

## Literatura e alimentação em José de Alencar

Katerina Blasques Kaspar<sup>1</sup>

**RESUMO:** no panorama em que a personagem de ficção romântica é constituída a partir de um modelo real de indivíduo, captar os elementos literários empregados pelo romancista na elaboração de sua trama parece ser relevante na recepção da obra. Neste contexto, a alimentação poderia ser considerada um aspecto de valioso destaque na proposição de espaços que permitam a comensalidade para estabelecimento de conflitos, bem como interessante figura para caracterizar lugares e personagens. Valendo-se de um *corpus* variado de José de Alencar, a investigação precisará paralelos com reflexões francesas sobre a gastronomia, de Brillat-Savarin e Balzac e, pautando-se igualmente por conceitos da crítica literária, sobretudo Antonio Candido e E. M. Forster, para uma enumeração e leitura de cenas de refeição e elementos alimentares e gastronômicos propostos pelo romancista para composição de suas obras. O interesse estará tanto no estudo de trechos em que a alimentação e os ingredientes aparecem como centrais na construção fictícia como também na investigação de como tais procedimentos podem ter figurado como parte da cor local no projeto literário de Alencar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Recurso literário; Personagem de ficção; Gastronomia na literatura; Cena de refeição; Comensalidade.

### LITERATURE AND EATING IN JOSÉ DE ALENCAR

**ABSTRACT:** under the assumption that a romantic fictional character is made from a real person model, recognizing the literary aspects employed by the novelist on the constitution of the plot seems to be pertinent for the reception of one's work. In this regard, eating could be considered a valuable expression on the framing of spaces that invite the conviviality for fictional conflicts, as well as an interesting figure to characterize places and characters. From a chosen *corpus* of José de Alencar, this paper will establish parallels with French gastronomy studies, proposed by Brillat-Savarin and by Balzac, and also utilize literary critic concepts, introduced by E. M. Forster and Antonio Candido, to build up and explore scenes of meals, eating and gastronomic aspects used by the novelist for composing his works. The focus will be on the study of extracts selected from his works where eating and ingredients appear as central elements in the fictional composing, but also in the inspection of how these elements could be part of the local color in the literary project of Alencar.

**KEYWORDS:** Literary device; Fictional character; Gastronomy in literature; Meal scene; Conviviality.

O ato de se alimentar, estando vinculado a diversos valores culturais compartilhados em um meio social, exerce um papel civilizador sobre os indivíduos. A análise da função da alimentação no campo da literatura deve levar em consideração que a construção da personagem do romance se apoia em primeira mão num modelo de sujeito real. Observadas a relevância da verossimilhança e da linha de coerência na construção de uma personagem, ressalta-se a importância de retratar detalhes da sua existência, inclusive destacando na trama sua rotina, tanto com hábitos corriqueiros quanto com fatos ocasionais relevantes. Tal prática dará conta também da ilusão de ilimitado, presente em personagens bem elaboradas, ainda que não se possa fazer cópia autêntica do ser. Acrescenta-se, como bem destaca Candido, ser impossível captar a totalidade de um indivíduo, bem como isso dispensaria a existência da arte e negaria a essência da ficção (1968, p. 63). Neste mesmo sentido, retomase a noção proposta por E. M. Forster do contraste entre *homo sapiens* e *homo fictus*, em que se destaca que este último “geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só.” (1969, p. 42-3). É interessante, sobretudo, destacar que, em mesma análise, o autor discorre sobre o alimento na trama como um elemento relevante.

<sup>1</sup> Graduanda em Letras (Habilitação Português-Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Formada em Tecnologia da Gastronomia pelo SENAC-SP. Contato: [katerina.kaspar@gmail.com](mailto:katerina.kaspar@gmail.com).

Segundo ele, ainda que a personagem nem sempre demonstre necessidade de se alimentar, aprecia a refeição quando ocorre, sendo ela um importante recurso para interação das personagens e resolução de conflitos (1969, p. 41).

Tendo em vista essa perspectiva conceitual do lugar do alimento na narrativa, neste artigo pretende-se verificar como se organizam as cenas de alimentação e em que medida elas contribuem para a construção das personagens ou para a obtenção de outros efeitos na narrativa. Para atingir esse objetivo, será analisado um conjunto de romances de José de Alencar, escolhido por conta de seu intuito de criar um panorama da identidade nacional, conseguindo, em seu conjunto de obras, abranger temas indianistas, urbanos e da vida nas comunidades do interior do país. Além de formar um rico acervo sobre a fauna, a flora, os hábitos e os costumes de seu tempo, colaborando para uma valorização do patrimônio nacional, Alencar foi excelente em usar o alimento no processo de construção de suas personagens e tramas, o que se poderá verificar ao longo desta análise.

Ao destacar as cenas de refeição dos seus romances e tentar evidenciar as associações figurativas feitas entre a personagem e o alimento, a investigação irá verificar os possíveis papéis da alimentação como elemento de cor local e de caracterização e resolução de conflitos das personagens. Foi definido um *corpus* de romances que abrangem os três aspectos da nacionalidade investigados por Alencar (o indianista, o urbano e o formado pelas comunidades do interior do país), a saber: *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865); *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875); e *O tronco de ipê* (1871) e *O sertanejo* (1875). Na vasta gama de opções comparativas que o cenário das obras permite, alguns subtemas serão levantados.

Em um primeiro momento, o foco será dado ao uso das cenas de refeição para construção e colocação das personagens, uma vez que essas cenas permitem um contato social e uma expansão psicológica das personagens. Foram selecionadas dentro do *corpus* cenas que utilizam a alimentação como recurso relevante, a qual será, a seguir, analisada como marcação de tempo e espaço da narrativa, no que se refere à elaboração de um contexto histórico e ficcional. Para esse aspecto, será interessante observar como a descrição de ambientes de refeição e hábitos alimentares podem colaborar com a verossimilhança da trama. Em terceiro momento, serão discutidas as relações entre os romances de Alencar e algumas ideias sobre a alimentação difundidas pelo romantismo francês.

A relação de Alencar com a França, no que se refere a uma admiração e até certo espelhamento do estilo literário praticado naquele país, é assumida por ele em *Como e porque sou romancista*. Como será analisado nesse trecho do trabalho, os costumes das personagens, principalmente as urbanas e de elite, apresentam hábitos europeizados, sendo a França um referencial de requinte. Elegeu-se, portanto, um interessante tratado de Balzac (1839), no qual reflete sobre um conjunto de substâncias designadas por ele como “excitantes modernos”, substâncias essas presentes nos romances de Alencar e consumidas pelas suas personagens. Serão elegidas cenas dentro do *corpus* que ilustrem a utilização de algumas das substâncias como elemento chave, criando-se, assim, um paralelo com a reflexão de Balzac.

Por fim, será dado enfoque ao trabalho de formação de uma identidade nacional, desafio assumido e bem executado por Alencar. Para isso, é preciso avaliar a contribuição da descrição da alimentação na obra de Alencar, tomando-a não só como acessório da trama

literária, mas também como caracterização de personagens, segundo o espelhamento da sociedade em que vivia.

