismo da personagem é Vilarzito e o traço que a resume é a obsessão pela fama. Vilarzito está mais preocupado com as necessidades mundanas que com a elevação do espírito e, sob esse aspecto, a convenção picaresca é mobilizada. Ao responder à pergunta de Ramon, pai de Dulce, sobre a profissão que tinha, responde:

> [...] Comecei por aguador, para servir às damas. Fui pajem, escudeiro, pintor, estudante e poeta, não por necessidade, mas por gosto. Ultimamente dei a um certo almocreve a honra de viajar em sua companhia [...]" (ALENCAR, 1967, p. 155).

No diálogo entre Ramon e o noivo escolhido por Dulce, a soberba e a ambição transparecem como caracteres do futuro jesuíta, que não hesita em abandonar o compromisso assumido com a menina, transformando-a em Marina de Peña, a dama desconhecida que procura por Estácio nos capítulos inaugurais.

A narração da origem de Vilarzito é construída através de referências culturais e artísticas hispânicas (*El Cid*, Lope de Vega, *Lazarillo de Tormes*), razão pela qual *Dom Quixote* é

emulado pelo narrador quando Vilarzito se faz pajem de D. Aníbal Aquiles de La Fuerte Espada. Vilarzito é então caricaturizado ao mesmo tempo em que exibe seu talento nato de caricaturista, tal recurso expressivo desvela a metaficcionalidade porque a criação e a teoria literárias são operadas simultaneamente. No momento em que Vilarzito está sob a tutela do primeiro pintor de Sevilha, D. Francisco Pacheco, verifica-se um procedimento expressivo *avant la lettre*, pois Miguel Cervantes de Saavedra aparece em "carne e osso". No divertido encontro entre Vilarzito e o escritor de *Dom Quixote*, o narrador enfatiza o espírito burlesco do futuro Visitador da Companhia de Jesus, visto que este está a desenhar com carvão caricaturas no muro e retrata Cervantes como um jumento. Longe de se irritar com a criatividade do aprendiz de pintor, Cervantes o devolve ao mestre dizendo: "Deixai-o dar pasto ao seu gênio. Há de sair daí alguma coisa. Vossa arte, mestre, assim como tem os seus Virgílios e Horácios, por que não terá seus Plautos e Marciais?..." (ALENCAR, 1967, p. 149). Depois do encontro com Cervantes, Vilarzito abandona a carreira de pintor para abraçar a de poeta satírico, se coloca como estudante em Salamanca e, numa aula de cosmografia, decide tornar-se descobridor como Cristóvão Colombo. Parte para Palos e aí descobre Dulcita, com quem levianamente se casa. Retornando a Sevilha para cumprir uma promessa feita pela esposa, assiste à pregação do capuchinho Fr. J. Corela e, por causa de um equívoco, no qual atribui a identidade do capuchinho ao Provincial do Colégio de Lisboa, padre Gusmão da Cunha, decide ingressar como noviço na Companhia de Jesus. É como aspirante a jesuíta que troca de identidade e começa a decifrar a charada da localização do roteiro das minas de prata.

Vale apontar como é figurado, no enredo romanesco, o poder da informação manejado pela Ordem[5], pois é através do emprego jesuítico das cartas que Molina se depara com a correspondência que versava sobre os negócios das minas de prata, enviada pelo padre Manuel Soares ao Provincial de Lisboa. Missivas desdenhadas pelo Provincial, assim como no século XIX foram desdenhados os relatórios do padre Benigno sobre a expedição à cidade perdida, sendo estes recebidos com ironia pelas instâncias administrativas. Molina então toma conhecimento das memórias escritas pelo padre Manuel Soares, obra da qual rasga, na primeira parte do romance, a página que contém as coordenadas aproximadas das minas; também é o expediente da correspondência da Ordem que o torna ciente do logro realizado na matrícula de Estácio no Colégio de Salvador, o efetivando como noviço e, por conseguinte, fazendo com que a possível fortuna de Robério Dias passasse aos cofres da Companhia de Jesus. O documento do noviciado de Estácio permite que Molina escreva a D. Diogo de Mariz, no intuito de adverti-lo sobre sua viagem ao Rio de Janeiro e solicitar que o aguardasse, pois somente a ele o roteiro de Robério Dias deveria ser entregue.

A maestria com a qual a intriga romanesca é pensada e são amarradas as situações ficcionais pode ser exemplificada na maneira como o padre Molina fica sabendo da carta que D. Diogo enviara à mulher de Robério Dias, em que afirma estar de posse do roteiro das minas de prata. No capítulo "Em que mestre Brás revela seu talento diplomático", Molina está num galeão com destino a Lisboa e escuta uma conversa entre quatro sujeitos (seu antigo conhecido D. Aníbal Aquiles de La Fuerte Espada, Antão Gonçalo, Anselmo e mestre Brás), na qual Antão revela ter sido o mensageiro incumbido por D. Diogo de Mariz a entregar a missiva à mãe de Estácio. Os subenredos pertencentes aos quatros sujeitos, já conhecidos pelo leitor, entrecruzam-se nesse capítulo com a busca do roteiro das minas. É nesse momento que Molina livra Anselmo da Inquisição, recomendando que não mais pronunciasse o

caso relativo ao segredo das minas, e também percebe a entrevista que mestre Brás tivera com D. Francisco de Sousa, deduzindo que o "judengo" informara ao fidalgo o paradeiro do roteiro de Robério Dias.

