

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Luíz Campos**

***O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR, ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA***

**Belo Horizonte**  
**2013**

**Luíz Campos**

***O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR, ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart

Luíz Campos

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Campos, Luíz  
A368g.Yc *O Guarani*, de José de Alencar, entre a ficção e a história / Luíz Campos.  
Belo Horizonte, 2013.  
124f.: il.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Alencar, José de, 1829-1877. *O Guarani*. 3. História. 4. Narração. 5. Serra, José. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3.09

**Luíz Campos**

***O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR, ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Haydée Ribeiro Coelho – UFMG

---

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas

Belo Horizonte, 12 de abril de 2013

*Para Luca e Tamira (in memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus

A Dalva Bréscia Espinosa, pela convivência e pelo aprendizado.

A Luiz Carlos José de Oliveira e Evandro Nonato Gonçalves e suas famílias, pelo apoio inestimável nas questões práticas.

A Mark Buchanan, pela torcida, mesmo que à distância.

De modo especial, a todo o pessoal do Instituto Emerson Feliciano que me acompanhou durante a jornada.

Ao Professor e orientador Audemaro Taranto Goulart, pela forma de orientação, sem a qual teria sido impossível realizar este trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, principalmente nas pessoas de Ivete Lara Camargos Walty e Melânia da Silva Aguiar, de quem se pode sentir a influência positiva em toda a extensão desta dissertação.

Minha sincera gratidão aos amigos e funcionários da PUC Minas.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

Externo ainda minha gratidão a todos que, mesmo de maneira indireta, contribuíram para a realização dessa missão.

As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais.

Fernando Pessoa

A crítica é a espinha dorsal da modernidade literária.

David Arrigucci Júnior

## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre a permanência da literatura de José de Alencar, enfocando-se mais especificamente a **O Guarani**, enquanto leitura ainda atraente ao leitor atual, a despeito de toda uma corrente de leituras tendentes a reduzir sua dimensão ao simples entretenimento sem a grandeza conferida aos romances de investigação da realidade. A hipótese com a qual trabalhamos é a de que o romance em questão foi construído pela superposição de dois textos com intuídos narrativos diferentes, aos quais denominamos de “o texto romântico” e “o texto histórico”. Ao conjugá-los numa mesma obra, o autor permite que o leitor siga o filão que melhor corresponda às suas próprias expectativas. Dessa forma é que concluímos que a obra de Alencar continua sendo ao mesmo tempo uma fonte de prazer desinteressado, quanto pode servir de meio para se evidenciar a realidade tanto à luz do contexto sociopolítico que retratou quanto do que viveu.

Palavras-chave: José de Alencar; Literatura Brasileira; História; Narrador; Romance.

## ABSTRACT

This work aims to think about the continued interest of the literature of José de Alencar over time, focusing primarily on the narrative of **O Guarani**, reading still appealing to the today's reader, in spite of a whole stream of criticism tending to shorten its size to mere entertainment without the grandeur given to novels of investigation of reality. The hypothesis we work with here is that the novel was constructed by the superposition of two texts with different narrative intentions which we named "the romantic text" and "the historical text." Combining them in the same writing, the author allows the reader to follow the trend that best matches your own expectations. Thus we deduce that the Alencar's work remains a source of disinterested pleasure, while it can also serve as a means of demonstrating the reality of sociopolitical context of the time by him depicted as of the time lived.