## A cena de refeição

Como bem observa Candido em sua análise “A personagem do romance”, as personagens estão diretamente envolvidas no enredo, coexistindo para formar a trama. A personagem é “o que há de mais vivo na trama” (1968, p. 52), e a configuração de um contexto ficcional, com tempo e espaço definidos, é essencial. Ao buscar uma construção de realidade, a ficção se propõe a trazer aspectos do real. O trabalho dessa elaboração envolve uso de mais ou menos traços de realidade, organizados a fim de buscar uma verossimilhança, a qual virá a colaborar num pacto com o leitor em diferentes escalas. Por exemplo, a identificação de um período histórico como plano de fundo para uma trama pode ser marcada pela descrição de costumes e vestimenta.

A alimentação enquanto atividade elementar na vida de um ser humano é um desses traços, sendo recurso interessante a ser trabalhado pelo autor para designar certos vícios, estados emocionais ou mesmo rotinas das personagens que constrói. Forster aponta, em *Aspectos do romance*, que a personagem – a que ele designa *homo fictus* – necessita de pouco alimento, ainda que nele concentre muito valor social, pois o alimento as reúne em uma ação de comensalidade. Pedir ou digerir alimentos não está nas ações mais comuns das personagens nas tramas, a não ser “quando solicitados de um modo especial” por elas, como em uma situação que esse ato possa ser articulado de modo relevante na cena, completa Forster (1969, p. 37-43). Entende-se, assim, o alimento como um elemento na trama que pode ter a função de sociabilizar as personagens ou atrelar-lhes a uma necessidade fisiológica própria do ser humano, dando-lhes um caráter próximo à realidade. Como no mundo real, parece ser numa requintada e abastada refeição, ao tomar uma taça de vinho, num simples piquenique no jardim, ou na demonstração de uma fraqueza no excesso ou falta de apetite, que as personagens podem expor experiências, sentimentos e aflições, e conceder, assim, a impressão de realidade.

Num pequeno artigo intitulado “Gastronomia e romantismo”, o crítico literário Brito Broca, que chegou a afirmar não haver muitas cenas de refeição nos romances românticos, retifica essa avaliação e afirma que essas cenas não só existem como exercem uma função importante na trama, pois denotam hábitos de uma época. O crítico afirma que o próprio Alencar, que julgava que o “ato de comer” era “antipoético” (como revela num folhetim contido em *Ao correr da pena*), não se conteve e lançou mão de cenas de refeição para dar indícios da personalidade das personagens e dos seus hábitos (1979, p. 159).

Acerca da refeição, o sociólogo Ariovaldo Franco, em sua análise histórica sobre a alimentação, afirma que “uma refeição, por mais perfeita que seja do ponto de vista gastronômico, será prejudicada, se os convivas não forem simpáticos. Em contrapartida, uma refeição simples trará grande satisfação, se a companhia for agradável” (2001, p. 23). A partir dessa reflexão, que muito tem das metamorfoses e aforismos de Brillat-Savarin – figura que

tanto prezava a comunhão de alimentos, a comensalidade e o prazer à mesa –, retira-se a ideia da potência social que representa o alimento. Compartilhar alimentos e prover o prazer da convivência a partir deles é algo essencial nas culturas humanas, sendo indicador de hospitalidade e comensalidade, e espaço para resolução de conflitos latentes. Coerente, enfatiza-se, é pensar que seja um recurso valioso para atestar os hábitos e o caráter das personagens do romance.

Para discutir o uso da cena de refeição como elemento ambientador, foram selecionados dois pares de cenas, que estabelecem um paralelo ou um contraste entre si, a partir dos seguintes tópicos propostos: o estado emocional da personagem e os laços criados por meio da bebida.

Acerca do estado emocional, as cenas escolhidas se dão em *Senhora* e em *O tronco de ipê*. No terceiro capítulo de *Senhora*, Aurélia e dona Firmina estão na sala de jantar, no dia seguinte a um baile. Aurélia demonstra estar perturbada com algum assunto, e dona Firmina supõe ser a paixão por algum rapaz:

Aurélia distinguia-se pela sobriedade, que era nela a consequência de temperamento e educação. Não quer isto dizer que fosse dessa espécie de moças papilionáceas que se alimentam do pólen das flores, e para quem o comer é um ato desgracioso e prosaico. Bem ao contrário, ela sabia que a nutrição dá a seiva da beleza, sem a qual as cores desmaiam nas faces e os sorrisos nos lábios, como as efêmeras e pálidas florações de uma roseira ética.

Assim não tinha vergonha de comer; e sem vaidade acreditava que o esmalte de seus dentes não era menos gracioso quando eles se triscavam como a crepitação de um colar de pérolas; nem o matiz de seus lábios menos saboroso quando chupavam uma fruta, ou se entreabriam para receber o alimento.

Nessa ocasião porém a moça fez exceção a seus hábitos de sobriedade; ela que não gostava de especiarias, e só de longe em longe bebia algumas gotas de licor, quis experimentar quanto molho e condimento picante havia em casa; e para remate bebeu um cálice de Xerez.

D. Firmina sem esquecer o almoço, continuava a observar de parte a menina, cada vez mais convencida da existência de um acontecimento importante que havia alterado a calma habitual da moça. (1997, p. 10)

O que se vem a descobrir mais à frente é que o motivo de tal mudança de hábito estava ligado à decisiva resolução que tomava a personagem: a de se casar com Seixas, segundo uma estratégia muito bem arquitetada por ela. No conjunto da obra, percebe-se que Aurélia é uma personagem em geral muitíssimo segura de si e determinada. Porém, ao deparar-se com uma ação decisiva, ela parece vacilar e abrir uma brecha para que as outras personagens e o próprio leitor percebam uma perturbação em seu espírito. Alencar consegue, trabalhando essa impressão, utilizar o hábito alimentar da personagem como recurso para demonstrar seu estado emocional.

De modo semelhante, mas tendo a refeição como recurso primordial, Alencar submete Alice, personagem d'*O tronco de ipê*, a um momento de conflito psicológico. A cena se dá durante uma refeição em que todas as personagens estão presentes. O agregado, Sr. Domingos Pais, para quem são atribuídas as tarefas que podem vir a ser as mais constrangedoras, recebe a função de trincar o pato. A cena toma rumo cômico, permitindo, pois, disfarçar a tristeza que acomete Alice com a fala de Mário. O rapaz vinha sendo ríspido e seco com Alice, sem que ela pudesse compreender o motivo. A cena se dá do seguinte modo:

Para todas as pessoas que o ouviam, as palavras do mancebo [Mário] não eram mais do que um tema de conversação, aproveitado por ele para mostrar o seu modo elegante de falar. Mas para Alice essas palavras tinham um sentido bem claro; e não foi de balde que seu delicado seio sublevou-se, e as lágrimas lhe aljofraram os longos cílios. Levou a menina rapidamente as mãos ao rosto para esconder as lágrimas e ao mesmo tempo sufocar o soluço.