3 Considerações Finais

Na composição da paisagem atemporalizada de *As Minas de Prata* todas as ideias estão no lugar, visto que é a consciência da longevidade do folclore das cidades encantadas baianas que possibilita a criação do que arqueologicamente não se encontrava. Ao figurar o imaginário já descrito como um feroz totem ameríndio cravado no rochedo-pirâmide, o narrador alencarino cria as ruínas das antigas civilizações sugeridas por Martius; os templos antigos e as estátuas mencionadas no *Manuscrito 512*, também citados pelo narrador, estão sob a efígie tupi transformada em monumento guardado pela paisagem sertaneja. Escultura criada para indicar o capítulo histórico que encerra a coexistência das culturas autóctones e estrangeiras, pois a morte de Abaré emblema o apagamento do indígena e a ascensão da ideologia religiosa e civilizatória do colonizador (utilizando outra estratégia narrativa, Darcy Ribeiro realiza movimento semelhante em *Maíra*).

No que diz respeito ao arranjo dos eventos ficcionais, as correspondências, a documentação e a infraestrutura da Ordem jesuítica estão a serviço da argúcia do vilão, dando-lhe vantagem sobre Estácio, visto que aquele é quem primeiro se apresenta a D. Diogo de Mariz, tendo em mãos o documento que atesta ser Estácio noviço da Companhia de Jesus. A aparição de D. Diogo de Mariz e a nostalgia emanada em tal capítulo pela evocação da Casa do Paquequer e da tragédia que acometeu a família de D. Antônio de Mariz é um golpe de mestre dado pelo narrador no emocional do leitor. Inevitável não se lembrar de *O Guarani*, bem como conter o marejar dos olhos e o sufoco no peito que causa o transporte efetuado através das reminiscências de D. Diogo. Neste ponto percebe-se o verdadeiro manuscrito empregado pelo narrador: a sua

própria ficção. Por esse motivo, o romance de José de Alencar torna-se fonte, fazendo com que o leitor não largue o livro até onde consigo mirar. Portanto, volto a ressaltar que o aspecto documental apontado por Süssekind (1990) é intrínseco ao tempo histórico de José de Alencar e, como procurei demonstrar neste ensaio, tal premissa não afeta a competência de ficcionista desse escritor, como também não obnubila a ironia do narrador.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **As Minas de Prata**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (Romances Ilustrados de José de Alencar, v. 2).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

LANGER, Johnni. A cidade perdida da Bahia: mito e arqueologia no Brasil Império. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 127-152, 2002.

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

MARTIUS, Karl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista do Instituto Histórico Geográfico do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 389-411, 1845. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>. Acesso em: 03 set. 2016.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e politicas das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf.

(Org.) **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PÉCORA, Alcir. A união faz a carta. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 81, p. 34-36, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINHARDT, Marilene. Um possível sentido do diálogo literatura e história. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 46, p. 105-113, 1996.

NOTAS

[1] A terminologia que distingui personagens empíricas de personagens inventadas foi buscada em Mignolo (1993, p. 125-126), pois o estudioso utiliza as noções de *entidade imigrante* e *entidade nativa*, elaboradas por Parson, para investigar as semelhanças e as diferenças entre as modalidades discursivas da ficção e da história: "[Parson] Distinguiu, assim, *entidades nativas* e *entidades imigrantes*. O doutor Francia, no romance já aludido [*Yo, El supremo*, de Roa Bastos], seria uma entidade imigrante, pois muda de um mundo onde o reconhecemos como entidade existente (aceitávamos sua existência antes que fosse escrito o romance) para um mundo ficcional (nós o aceitamos no romance como personagem de ficção e personagem histórica, ao mesmo tempo)".

[2] Pedro Calmon escreveu um prefácio intitulado "A verdade das minas de prata", presente no segundo volume da coleção Romance Ilustrados de José de Alencar, publicada pela José Olympio, no qual atribui a autoria do manuscrito ao bandeirante João da Silva Guimarães, datada a descoberta da cidade perdida em 1753. Esse dado já havia sido registrado em um livro do historiador: *O segredo das minas de prata* (1950).

[3] Weinhardt (1996, p. 106) cogita a possibilidade de *Como se deve escrever a história do Brasil* ter influenciado não só a narrativa histórica e a ficção histórica, mas também a produção romântica e, quiçá, o conjunto da literatura brasileira.

[4] A data registrada contém o ano 1862 porque uma parte do romance foi publicada nesse ano, na coleção *Biblioteca Brasileira*, idealizada por Quintino Bocaiúva. Todavia, a publicação integral do romance ocorreu em 1865-1866.

[5] Três aspectos preponderantes em relação ao destacado uso das cartas no livro que regulamenta o funcionamento da Ordem, indicados por Alcir Pécora (2012, p. 35): "a informação; a reunião de todos os irmãos num corpo orgânico; e, enfim, o impulso da experiência mística".

Recebido em: 11-09-2016

Aprovado em: 10-11-2016

Publicado em: 12-03-2017