Keywords: José de Alencar, Brazilian Literature, History, Narrator; Novel.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2. O DESENVOLVIMENTO DA CRÔNICA E DA CRÍTICA NO SÉCULO XIX</b> .....	15
<b>2.1 Alencar como crítico: a escolha do romance e o aparecimento de <i>O Guarani</i></b> .....	16
<b>2.2 O caso em torno à <i>Confederação dos Tamoios</i></b> .....	19
<b>2.3 A nova realidade da recepção literária</b> .....	23
<b>2.4 A novidade do romance</b> .....	25
<b>2.5 Outras polêmicas</b> .....	27
<b>2.6 Os primeiros críticos: tendências conflitantes</b> .....	29
<b>2.7 A reação literária de Monteiro Lobato</b> .....	32
<b>2.8 A crítica modernista</b> .....	33
<b>3. CONFORMAÇÃO LITERÁRIA</b> .....	36
<b>3.1. A multiplicidade dos propósitos autorais</b> .....	38
<b>3.2 Multiplicidade narrativa: a unidade na diversidade</b> .....	39
<b>3.3 Multiplicidade de interesses: o exemplo do quadro natural</b> .....	45
<b>3.4 A voz autoral</b> .....	47
<b>3.5 Embate de moralidades: o caso de <i>Senhora</i></b> .....	50
<b>3.6 A <i>Viúvinha</i>: um perfil masculino?</b> .....	52
<b>4. A OBRA E SEUS LEITORES</b> .....	57
<b>4.1 Heróis e mocinhas: propósitos culturais</b> .....	59
<b>4.2 Recepção crítica de Augusto Meyer</b> .....	62
<b>4.3 O papel da História em <i>O Guarani</i></b> .....	63
<b>4.4 O papel do narrador na polifonia do romance</b> .....	65
<b>4.5 Polifonia em <i>O Guarani</i>: tragédia na selva</b> .....	67
<b>4.6 O trágico em <i>Frei Luís de Sousa</i></b> .....	69
<b>4.7 O fim do reino e de sua cópia</b> .....	70
<b>4.8 Brechas externas e internas</b> .....	72

<b>5. 5. A ESTRATÉGIA NARRATIVA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A OBRA</b> .....	75
<b>5.1 Os narradores: estrutura narrativa</b> .....	77
<b>5.2 Peri na crônica e no texto romanesco</b> .....	81
<b>5.3 Palavras e gestos: divergências retóricas</b> .....	83
<b>5.4 O comportamento autônomo de Peri</b> .....	86
<b>5.5 O olhar de Cecília</b> .....	88
<b>5.6 Um ponto de vista para o autor</b> .....	92
<b>5.7 D. Antônio de Mariz</b> .....	93
<b>5.8 D. Álvaro de Sá</b> .....	97
<b>5.9 Loredano: o homem e o vilão</b> .....	99
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	106

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de dissertação consiste numa tentativa de se abordar a obra de José de Alencar, enfocando-se prioritariamente *O Guarani*, a partir de numerosos trabalhos que foram se avolumando nos últimos tempos, como forma de esboçar uma perspectiva mais generosa da contribuição literária do autor cearense para além da que se cristalizou em torno de sua literatura a partir de sua primeira crítica.

Com o fim a que nos propusemos, foi necessário repassar os aspectos relevantes da obra em questão que consideramos merecer um novo enfoque e valorização, bem como fazer uma tentativa de compreensão de outros aspectos que julgamos importantes para perspectivar obra e autor com maior abrangência, levando-se em conta muito do que já foi afirmado sobre ambos por grandes nomes das letras nacionais e pela crítica.

Para tanto, fizemos, inicialmente, um retrospecto histórico a partir da primeira inserção que José de Alencar promoveu na vida literária do país. Quando compôs sua crítica sobre *A confederação dos Tamoios*, conjunto de poemas da pena de Gonçalves de Magalhães, estava inadvertidamente iniciando uma tradição polemista que, através dos jornais, daria ensejo a debates acalorados, mas pouco proveitosos, como teremos oportunidade de nos deter no afã de oferecer uma visão abrangente dos caminhos tomados pela recepção à sua obra.

Devemos reconhecer de imediato que foi a História, tanto a político-social quanto a literária, o guia que nos conduziu pelos meandros muitas vezes obscuros dessa tentativa de compreensão de uma obra a partir do entendimento de como ela se inseriu tanto no momento em que foi elaborada (meados do século XIX), quanto no tempo em que ficcionalmente ousou lançar suas luzes (a passagem do século XVI para o XVII).

Seguindo a esta primeira abordagem, passaremos aos críticos propriamente ditos, tanto os pré-modernos quanto os modernistas e seus seguidores, para compreender as configurações que deram à obra do autor cearense.

É dessa herança modernista que se firmariam as duas vertentes divergentes que parecem ser as duas abordagens que prevalecem sobre a obra de Alencar. Uma que enfatiza a insuficiência da caracterização promovida por ele em relação à constituição de uma perspectiva “realista” para a problemática apenas indicada por si e outra que, a despeito dessas limitações, consegue perceber a propriedade de sua representação como forma de reflexão sobre essa mesma realidade.