Sem dúvida esse movimento seria reparado, ao menos pelas pessoas mais próximas, se não intervesse bruscamente um dos lances habituais da cena do trinchar do palmípede. Dessa vez o sr. Domingos Pais, resolvido a espatifar o inimigo do primeiro assalto, mudou de tática, tendo cravado o garfo no peito da ave, fez com a faca ponto de apoio na asa e começou a torcer desesperadamente o corpo do pato, com esperança de esmocar a junta.

Sucedeu que, em um dos ímpetos, a asa escapou da faca e a mão esquerda resvalando no ar com impulso, atirou o cadáver do pato à cabeça do conselheiro. (2006, p. 185)

Nota-se, pois, que Alencar utiliza uma cena cômica para justificar que os comensais de um banquete não reparam nos sentimentos violentos que movem a personagem Alice. Diferentemente do que ocorre com Aurélia, aqui Alice não oculta seus sentimentos, mas tem seus sentimentos ocultados pela cena. Em *Senhora*, a alimentação serve de evidência para o sentimento da protagonista. Em *O tronco de ipê*, a comicidade da cena de refeição é excelente esconderijo para as emoções tristes da personagem.

Pensando sobre o elo estabelecido com a bebida, elegeram-se duas cenas, uma em *O Guarani* e outra em *Iracema*. Ambas ilustram a construção de um laço, mas de naturezas muito distintas. Loredano, o principal vilão d'*O Guarani*, convida dois dos aventureiros que vivem à sombra da casa de Dom Antônio de Mariz para lhes confiar um segredo, a posse do mapa de um tesouro escondido. Com muita destreza, consegue garantir que nenhuma palavra os faria traí-lo. Assim, antes de revelar toda a história e o segredo em detalhes, Loredano procede do seguinte modo:

Reclinou-se, e estendendo o braço pela cava retirou uma botija que ali estava deitada, e que colocou no meio do grupo.

É de Caparica [região em Portugal], mas do bom. Deste cá não vem!

Diabo! tendes uma adega!... exclamou Bento Simões a quem a vista da botija tinha restituído todo o bom humor.

A falar a verdade, disse Ruy, esperaria tudo, menos ver sair deste buraco uma botija de vinho.

É para verdes! como costume vir a este lugar, onde às vezes passo bem boas soalheiras, precisava ter um companheiro com quem esparecesse.

E não podíeis achar melhor! disse Bento Simões dando uma empinadela à botija e estalando a língua. Já lhe tinha saudades!

Cada um dos três tomou a sua vez de vinho, e a botija voltou ao seu lugar.

Bom, disse o italiano, agora tratemos do que serve. Prometi, quando vos convidei a seguir-me, que vos faria ricos, muito ricos. Os dois inclinaram a cabeça.

A promessa que vos fiz vai se realizar: a riqueza está aqui perto de nós, podemos tocá-la. (1857, p. 164)

Nota-se que, ao descrever as personagens bebendo o vinho, Alencar as insere em um ambiente que remete a cenas de pactos secretos, podendo até cogitar ter essa um acento medieval. Unidos não por sangue, mas pelo autêntico vinho português, parece que a bebida vale mais do que a promessa expressada por meio da palavra para estabelecer um pacto. Alencar demonstra nesta cena também a sagacidade que concede a Loredano, que genialmente seduz seus ingênuos comparsas, os quais se dobram facilmente perante a bebida que saudosamente desejavam.

De sentido totalmente diverso, mas com a presença de um forte elo, selecionou-se a cena quase final de *Iracema*, em que a índia se submete ao esforço quase sobre-humano para fazer com que de seus seios saísse leite para alimentar o filho. Não conseguindo obter resultados do modo convencional, Iracema utiliza de outros modos para, sem medir forças, conseguir amamentar seu filho Moacir:

A jovem mãe suspendeu o filho a teta; mas a boca infantil não emudeceu. O leite escasso não apoiava o peito. O sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que não estancavam dos olhos; nenhum chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida. Ela dissolveu a alva carimã e preparou ao fogo o mingau para nutrir o filho. Quando o sol dourou a crista dos montes, partiu para a mata, levando ao colo a criança adormecida. Na espessura do bosque está o leito da irará ausente; os tenros cachorrinhos, grunhem enrolando-se uns sobre os outros. A formosa tabajara aproxima-se de manso. Prepara para o filho um berço da macia rama do maracujá; e senta-se perto. Põe no regaço um por um os filhos da irará; e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungida do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos, precipitam gulosos e sugam os peitos avaros de leite. Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida; mas os seios vão-se enternecendo; apojaram ao final, e o leite, ainda rubro do sangue, de que se formou, esguicha. A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho. Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido. A filha de Araquém sentiu afinal que suas veias se estancavam; e contudo o lábio amargo de

tristeza recusava o alimento que devia restaurar-lhe as forças. O gemido e o suspiro tinham crestado com o sorriso o sabor em sua boca formosa. (2006, p. 153)

Como afirmado, aqui o elo criado é totalmente distinto da ligação ilícita estabelecida entre Loredano e os comparsas por meio de um pacto. Em conexão maternal, por meio do leite, “primeiro licor da vida”, Iracema anseia nutrir seu filho. A índia chega a dar seu sangue sem temer pelas consequências, e cria o mais puro e sincero vínculo entre dois seres, que é o da maternidade. Enquanto essa ligação se estabelece na base do amor, aquela se dá sob o enfoque da ambição. Ambas, porém, podem levar as personagens às ações mais extremas e absurdas, e estão seladas por bebidas, uma pelo vinho e a outra pelo leite, manchado de sangue.

### O alimento enquanto símbolo

Entendendo a refeição como importante elemento de ambientação e construção de cenário para colocação das personagens, notou-se, conforme a análise das obras que formam o *corpus*, outro tipo de possibilidade que a composição de cenas de refeição e a relação entre alimentos e personagens permitiram a Alencar. Além do consumo específico de alimentos segundo um grupo social, observa-se o emprego da alimentação de modo figurativo, nomeando personagens e locais. Sob esses dois aspectos, elegeram-se trechos que figuram essas ocorrências dentro do *corpus*.

Como primeiro enfoque, refletindo sobre o uso de determinados alimentos segundo o grupo social ou território, pontuaram-se três tipos de refeições relevantes para a caracterização da trama. Como primeiro tipo, observam-se em *Iracema* e em *O Guarani* momentos em que as refeições são, como afirma Alencar (1857, p. 40), “selvagens”. Nessas refeições, os alimentos consumidos são preparados rusticamente ou servidos frescos. O utensílio em que o alimento é servido é normalmente a folha larga de alguma vegetação nativa, e o serviço é realizado em uma cabana ou em superfícies improvisadas, como no solo, como acontece no capítulo 12 de *Iracema*, em que a índia “estendeu [...] a esteira de carnaúba e, sobre ela, serviu os restos da caça e a provisão de vinhos da última lua” (2011, p. 84). Supõe-se, apesar de não ser descrito pelo romancista, que as personagens devam comer com as mãos.