Desse quadro esboçado pelo levantamento da recepção crítica, trataremos a estrutura narrativa de *O Guarani* através de alguns conceitos de organização textual como polifonia, discurso narrativo e meta-história. Através do suporte teórico evidenciamos os elementos que nos pareceram mais esclarecedores para o fim proposto, tais como a questão da constituição dos gêneros literários, da definição da instância narrativa e da recepção literária, que se encontram abordados principalmente nos capítulos 2, 3 e 4.

Reconhecidamente, *O Guarani* foi o primeiro romance nacional a dar fama ao gênero narrativo em prosa entre nós e a contribuir para a decisiva proeminência que teria daí para frente em relação aos gêneros poéticos. Essa escolha foi determinante para a formação de nossa literatura em um momento de afirmação de valores próprios, como foi a segunda metade do século XIX.

Diante de um período como esse em que o teor ideológico do discurso se aguça, em detrimento, muitas vezes, da riqueza da observação em que não cabe lugar a tomada de posições radicais, requer que o escritor seja múltiplo e possa expressar em seu texto mais de um ponto de vista e a formar quadros amplos sobre seu referencial. Decidir-se por qual narrador “falará” ao leitor parece ser a decisão mais importante a ser feita, aquela com mais implicações para o debate de ideias a que o romance se propõe.

A presença de José de Alencar no cenário cultural brasileiro deve-se muito, reconhecidamente, à sua prodigiosa imaginação com a qual criou tantas personagens marcantes, bem como pela sua capacidade de fabulação em que muitas vezes extrapolou o limite do plausível. Essa veia que vai ao encontro das expectativas de um leitor, ao que parece, à procura de evasão e diversão, garantiu-lhe um espaço notável em que muitas vezes chega a confundir-se com a própria realidade. É o Alencar assimilado pela população em nomes de pessoas e de lugares e em tantas outras formas de apropriação e adaptação de suas obras com que nos deparamos com relativa frequência, fazendo dele um dos poucos autores a marcarem a coletividade nacional, inclusive em relação à sua parcela iletrada.

Contudo, foi em seu papel de “pensador” que ele foi introduzido no dito cenário cultural. Primeiramente, quando passou a publicar “folhetins” diários em jornais, teve a oportunidade de emitir seus pontos de vista a respeito dos assuntos que o momento lhe inspirava. Quanto à literatura propriamente, sua ação passou a ser notada quando publicou as famosas *Cartas sobre a confederação dos tamoios*.

Devemos atentar para esse fato, pois, se de um lado sua permanência pode ser sentida pelo impacto de sua ficção junto à população em geral, por sua atuação enquanto observador da vida nacional em vários de seus aspectos – e da sua literatura, inclusive – ele introduziria ou aprofundaria certas discussões que se tornaram indesejáveis posteriormente.

Referimos ao fato de a explanação que proferiu naquelas *Cartas* a respeito da superação do modelo épico na “conformação estética” do poema em questão ter definitivamente aberto passagem ao romance enquanto gênero mais adequado à expressão literária de ideias em seu tempo. Para Alencar, “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (ALENCAR, 1960, p. 875).

No entanto, a opção pelo romance, se acertada como se mostrou pela sua produtividade enquanto gênero apto a focalizar o indivíduo e a coletividade em tempos de nacionalismo crescente, não poderia deixar de dar margem às discussões relativas à sua própria conformação. Nesse aspecto, a questão do narrador sempre foi uma das mais centrais e espinhosas e continua a dar ensejo a debates bastante divergentes em suas conclusões. Mesmo sem o esclarecimento sobre o assunto que temos atualmente, vemos que Alencar, à sua maneira, pensou e deu sua resposta ao problema, já que não poderia passar por cima da necessidade de definir a instância pela qual faria ouvida a voz com que narra os acontecimentos do relato.

O primeiro prólogo a *O Guarani*, que saiu publicado antecedendo aos folhetins diários pelo jornal e também na primeira edição em livro, dá provas disso. Nele, constatamos que o autor distanciou-se duplamente do seu relato ao imputar a responsabilidade de sua execução a dois outros autores não nomeados. O primeiro seria um escritor que, tendo anteriormente conseguido passar para o papel a história do encontro com a mulher que seria sua esposa, quer continuar a divertir sua interlocutora com algum outro romance. Para isso, valeu-se de um manuscrito que alega ter encontrado numa casa velha que se reformava, de autor desconhecido.

Como estratégia ficcional, semelhante artifício deveria conduzir a leitura para que nada do romance fosse imputado diretamente ao autor cujo nome lemos na capa ou na folha de rosto do livro. Através desses dois planos narrativos, o autor real fez exprimir pontos de vista que pode ou não partilhar com os narradores de que se vale. Por isso, traçar a personalidade desses dois narradores, em desconformidade à de

Alencar, é necessário, se quisermos balancear as duas instâncias pelas quais se dirige ao leitor.

Correlata a essa problemática da escrita, vimos que ambos os narradores refletem uma abordagem prevista para a leitura. Se, por um lado, podemos ler a obra como um folhetim romântico de evasão é por seguirmos a sugestão do “romancista” que no seu prólogo assevera ser esse o propósito que o norteia ao empenhar-se em satisfazer sua suposta interlocutora. Por outro, somos levados ao passado pela apresentação de um episódio “histórico” em que poderíamos aprofundar nosso conhecimento da formação política e social brasileira.

Gostaríamos ainda de salientar o papel efetivo que a análise comparativa de outras obras ganhou durante a feitura dessa dissertação como forma de concretizar nossa missão de entender um pouco melhor a obra estudada. Valemo-nos principalmente de outras obras de Alencar, bem como de obras do escritor português Almeida Garrett, para evidenciar o processo dialógico pelo qual a literatura constitui-se modernamente.

É como parte desse processo dialógico, que tomou vigorosamente seus contornos na segunda metade do século XIX e que tem em José de Alencar um de seus baluartes entre nós, que nos inscrevemos e ousamos ainda rever e reavaliar uma obra aparentemente já tão bem classificada quanto ao seu lugar e valor no universo da literatura brasileira.

## 2. O DESENVOLVIMENTO DA CRÔNICA E DA CRÍTICA NO SÉCULO XIX

A crônica literária é mais uma das contribuições à modernidade instaurada pelo movimento romântico e, no Brasil, José de Alencar é um divisor de águas também nesse campo. O exercício do ofício de jornalista – propiciado pela evolução da imprensa que, nos primórdios do movimento, passou a sustentar as primeiras publicações periódicas – deu nova vida à prática cronística outrora vinculada quase exclusivamente ao registro dos feitos dos reis e sua corte ou ao seu encargo, tendo em vista dar-lhes ciência dos mais variados aspectos nos seus domínios.

Essa nova lógica surgida pela ascensão da burguesia seria o fator material preponderante a dar suporte ao novo tipo de mercado editorial que passa a se fazer, não somente pela publicação de obras completas, depois de inteiramente rematadas por seu criador, mas também pela publicação de textos menores. Rompendo com a unidade superior da obra clássica, os periódicos dão à criação literária uma feição processual que pode tanto encaminhar-se para a futura constituição de uma obra maior, construída pelas partes antes dispersas que ora se reúnem, quanto permanecer em textos avulsos a que somente uma edição do tipo “obras completas” daria uma coerência de conjunto.

A crônica faria muito sentido nessa nova realidade em que o escritor recolhia impressões variadas ao sabor dos acontecimentos e das novas áreas do saber que iam surgindo e se desenvolvendo à medida que se expandia os limites do conhecimento humano, que os impérios incorporavam todas as terras do planeta ao sistema econômico europeu e que a técnica começava a fazer com que os avanços científicos atingissem a vida dos indivíduos.

A crônica seria a fórmula pela qual o jornalista fugiria ao mandamento da objetividade da notícia e inseriria seu pensamento particular, seu ponto de vista, humanizando o ofício que se quis mero registro de eventos sem a intromissão da arte, tida, nesse contexto, como mistificadora.

Não demorou muito para que a própria arte e também a literatura fossem percebidas como eventos do mundo a serem explorados pelo jornalista. Um novo romance ou um livro de poemas, como uma nova terra de repente surgida no mapa da literatura, eram fatos de que o jornalista deveria sinalizar a existência aos seus leitores.

Partindo-se da simples menção das obras devido ao seu aparecimento ou pela análise detida de suas partes e intenções, a crítica literária foi a forma pela qual a

crônica dos acontecimentos moldou-se, no meio jornalístico, às exigências do objeto literário.

Nesse campo sua importância seria fundamental, como podemos ver nessa asserção de Octavio Paz:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio intemporal mas o desdobrar da razão que, sem cessar, se interroga, se examina, se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. (...) só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois a idade moderna pode negar-se a si própria. (PAZ, 1984, p. 47).