Ainda que simplificada no que diz respeito ao preparo dos ingredientes (sobretudo quando comparada às cenas que serão descritas a seguir), subentende-se que nessa categoria de refeição a etapa de aquisição dos alimentos era a mais trabalhosa. Em ambas as obras, são diversas as cenas em que há caça ou coleta de alimentos. Tanto são corriqueiras tais atividades que é por conta de uma caça que Martim, em *Iracema*, acaba por conhecer a índia e sua tribo, uma vez que nessa jornada tenha se perdido de seus companheiros e encontrado a jovem ao acaso (2011, p. 53). Em *O Guarani*, em que há a inserção de uma família que segue hábitos europeus em um ambiente “selvagem”, há também a presença de relatos de refeições que supostamente seriam tipicamente indígenas. Peri, para agradar Ceci, captura uma onça e, para atiçá-la, caça um animal menor e sangra-o sobre a onça. A

seguir, torna essa caça menor seu próprio alimento, que prepara seguindo procedimento quase que cerimonial:

[Peri] quebrou na mata dois galhos secos de biribá, e roçando rapidamente um ao outro, tirou fogo do atrito e tratou de preparar sua caça para jantar. Em pouco tempo tinha acabado a selvagem refeição, que acompanhou com favos de mel de uma pequena abelha que fabrica suas colmeias no chão. Foi ao regato, bebeu alguns goles d'água, lavou as mãos, o rosto e os pés, e cuidou em por-se a caminho. (1857, p.40)

Outro tipo de refeição é a que se passa no campo, sendo usada para caracterizar práticas típicas de grupos sociais que habitam regiões pouco urbanizadas. Como nas refeições anteriores, estas também são marcadas por certa rusticidade, com o serviço de alimentos que podem ser transportados, como em uma pequena viagem, para uma espécie de “merenda”. Dentro do *corpus*, há cenas em *O tronco do ipê* e em *O sertanejo* bastante representativas dessa modalidade de refeição. Em *O tronco do ipê*, as crianças vão visitar a tia Chica e o pai Benedito, casal de antigos escravos que vivia perto do tronco de ipê, e muito sabiam sobre os mistérios que rondavam a morte do pai de Mário – grande conflito que move a trama. Os dois tratavam as crianças, especialmente Mário, com muito carinho. Nessa ocasião, Chica “tirou da prateleira suspensa ao lado da cama umas latas e cestas, cheias de biscoitos, rosquinhas, beijus e frutas; o pajem foi buscar água fria da rocha; e a Eufrosina pôs a mesa sobre um banco largo” (2006, p. 35). Na trama, a “merenda” se repete muitas vezes e acontece também no pomar. Já Arnaldo, em *O sertanejo*, realiza uma refeição que tem, como a de Peri, em *O guarani*, a função de restaurar a energia do herói. No início da obra, que curiosamente também se trata da lida com uma onça, como em *O guarani*, Arnaldo “encostado ao tronco fazia uma tão rápida como sóbria refeição. Compunha-se esta de uma naca de carne de vento, e alguns punhados de farinha, que trazia no alforge. De postre um pedaço de rapadura, regado com água da borracha” (1875, p. 64). Percebe-se, pois, que os heróis de Alencar, apesar de todas as suas habilidades surpreendentes, têm um sutil traço de necessidade ao sentirem fome.

Lúcia e Paulo, por sua vez, personagens típicas do meio urbano em *Lucíola*, acabam por se render a esse tipo de refeição frugal nos momentos finais do livro. Parece que adotar uma vida mais caseira e alimentar-se de um modo mais simples e natural fazia parte do processo de abandono da vida promíscua de Lúcia. Como afirma Paulo, logo que Lúcia se muda para uma região afastada da cidade, “almoçamos, como os pastores de Teócrito, frutas, pão e leite cru: ainda não havia preparos de cozinha, nem fogo” (1992, p. 114). Tal cena, comparada às cenas de festejo e ostentação, comuns no espaço urbano em que Lúcia vivia enquanto cortesã, é deveras contrastante, contrapondo-se aos lautos banquetes e refeições europeizadas, com serviço em fina louça, em ambiente decorado com peças de arte e ricos móveis, com preparações e ingredientes trazidos do outro continente, e exigindo dos comensais regras de postura e etiqueta sofisticadas, que marcavam os hábitos da cortesã na cidade. Raro, embora de extrema relevância quando ocorre, foi a pontuação de momentos de refeição nesta obra, diferente do que ocorre na outra obra urbana do *corpus*, *Senhora*. Em

*Lucíola*, a cena descrita acima e o banquete que acontece no salão vermelho na casa de Sá, em que Lúcia sobe à mesa, são de extrema relevância para a construção de uma imagem acerca da personagem e, sobretudo, da transformação que a acomete.

Acerca dos lautos banquetes, que demandavam um longo e complexo processo de planejamento e preparação, as cenas escolhidas estão contidas em *O Sertanejo*, em *O tronco de ipê* e em *Lucíola*. As duas primeiras obras, ainda que sejam marcadas pela descrição de hábitos da vida campestre, também contam com refeições requintadas, já que, embora estejam as personagens inseridas em ambientes afastados das grandes cidades, ambas retratam famílias abastadas e de grande influência nas regiões onde moram. A família de Alice, em *O tronco de ipê*, oferece a abastada ceia de Natal para amigos e parentes. A descrição do preparo, no qual se dedica vorazmente a jovem Alice, estende-se por boa quantidade de páginas, em que Alencar chega até a citar a fonte de uma das receitas que usa a garota, o receituário intitulado “Perfeita Doceira”<sup>2</sup>. A construção do espaço da cozinha é tão rica que, se o leitor se permitir, poderá ter a sensação de se deparar diante de uma cozinha real. A ceia, por sua vez, é “lauta e, sobretudo, succulenta, como costumam ser os banquetes brasileiros” (2006, p. 148), trecho que registraria serem possivelmente abastadas as refeições no Brasil, pelo menos em ocasiões festivas.

Ainda que não haja descrição completa do que compunha a refeição, no decorrer das cenas é descrito pelo narrador e pelo comentário de Alice haver “peito de peru” (2006, p. 148) e “figos excelentes” (2006, p. 153). De maneira similar, em *O sertanejo*, Fragoso, o vilão da história, que vinha de família rica, oferece abastado banquete para impressionar Flor e sua família. Realizado em uma área externa, em que é montada trabalhosa estrutura constituída por tapeçarias finas, rica louça e com pajens vestidos a todo rigor (1875, p. 109-11). Já em *Lucíola*, Sá oferece aos seus convivas, no banquete do salão vermelho, uma ceia, que, segundo o narrador, “nada tinha de especial”, mas que, ainda segundo ele, era “suntuosa e delicada, [...] sorria aos olhos e trescalava de aromas penetrantes e deliciosos que iam prurir as fibras gástricas” (1992, p. 34). Compunha o menu “flores, frutos e gelados”, “iguarias e vinhos” (1992, p. 34) e “perdizes com trufas e castanhas” (1992, p. 37). Parece que o narrador, nessa descrição, contrasta a discricção afetada, que acometia os integrantes da elite urbana, com seus hábitos e regras de etiqueta, à extrapolação dessas regras, que ocorreria em situações informais, em que deixariam de lado as formalidades para deleitarem-se com uma vida desvairada e boêmia.