A crítica passou a ser parte do campo literário e a interferir tanto na criação quanto na fruição dos textos.

## 2.1 Alencar como crítico: a escolha do romance e o aparecimento de *O Guarani*

Podemos reconhecer nas polêmicas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, em que José de Alencar (1960) analisa a epopeia de Gonçalves de Magalhães com vasta erudição e profundidade, um texto que, optando por ir além da mera notícia ou da emissão de uma opinião mais ou menos pessoal, ousou avaliar seu objeto de análise sob a perspectiva do valor real alcançado por ele, seja em termos estéticos ou em qualquer outro campo em que pudesse ser coerentemente avaliado. A permanência da validade dessa crítica confere ao juízo do escritor cearense situar-se acima de qualquer outra razão que se possa encontrar para justificar o intuito que o movia em fazer tal análise.

E assim parece que seu autor pretendia que fossem vistas, e não como foram de fato recebidas no tempo e ainda costumam ser comentadas:

Sofri uma decepção, a imprensa calou-se, os literatos limitaram-se a dizer a sua opinião nos seus diversos círculos; e apenas depois de muitos dias apareceu em um jornal uma espécie de diatribe, que devo esquecer, meu amigo, por honra de nosso país e de nossa classe. [...] Em vez de aceitar-se uma discussão literária, franca e leal, se procurava uma luta mesquinha e baixa. (ALENCAR, 1960, p. 896-7).

Não seria por outro motivo que *As cartas* também adquiririam relevância como evento histórico, em que sua publicação na imprensa periódica inauguraria uma era de

debates acalorados, como nunca se vira antes, em torno de obras de arte, contrapondo autores a críticos.

Não obstante poderem ser pensadas isoladamente como peça de crítica literária, as cartas de Alencar puderam ser estudadas também pela antecipação de temas e métodos que seriam posteriormente trabalhados pelo autor em suas próprias obras ficcionais.

Até aquela altura, a literatura brasileira tinha sido alvo de textos mais historiográficos que críticos propriamente, seguindo a ação pioneira de estrangeiros. Quanto aos nacionais, Sílvio Romero resumiria a questão assim: “A autores nacionais só devemos alguns pequenos ensaios, parcas monografias, noções destacadas de uma ou outra época de nossa literatura, ou análises por acaso de algum escritor predileto.” (ROMERO, 1949, p. 54).

Eram estudos, presume-se, destinados a ter um reduzidíssimo alcance junto aos parques estudantes do tempo e, porventura, aos interessados do assunto que tivessem acesso a eles. As *Cartas* de Alencar, no entanto, dirigiam-se a um público menos especializado por serem divulgadas por jornal, ou seja, a possibilidade de extrapolar em esferas restritas e transformarem-se em assunto das rodas de conversa, nas ruas ou nos salões, era muito maior, fugindo conseqüentemente da irrelevância e do controle oficial ou semioficial.

Por essa circunstância, procura-se entender como um fato de natureza cultural pôde fugir a sua limitação e tornar-se o indicador de uma ordem social num momento de definições em que a modernidade fazia suas primeiras incursões em território nacional. As rupturas iam acontecendo em compasso lento pela premência de fatores quase sempre estrangeiros a que os nacionais tinham de adaptar-se. Não seria então sem susto e afronta que um jovem escritor começaria a publicar artigos em que tudo soava diferente, a começar pela escolha de um conjunto de poemas recém-publicados.

Assumindo *a priori* a noção de que a Independência política fora menos um evento de maioridade e de emancipação de uma nação e de seu povo, mas sobretudo uma circunstância em grande parte fortuita, devido a razões de ordem internacional, o Brasil tinha a expectativa latente por algum outro evento no plano cultural de magnitude suficiente que viesse a definir cabalmente o momento em que essa independência seria um dado cultural e socialmente indiscutível, estabelecendo nas mentes dos nacionais uma fronteira entre o velho Brasil, colônia portuguesa, e o novo país que se erguia como nação perante o mundo.

Parece que era ocupar esse lugar, o que se propôs José de Alencar na obra *O Guarani*, embora ela não tenha sido a primeira obra escrita por um brasileiro com tal pretensão, pois desde a Independência cristalizava-se na consciência nacional a necessidade de definir a pátria em suas peculiaridades. Contudo, as outras tentativas, por alguma razão, pareceram ser experimentais apenas. Talvez uma explicação possível seja que a nova fase da história pátria, ao mesmo tempo em que buscava consolidar a diferença nacional, principalmente em relação a Portugal, ansiava também por se inscrever no mundo civilizado que nos surpreendia continuamente com novos avanços técnicos ou científicos, com novos costumes e, como não podia deixar de ser, com uma nova forma literária.

Por mais que em Gonçalves Dias, poeta de grande merecimento em outra ordem, possamos perceber a fisionomia brasileira, sobretudo em seus poemas de temática nativista, a forma poética de sua predileção marcava excessivamente a continuidade entre a sua arte e a tradição lusitana, da qual ele foi ainda um seguidor. Era necessário que a refutação se fizesse não apenas de uma maneira temática, na superfície do texto, como também na superação daquela tradição comum e pela incorporação do novo, do “progresso” estético, que naquela época respondia pelo nome de “romance”, proveniente diretamente dos países principais da Europa, sem a necessária intermediação de autores portugueses entre eles e nós.

O mesmo caráter experimental acabou por ser sentido também quanto aos primeiros romances da pena de escritores brasileiros que, ao contrário de Gonçalves Dias, assumiram a novidade da forma literária sem, no entanto, realçarem suficientemente a “cor local”, a brasilidade em seus textos. Nesse caso, Joaquim Manuel de Macedo, com *A Moreninha*, e Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um sargento de milícias*, seriam tidos como adoráveis predecessores, sem dar o passo decisivo para a consolidação de uma fisionomia nacional na temática dessas obras.

De qualquer forma, todos esses passos antecedentes serviram para aumentar ainda mais a expectativa pelo momento inaugural da instauração de uma nova tradição literária que se daria com o fenômeno que foi o lançamento de *O Guarani*, tão vividamente lembrado pelo Visconde de Taunay em suas memórias:

[...] ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura. [...] o Rio de Janeiro em peso, para

assim dizer, lia *O Guarani* e seguia comovido e enlevado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia acompanhava, no meio de perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance [...] Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muitos estudantes numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio para ouvir absortos e sacudidos de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem, ávidos de qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, 1923, p. 85-86).

Não fosse pela preparação de mais de uma década após a publicação de nosso primeiro romance de algum peso, que deixara todo o país receptivo à forma, não seria fácil compreender a efusão que tomou conta dos leitores apenas pelo sucesso relativo da novela *Cinco Minutos* que Alencar publicara imediatamente antes de começar a publicar *O Guarani* e que fora oferecido como um brinde de fim de ano aos assinantes do veículo em que militava no jornalismo. O país estava como que pronto a receber uma manifestação mais ousada de patriotismo, coisa que o dito romance estatuiu ostensivamente a partir do próprio título, indicando ao leitor do que se tratava antes mesmo que esse começasse a ler o texto.

Nesse aspecto, *O Guarani* buscava não somente contar uma história de amor à moda dos folhetins concentrados sobre o enredo amoroso, adicionando alguma coisa da “cor local”, sugerida pelas paisagens e outros traços de nacionalidade reconhecíveis aos leitores. A obra postulava ir além e ombrear-se com autores do porte de Herculano, Chateaubriand e Walter Scott, pela reconstituição da conformação social pregressa da pátria, no assim chamado “romance histórico”. Esse gênero da ficção tencionava ser fruto, não somente da imaginação sobre o sentimento que invariavelmente enlaça o casal de protagonistas, mas também em fundamentar-se sobre uma pesquisa do passado nacional, fundo sobre o qual se agregaria toda a ação romanesca.

## **2.2 O caso em torno à *Confederação dos Tamoios***

Outro dado a contribuir para a receptividade extraordinária à obra fora a já citada crítica desferida por Alencar ao longo poema épico *A confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, escrito sob os auspícios da Coroa. *As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* foram uma série de artigos publicados em meados de 1856 pelo mesmo periódico em que Alencar posteriormente publicaria seus primeiros

romances em folhetim e onde trabalhava como editor-chefe. Nelas, Alencar (1960) discorreu longamente sobre os vários tropeços que fizeram do poema um completo malogro, segundo a sua óptica. Um dos principais senões imputados à pena do poeta tinha sido a caracterização que fez da paisagem brasileira e é seu trecho mais citado:

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país. (ALENCAR, 1960, p.864-865).