A utilização de alimentos enquanto figura ocorre de modo mais sutil em *Iracema*, em que nomes de ingredientes nomeiam personagens e locais. De modo mais direto, Alencar utiliza a imagem do alimentar-se para coisificar as personagens Iracema e Lúcia.

O nome “Iracema”, segundo Alencar, equivale a “virgem dos lábios de mel”. Por meio de um trocadilho, a tribo tabajara, a que pertencia Iracema, faz chacota com o nome da tribo inimiga, transformando os “pitiguaras”, “senhores dos vales”, em “potiguaras”, “comedores de camarão” (2006, p. 85). O amor é comparado por Poti ao cauim, bebida alcoólica feita da fermentação da mandioca, que “bebido com moderação fortalece o guerreiro, e tomado em

<sup>2</sup> Não foram encontradas evidências de que esse livro de fato existia.

excesso abate a coragem do herói” (2006, p. 104). No capítulo 21, em que é descrita a viagem de Iracema, Poti e Martim, alguns dos lugares por onde passam são descritos a partir de um fator alimentício, como “a fértil montanha, onde a abundância dos frutos criava grande quantidade de mosca, de que lhe veio o nome de Meruoca”; a “foz do rio onde se criam em grande abundância as saborosas traíras”; o Soipé, “país da caça”; o Cauípe, “onde se fabricava excelente vinho de caju”; e o “rio Pacoti, em cujas margens cresciam as frondosas bananeiras” (2006, p. 115).

De modo mais complexo, o alimento, inserido no nome da personagem Iracema e evidenciado na objetivação de caráter sexual da personagem Lucíola, pode dotá-las de certo erotismo, adquirindo, na primeira, um caráter ingênuo – o mel, ingrediente puro e doce – e, na segunda, um aspecto perverso, aproximando a posse da cortesã ao ato de degustar uma iguaria fina.

O alimentar-se como imagem erótica, sexual, é uma grande chave de leitura em *Lucíola*. Frases do tipo “é um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos” ou “olhar que devora como uma gula canina” (1992, p. 26) compõem as reflexões de Paulo acerca das belas mulheres que atuavam no palco do teatro. É crucial a cena do salão vermelho, na casa de Sá, a que comparecem alguns convidados exclusivos, entre eles Paulo e Lúcia, que, em tom irônico, desafia seu amante com a questão: “que importa o nome [da mulher]? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas” (1992, p. 39). Ao afirmar isso, Lúcia coisifica a mulher, desvalorizando as relações afetivas. Suas palavras se concretizam quando sobe à mesa, ilustrando literalmente o fato de que, tal qual uma iguaria bem preparada, ela seria um objeto de prazer, para ser consumido, ainda que com intensidade e brevemente. O mais curioso é observar que um dos catalizadores desse episódio foi a garrafa de champanha inteiramente bebida pela moça:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera. Lúcia saltava sobre a mesa. (1992, p. 42)

Iracema, por sua vez, também se faz alimento. Mas a imagem não é nem um pouco erótica ou sedutora. De modo bem diverso, Iracema sofre uma dor intensa, por perceber que não poderia ser para Martim o que ele precisava. Choque cultural, saudade e leis sociais impedem, por fim, tal laço romântico. Iracema – em cena já levantada, para alimentar o fruto mais legítimo do amor dos dois, Moacir – faz tamanho esforço na amamentação que entrega junto seu próprio sangue. A cena, mais do que denotar esse esforço, figura aspectos interpretativos mais profundos. Na leitura tão popular do nome “Iracema” como anagrama de América, o sangue derramado do seio da índia poderia ser aproximado ao banho de sangue e ao extermínio dos nativos efetuado pelo colonizador nas terras que viriam a se

tornar o Brasil. Uma imagem mais voltada para o contexto diria que, quando Iracema se entrega, não só em leite, mas também em sangue, ao filho, ela é mais do que uma provedora de nutrição: é a heroína da obra.

## Os excitantes modernos de Balzac ilustrados nas personagens de Alencar

Como se sabe, embora seu material de análise fosse o que havia no país, Alencar dialogou intensamente com obras do romantismo francês para construir seus romances. A sociedade de sua época, como ele a apresenta, continha em si hábitos e costumes que remetiam aos praticados na Europa, principalmente no que se observava entre as classes mais abastadas e no meio urbano. A arquitetura, o vestuário e a alimentação muito tinham de europeu, evidentemente mantendo certas especificidades que se devem às culturas africanas e indígenas.

Como bem observou Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, as relações entre Alencar e a França eram marcantes. Em *Lucíola*, por exemplo, ela destaca que:

Os capítulos XV e XVII trazem as referências maiores: à *Dama das Camélias*, por um lado, a *Paulo e Virgínia* e *Atala*, por outro; o capítulo XVI nos conta que a senhora Jesuína distraía-se lendo *Zaira* e *Os azares da fortuna* [...]. Como se não bastasse, Paulo evoca uma frase de Balzac, e Victor Hugo é indiretamente lembrado quando se fala da representação da ópera *Hernani*. (1999, p. 94)

Em *Como e porque sou romancista*, a autobiografia intelectual de Alencar, o autor relata que o número de livros que havia em sua casa quando jovem era escasso – “uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda* e *Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outras” – e considera que a leitura repetitiva dessas mesmas obras deve ter lhe despertado o interesse pela construção de uma trama e até mesmo o interesse pelas letras (1893, p. 21). Tal interesse também lhe foi inspirado pelo professor de escola, o senhor Januário, que, embora ríspido, foi excelente mestre para o autor (1893, p. 11). Esse contato ainda jovem lhe possibilitou mais tarde, na faculdade de Direito, aventurar-se na leitura em francês. Mal conhecia o idioma, mas construiu e aprimorou sua compreensão com a assiduidade na leitura de obras clássicas francesas, o que lhe foi primordial para o entendimento de certo estilo francês.

Balzac, Chateaubriand, Alexandre Dumas e Victor Hugo são alguns dos nomes que o autor afirma ter lido e apreciado, designando esse conjunto modelar como dotado de “elegância e beleza que jamais lhe poderia dar [as suas próprias obras]” (1893, p. 30). Em outra análise, Queiroz Pinto explora as relações diretas entre Chateaubriand e Alencar. A autora destaca que “quando a popularidade e a reputação do escritor brasileiro viram-se comprometidas por acusações de servilismo à literatura francesa, não hesitou ele em ratificar suas preferências, distinguindo o modelo ideal do verdadeiro mestre, fonte direta de imitação” (1995, p. 14), o

qual, segundo ele, seriam a “esplêndida natureza” e a “magnificência dos desertos [brasileiros]”, descritos em seus romances e aludidos em sua autobiografia (1893, p. 46).

Desse modo, ainda que a natureza tenha sido o verdadeiro “mestre” de Alencar, pode-se perceber semelhança relevante entre certos costumes praticados pelas personagens dos romances franceses e as personagens alencarianas, principalmente dos romances urbanos e das comunidades do interior. Entende-se que certos costumes sociais ilustrados por Alencar em seus romances tinham muito da sociedade moderna europeia. Antonio Candido, em “Os três Alencares”, chega a referir-se a ele como “nosso pequeno Balzac” (2009, p. 546), por ter sido capaz de abranger com sua observação e detalhamento uma grande variedade de manifestações sociais. Sabendo-se de sua assumida admiração pela literatura francesa em geral e por Balzac em particular, pareceu interessante encontrar em sua *Comédia Humana* algum estudo que remonte à prática alimentar. Pertinente é, pois, o trabalho intitulado *Tratado sobre os excitantes modernos*, escrito em 1839, no qual Balzac reflete sobre o uso de uma série de substâncias estimulantes na sociedade moderna. Debruçando-se sobre a *Fisiologia do gosto*, publicada em 1825 de Brillat-Savarin, Balzac elabora seu tratado, como que fazendo uma revisão do autor. A princípio, faz uma enumeração de seus trabalhos anteriores, dispostos cronologicamente segundo as fases que o indivíduo percorre durante a vida. Balzac defende nesse trabalho que a existência dos tais excitantes é crucial para o entendimento de um homem moderno, à sua época.

Da perspectiva de Balzac, os excitantes modernos estariam ligados à alimentação, ou como parte dela, ou como seu complemento, como ocorre, por exemplo, com o tabaco. Seu uso, como mostra Balzac, além dos efeitos entorpecentes e estimulantes, alteram o paladar e o olfato, tão elementares no que se refere ao ato de alimentar-se. Balzac, de modo geral, tem uma visão um pouco pessimista do uso excessivo dessas substâncias, por notar certo definhamento e degradação dos homens de seu tempo. De todo modo, define sinteticamente que “uma porção qualquer da força humana é aplicada à satisfação de uma necessidade; a qual resulta nesta satisfação, variável segundo os temperamentos e segundo a moral, a que nós chamamos *prazer*”<sup>3</sup> (p. 449). Assume, pois, que, embora a seu ver seja um tanto detestável, é natural ao ser humano sentir prazer.

Brillat-Savarin afirma, no quarto de seus aforismos, que bastava que alguém lhe dissesse o que come para que ele soubesse quem era esse indivíduo (1839, p. 11). Balzac, por sua vez, amplifica esse tipo de percepção, dizendo que “os destinos de um povo dependem de sua alimentação e de seu regime [político]” (1839, p. 452). Assim, considera essas duas manifestações como aspectos essenciais na compreensão da humanidade. As substâncias apresentadas por ele são o álcool, o açúcar, o chá, o café e o tabaco, e elas marcam um período de dois séculos de história e atribuem ao homem um papel social, para o qual, segundo ele, “viver é se desgastar mais ou menos rapidamente” (1839, p. 450). Ainda que englobe num mesmo pacote as cinco substâncias, são o álcool, o café e o tabaco as de que mais fala Balzac, marcando cada uma com um capítulo próprio no tratado.

<sup>3</sup> Texto original: “Une portion quelconque de la force humaine est appliquée à la satisfaction d’un besoin; il en résulte cette sensation, variable selon les tempéramens et selon les climats, que nous appelons plaisir».

As personagens de Alencar são construídas com elementos que as concedem um sentido de realidade, ainda que se compreenda serem personagens planas. O prazer, ou a ausência dele, caracteriza suas personagens em certo modo, e a presença dos excitantes de Balzac é considerável na construção das tramas do autor. Elegeram-se, pois, dentro do *corpus*, algumas cenas que se apoiam no uso de um dos excitantes melhor trabalhados por Balzac (álcool, café e tabaco) pelas personagens. O uso dessas substâncias pelas personagens colabora, de maneira eficaz, com a verossimilhança, com a composição do espaço ou com o conflito da cena.

Para analisar o uso do álcool, Balzac relata uma experiência própria, na qual foi desafiado por um amigo a beber vinho, prática essa que não fazia parte de seu costume. O resultado foi que ficou embriagado e um tanto quanto fora de si, sem plena capacidade motora (p. 455). Como ele descreve em alguns parágrafos adiante: “a embriaguez cobre com um véu a vida real, ela extingue a consciência das dores e tristezas, ela permite deixar de lado o fardo do pensamento”<sup>4</sup> (1839, p. 459). Assim, seria o álcool uma espécie de refúgio, uma válvula de escape para as aflições do sujeito moderno.

É essa exatamente a pretensão de Iracema na cena em que oferece a Martim “gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba” (2006, p. 63). A índia, notando a serenidade do estrangeiro, questiona se era saudade de uma noiva o que lhe deixava silencioso. Ainda que ele não assuma ser esse seu sentimento, a índia supostamente se decide por fazer com que ele possa ainda nesse dia reencontrar sua saudosa noiva. Ministrando-lhe desconhecida bebida, Iracema provoca em Martim uma espécie de embriaguez. Em estado de torpor, o português acaba por envolver Iracema em seus braços, balbuciando seu nome. Se sabia Iracema ou não das ações subseqüentes que Martim faria depois de ingerir a substância, esse é um fato incógnito. O que é relevante, pois, é notar que, por conta desse estímulo provocado pelo licor, Iracema possibilitou que Martim deixasse aflorar sua paixão pela índia, manifestando por palavras e gestos seu mais sincero desejo de possuí-la.

O café, por sua vez, apresentado por Balzac como outra substância problemática se usada em excesso, é acusado pelo autor segundo teorias científicas da época. Essas teorias, também acreditadas por Brillat-Savarin, descreviam de um modo um tanto exagerado o comportamento das substâncias enumeradas por Balzac no organismo. No caso do café, o processo se daria da seguinte maneira, segundo Brillat-Savarin: “o café coloca em movimento o sangue, despertando as capacidades motoras; estímulo que precipita a digestão, combate o sono, e permite manter durante um pouco mais de tempo o exercício das faculdades cerebrais”<sup>5</sup> (1839, p. 460). No entanto, Balzac refuta a ideia de que o café atingiria o diafragma e alcançaria as partes neurais, alterando-as de modo “nem constante nem absoluto” (1839, p. 460). É curioso pensar que, apesar da clara crítica que Balzac faz à substância, sabe-se que o próprio autor era viciado em café, ficando longas horas a trabalhar sob o efeito da bebida, a qual tomava excessivamente durante o dia.

<sup>4</sup> Texto original: “L’ivresse jette un voile sur la vie réelle, elle éteint la connaissance des peines et des chagrins, elle permet de déposer le fardeau de la pensée».

<sup>5</sup> Texto original: « le café met en mouvement le sang, en fait jaillir les esprits moteurs, excitation qui précipite la digestion, chasse le sommeil, et permet d’entretenir pendant un peu plus long-temps l’exercice des facultés cérébrales ».