A polêmica que se seguiu às *Cartas*, envolvendo figuras importantes do império e o próprio imperador, dá a medida do alcance da crítica, além de ter contribuído para aumentar a expectativa por uma obra futura que concretizasse aquilo que havia sido tentado por Gonçalves de Magalhães e fracassado, pelos motivos acertadamente expostos por Alencar.

Quando resolveu publicar *O Guarani*, em livro no mesmo ano de 1857, ele começaria a sentir o peso de sua postura independente. *O Guarani* foi impresso na tipografia do Diário do Rio e acabou “encalhado” nas prateleiras das livrarias por falta de compradores. O que mais contribuiu para isso, segundo o próprio Alencar diria, mais tarde, em sua autobiografia literária, *Como e por que sou romancista*, teria sido “o desdém da roda literária” e a indiferença da imprensa ao não divulgá-lo através de “[...] qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance.” (ALENCAR, 1953, p.70)

Maria Cecília Boechat (2003), em *Paraísos Artificiais*, relativiza essa acusação ao ponderar sobre as circunstâncias da época, do mercado editorial e das práticas da imprensa; concluindo pela injustiça da visão de Alencar já que ele mesmo, como editor, poderia ter feito sua própria divulgação, o que, aliás, já teria feito primorosamente pela polêmica que criou em torno do longo poema nativista de Gonçalves de Magalhães. Para Boechat (2003, p. 21), Alencar, “[...] embora tenha feito, nas páginas do *Diário*, um eficiente trabalho ‘publicitário’ do poema de Gonçalves de Magalhães, [...] não soube fazer o mesmo para a sua futura obra.”

Não parece claro, como se supõe, que Alencar pudesse fazer, ele mesmo, esse trabalho de autodivulgação, talvez simulando ser um crítico favorável ou reticente e

suprisse assim a lacuna de uma crítica inexistente. Além do mais, por esse estratagema estaria ele reforçando a suspeita de que sua atitude crítica em relação a *A confederação dos Tamoios* nada mais teria sido que um estratagema a fim de dar maior visibilidade ao seu diário ou a si mesmo, ou seja, uma mera estratégia mercadológica e de vaidade pessoal, e não uma crítica procedente ao poema épico que se queria muito mais do que realmente oferecia, conforme sua análise. Como já pudemos mostrar acima, não parece ser isso o que Alencar tinha em mente.

Roberto Schwarz (1977) em *Ao vencedor, as batatas* faria uma crítica inversa em que se reprovava justamente o fato de o autor cearense – na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, posfácio a seu romance *Iracema* – na ausência de um debate crítico ou de um diálogo pertinente, ter simulado a figura de um leitor com quem pudesse trocar impressões diversas.

Porém, a crítica de Alencar ao poema de Gonçalves de Magalhães manteve-se pertinente em seus termos propriamente crítico-literários, lançando a obra a um merecido esquecimento pela ausência de méritos.

O que parece claro é que, no momento em que Alencar ousou questionar, em termos de qualidade literária, a boa recomendação dada à obra de Gonçalves de Magalhães pelo imperador D. Pedro II, encerra-se um longo período em que a sorte das obras de arte entre nós esteve atrelada à simpatia que conseguissem angariar junto a figuras destacadas do poder político e voltava-se para o sucesso que pudessem alcançar junto à camada letrada da burguesia nacional. As antigas dedicatórias àqueles, que buscavam conseguir que obras fossem impressas, contornando a censura estatal e a dificuldade econômica de se imprimir, passaram a não ser mais imprescindíveis e são pouco a pouco substituídas por prefácios em que se fazia menção ao leitor provável, personificado ou não na figura de um destinatário, como Alencar fazia algumas vezes em seus romances.

Havia entre a corte e o escritor uma incontornável diferença em que a primeira concebia-se como um séquito ao redor da figura monárquica de D. Pedro II, patrocinador de suas atividades artísticas e científicas, produzindo toda uma atmosfera de cultura sem, contudo, passar por qualquer juízo de valor já que era o próprio pertencimento à corte o que lhes garantia o “sucesso”. Para Alencar, homem da imprensa livre, que inclusive já havia deixado um cargo vantajoso por ter sido censurado pelo patrão, o mundo havia mudado bastante e não se admitia mais tais

outorgas diretas de prestígio, advindas de uma indiscutível autoridade política, sem passar por qualquer crivo de valor.