Numa proposta de travar um paralelo com o uso excessivo do café, experienciado pelo próprio Balzac, a cena escolhida trata paradoxalmente da escassez de recursos. Como o próprio Balzac remonta em sua análise, “as sociedades são civilizadas e tranquilas quanto mais elas se inserem na via dos excessos” (1839, p. 452), de modo a considerar que o excesso está diretamente ligado a um modo de viver facilitado. A personagem Lúcia, em *Lucíola*, ao falar de sua infância, rememora um passado hostil, quase miserável. Na cena, Lúcia revela a Paulo a trágica sucessão de fatos que a levaram à vida promíscua:

— É verdade! Foi um ano terrível. Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes. Uma vizinha viera acudir-nos, adoecera à noite e não amanheceu. Ninguém mais se animou a fazer-nos companhia. Estávamos na penúria; algum dinheiro que nos tinham emprestado mal chegara para a botica. O médico, que nos fazia a esmola de tratar, dera uma queda de cavalo e estava mal. Para cúmulo de desespero, minha tia uma manhã não se pôde erguer da cama; estava também com febre. Fiquei só! Uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves, e achar recursos onde os não havia. Não sei como não enlouqueci.

Lúcia apertou a cabeça com as mãos, como se ainda temera que a razão lhe fugisse. Tudo quanto era possível, meu Deus, sinto que o fiz. Já não dormia; sustentava-me com uma xícara de café. (1992, p.110)

Segue-se a essa cena a revelação de que a personagem Couto, homem rico, de alta influência social e camarada de Paulo, foi responsável por corromper a ingenuidade de Lúcia e lhe mostrar, indiretamente, a prostituição como uma alternativa para obter dinheiro. A cena, além de ser relevante na trama, por apresentar a solução de um mistério sobre o passado de Lúcia, sensibiliza o leitor pela sequência de episódios que fazem a ruína da protagonista. A presença da escassez de recursos é muito bem marcada pela humilde xícara de café. Evidencia-se uma inversão de valores: o café de Balzac, enquanto regalia, luxo, vício, torna-se o único elemento que resta para a personagem. De capricho, o café ilustra nesse episódio uma solução ao desespero. Em ambas as imagens, o café é prejudicial: em um por excesso, em outra por ser insuficiente. As imagens que se podem ousar construir a partir dessas variáveis são grotescas: o café inundando e corroendo um estômago vazio sendo o mesmo a inflamar um estômago farto pelo excesso. A xícara de café, nessa cena de Lúcia, apresenta-se como recurso intensificador da tragédia da personagem, aumentando a hostilidade a que ela foi submetida em seu destino. Além disso, evidencia que, mesmo nas classes menos abastadas, o acesso ao café era possível no Brasil.

Para ilustrar a presença do tabaco, o conselheiro Lopes, em *O tronco de ipê*, encena episódio significativo. Sabe-se que é uma personagem que ocupa alto cargo social na trama. É o pai de Adélia e amigo querido do barão. Tornou-se ligado à família depois de um episódio em que Freitas comprava seu título de barão, o qual pretendia que fosse Barão do Socorro, mas acabou por ser Barão da Espera. Quem sugere tal nome ao ministro é Lopes, que o assessorava. O que causou a princípio fúria no barão foi logo trocado por profunda estima quando o barão e o conselheiro foram apresentados, momento este que gerou instantânea amizade. Essa proximidade das famílias permitiu convivência assídua entre Alice e Adélia, personagens protagonistas da trama.

O episódio escolhido se dá na véspera de Natal, em que, após a refeição, os comensais se dispersam, e Lopes começa a fumar um charuto de Havana. Tal ato gera curiosidade nas personagens, não apenas porque elas desconheciam esse hábito do conselheiro, mas também porque julgavam essa prática viciosa, estranha a um homem de seu *status*. O que ocorre então segue-se nesse excerto:

— Pois V. Ex<sup>a</sup> também pita?

O conselheiro aproveitou o assunto para improvisar ali um importante discurso acerca dos efeitos do tabaco sobre a inteligência, assegurando que as primeiras concepções do século tinham nascido do fumo. Depois desenvolveu essa bela tese econômica:

— Tendo eu a honra de ser o representante de uma classe importante como a lavoura, devo como exemplar desenvolver o uso do tabaco, pois assim concorrerei para aumentar o consumo de um dos mais úteis entre os produtos agrícolas. (2006, p. 133)

Tal episódio é genial, não somente porque nomeia o uso do fumo como um vício, mas também porque justifica a prática, associando a importância social e a inteligência das pessoas ao tabaco e entendendo sua relevância econômica. Ainda, Alencar descreve o costume como seria feito na época, o de fumar após a refeição, num ambiente familiar e num ato sociável. Balzac destaca, no trecho sobre tal substância, as consequências do uso para a mucosa humana, que altera inclusive o paladar do indivíduo, refutando achar negligente da parte de Brillat-Savarin não ter abordado a substância em sua *Fisiologia do gosto*. Balzac apresenta essa imagem de “superioridade aristocrática” (p. 469) sentida por aqueles que usam a substância, como se o uso lhes atribuísse um *status* sublime. Lopes é exatamente essa imagem: um homem de poder, que “representa uma classe importante” e defende a forte economia ao redor do cultivo do produto. Alencar identifica de maneira perspicaz, como um dos elementos que compõem a identidade nacional que ele procura construir em seus romances, essa figura que também compõe a sociedade brasileira em formação: o homem de poder por trás da fumaça do charuto.

Balzac, numa postura crítica agressiva, aponta que “o governo contradirá sem dúvida essas observações sobre os excitantes que ele mesmo impôs” (p. 474), por conta de, a princípio, interesses econômicos. O tratado, porém, acaba por conceder também uma impressão de que o incentivo ao uso dos excitantes seja favorável para os interesses do governo, por agravar a ingenuidade do povo, entorpecendo-o. Balzac constrói uma metáfora em que associa as populações a filhos de uma suposta mãe, a política. Afirma, a seguir, que “a alimentação pública tomada como um todo é uma parte imensa na política e a mais negligenciada”, dando *status* elementar à alimentação na sociedade e entendendo a “negligência” desse aspecto por parte dos órgãos de poder como uma ferramenta de operar e manipular os indivíduos (p. 475).

## Na formação de uma identidade nacional, a alimentação conta

Resumir a obra de Alencar a uma ilustração exata da realidade histórica nacional seria equivalente a caracterizá-lo como um historiador com anseios poéticos, o que, certamente, não é o seu caso. Sua obra literária constrói imagens de um Brasil composto a partir de elementos tomados da tradição literária e coloridos pela rica imaginação do escritor. O próprio Alencar atribuía, como já exposto, sua inspiração à natureza nativa. Como Candido o descreve, seria “nosso pequeno Balzac”, usando do romance para comentar a sociedade e alimentar seu processo criativo. As constantes sociais e as paisagens e belezas da natureza nacional seriam recortadas, modeladas e organizadas de modo a compor obras pioneiras no que se refere à representação de um painel da nacionalidade brasileira.

Como foi demonstrado, a alimentação, nos ambientes e cenas de refeição, ou nomeando lugares e personagens, foi elemento de considerável uso na construção das tramas de Alencar, permitindo ora a tentativa de aproximar suas personagens da realidade humana, ora a enumeração de práticas e ingredientes próprios de uma época e de regiões brasileiras. Pode ser equivocado, porém, considerar literais e exatas as descrições que faz Alencar acerca dos hábitos alimentares do Brasil de sua época, como, por exemplo, considerar que as refeições que eram de fato praticadas pelos índios nativos fossem iguais a suas descrições, ou interpretar que as famílias ricas de grandes fazendas ou que sujeitos que habitavam o meio urbano se alimentavam sempre seguindo o padrão que ele constrói.

Alencar, contudo, não estaria destoando muito da realidade brasileira. Pareando, por exemplo, suas descrições de lautos banquetes nos romances de comunidades do interior, praticados pelas famílias abastadas de Flor e de Alice, às observações feitas em *Casa Grande e Senzala* por Gilberto Freyre, importante historiador da cultura brasileira, nota-se similaridade. Como descreve Freyre (2004, p. 95), “é ilusão supor-se a sociedade colonial, na sua maioria, uma sociedade bem alimentada”. Os únicos que tinham dieta mais balanceada, segundo ele, estavam sob justificativas sociais: o negro da senzala, para aguentar o duro trabalho da lavoura, e o senhor de engenho e família, pois tinham poder para tal. Da condição das refeições, Alencar se preocupou em descrever com mais cuidado nas obras do *corpus* as refeições que eram festivas e especiais.

Das personagens que são representadas na formação da identidade nacional, sobretudo no que condiz à formação de uma culinária, a imagem das mulheres indígena e negra são relevantes. Essas figuras foram essenciais na lida doméstica e nos preparos alimentares, como descreve Freyre, e que são bem ilustradas por Iracema, pela índia Aimoré em *O guarani*, pelas empregadas em *Senhora* e em *O tronco de ipê*, e por Dona Chica, também em *O tronco de ipê*. Segundo Freyre, a índia foi a real responsável pela propagação do uso de diversos ingredientes e da medicina local, bem como da educação das crianças, da confecção de utensílios para cozinhar e de hábitos de higiene. Foi ela a real enciclopédia do que podia ser feito com os insumos encontrados aqui, das técnicas agrárias e culinárias ideais para determinado produto e finalidade. Embora haja a evidência dada por Freyre à contribuição da

mulher negra na formação da cultura brasileira, não é tão destacada a figura dessa personagem, enquanto escrava, na obra de Alencar. Sua figura é pouco presente nos romances, ainda que compareça, com mais destaque, em *O tronco de ipê*, por meio das figuras de Chica e das mucamas. Mais que elemento essencial ao aumento populacional, à índia deve-se a sobrevivência do português na terra desconhecida, descreve Freyre. Iracema pode preencher essa imagem, personagem tão importante para a estadia de Martim nas terras brasileiras. A mulher africana vem a seguir, não mais como figura de mãe de família, mas como de segunda mãe, mucama. Estando tão presente na vida diária da casa grande, era quem dava de mamar, quem contava histórias para dormir, preparava quitutes, ouvia confissões de amor da sinhá. Pode ser, por exemplo, a imagem de Dona Chica, que foi ama de leite e criou a mãe de Alice e tanto apego tinha por ela e pela menina.

Mais uma razão para entender certa filiação de Alencar com a alimentação é o dado de que, além de leitor de Balzac, ele próprio teria lido Brillat-Savarin. Em crônica contida em *Ao correr da Pena*, de 27 de maio de 1855, faz referência à Brillat-Savarin ao citá-lo, em primeiro momento, com a frase “sem pão e sem vinho, o amor não é nada”<sup>6</sup> (1839, p. 253), o que introduz o tema da alimentação e a postura dos homens diante do alimento. Para ele, todo ser humano, não importando o estrato social em que se insere, revela sua essência quando se alimenta. A bela mulher, enaltecida pela poesia, que parece “alimentar-se de perfumes e de essências do Oriente”, logo é vista em sua realidade corpórea quando diante de “uma mesa bem servida (...). Os dentes, não são mais pérolas, porque mastigam como os vossos e como os de qualquer; os lábios rosados, não sorriem, saboreiam tão bem uma iguaria, como os de um consumado gastrônomo” (1839, p. 254). Assim, cita novamente Brillat-Savarin, ao reescrever um de seus aforismos: “o melhor meio de experimentar o amor que se tem a uma mulher, é vê-la comer”. Brito Broca, em sua análise já citada, refere-se a essa postura de Alencar, quando se diz equivocado por ter afirmado um dia que as personagens do romance romântico brasileiro não se alimentam. O que parece de fato ser afirmado por Alencar, ao remontar Brillat-Savarin, é essa anti-poética potencial à personagem feminina ao comer. Porém, Aurélia, em *Senhora*, como bem observa o narrador, não teme alimentar-se e sabe fazê-lo de modo educado e refinado.

O fato é que se pode perceber que Alencar tinha suas reflexões acerca da alimentação e considerava Brillat-Savarin “autoridade na matéria” (1839, p. 253). Sabendo-se de sua admiração pela literatura francesa, assume-se, a partir desse dado, que o filósofo *gourmand* francês compunha seu conjunto de obras lidas e apreciadas. A alimentação, tanto por essa razão quanto pelo motivo de ser interessante recurso na construção das tramas, não poderia ficar de lado em sua obra.

Os aspectos levantados aqui, que retomam e completam as análises feitas ao longo do trabalho, trazem interessante perspectiva acerca do uso da descrição da alimentação e dos ingredientes para caracterizar e atribuir hábitos próprios e específicos a uma sociedade em formação. De importante contribuição, mostrou-se o elemento cultural culinário para ambientação das personagens e, mesmo, certo registro do que se comia e como se comia no

<sup>6</sup> Texto original: “Sans pain et sans vin l’amour n’est rien”.

Brasil. Parece ser relevante, assumindo ter sido um dos desafios de Alencar a elaboração de um panorama nacional, a alimentação nas tramas do autor.

## Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Tipografia Alemã, 1874.
- \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger e filhos, 1893.
- \_\_\_\_\_. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.
- \_\_\_\_\_. *Iracema*. São Paulo: Hedra, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: O Globo, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Benção paterna”, in: *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: Melhoramentos, 19--.
- \_\_\_\_\_. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.
- \_\_\_\_\_. *O tronco de ipê*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BALZAC, Honoré. de. *Traité des excitants modernes*. In: BRILLAT-SAVARIN, J. A. *Physiologie du goût*. Paris: Charpentier Librairie-Éditeur, 1839.
- BRILLAT-SAVARIN, J. A. *Physiologie du goût*. Paris: Charpentier Librairie-Éditeur, 1839.
- BROCA, J. Brito. *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.
- CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos 1750 – 1880*. São Paulo: FAPESP, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCO, Ariovaldo. *De caçador à gourmet*. São Paulo: Senac, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49 ed. São Paulo: Global, 2004.
- PINTO, M. C. M. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

Recebido em: 26/03/2017

Aceito em: 10/05/2017

**Referência eletrônica:** KASPAR, Katerina Blasques. Literatura e alimentação em José de Alencar. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 152–169, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd/mm/aaaa.