A passagem entre o poder absoluto e a era liberal estava bem configurada nos países centrais europeus. Mesmo na incipiente economia brasileira, ainda fortemente vinculada ao poder oligárquico dos produtores rurais, alterava-se dia a dia a fisionomia da sociedade, pelo menos na Capital Federal, ao influxo das instituições que começaram a aportar em terras brasileiras com a chegada da Família Real em 1808. Essa mudança foi um passo inevitável da época liberal que transformava a classe dos intermediários de transações comerciais em capitalistas abastados, manipulando a produção pelo domínio do crédito e sustentando ao seu reboque toda uma camada de agentes ao seu dispor, desde modistas e joalheiros a professores, jornalistas, escritores e artistas, toda uma gama de ofícios necessários a sustentar um estilo de vida condizente com a vida elegante copiada dos modelos europeus.

É compreensível que, num primeiro momento, a independência esboçada por Alencar em relação ao poder estatal, que o impedia de tomar parte nas sessões patrocinadas pelo imperador, seja no Paço ou no Instituto Histórico e Geográfico, não tenha sido compreendida nesses termos. O que talvez tenha dado causa a certa antipatia à postura intelectual do escritor por sua atitude, vista como desnecessariamente agressiva e cristalizando a imagem do polemista algo gratuito que o seguiria a partir dali, e não a de um crítico que agia com procedência em relação ao objeto analisado. As cartas sobre o poema épico mandado imprimir às expensas do imperador teriam sido tomadas assim como menos interessadas na materialidade da obra de Gonçalves de Magalhães do que na oportunidade única de se criar renome. Foi o próprio imperador que no momento da notícia da morte do autor resumiria toda a questão ao registrar: “Mas ele era também um homenzinho bem malcriado!” (VIANA FILHO, 1979, p.295).

A ação iconoclasta de Alencar fez-se sentir também como uma questão de nacionalidade. O que comprova essa realidade é que D. Pedro II, não acreditando que houvesse alguém no Brasil que tivesse discernimento literário o bastante para executar uma análise eficiente de uma obra de arte, procurou a opinião de um estrangeiro, no caso o escritor português Alexandre Herculano, para pôr fim à questão sobre *A confederação dos Tamoios* e aceitar que seu protegido nada tinha produzido de valor. Posteriormente, assalariaria, em 1862, Ferdinand Wolf, escritor austríaco, para escrever *Le Brésil litteraire*, a melhor obra já surgida sobre nossa literatura, mas que ignoraria muita da produção romanesca já publicada.

A audácia da sua atitude inaugural no mundo das letras cobraria um preço por toda sua vida. De certa forma, podemos rastrear nas várias querelas nas quais labutou sua pena, e mesmo na imagem que se cristalizou sobre sua imagem de homem político, indícios desse estado de coisas inicial e que por muito tempo daria o mote para seus detratores ou críticos. O que difere as *Cartas* alencarianas de outras polêmicas, como as de que ele foi alvo posteriormente, é a permanente validade de sua crítica que, apesar de ferina, visou exclusivamente ao poema em questão, evitando incorrer em ofensas à dignidade pessoal de seu autor.

### **2.3 A nova realidade da recepção literária**

Evidentemente, Alencar só pôde tomar tal atitude tendo como suporte um público leitor que não podia ser controlado em suas escolhas pelo poder centralizador. O que comprovaria como, mesmo num país periférico, a realidade podia ser múltipla, abarcando além de fatores históricos consolidados por séculos de tradição, também traços de uma modernidade que já se introduzia mesmo que apenas muito lentamente. Esta última, afinal, fazendo-se notar, exigia quando não mudanças radicais, pelo menos adaptações, que aos poucos comprometiam a estabilidade e a permanência das tradições.

O favor popular encontrado, que garantia a vendagem dos jornais e, assim, a penetração do folhetim junto à fina camada da sociedade apta à leitura, se, por um lado, serviu aos objetivos práticos de sustentação do empreendimento jornalístico de Alencar, por outro, reforçou a imagem de um autor ingênuo. Como marca dessa ingenuidade, pensemos em sua capacidade extraordinária de enredar numa mesma trama tipos bem característicos, em numerosas façanhas dignas de heróis lendários ou fabulosos. Tudo como seria ao gosto de leitores supostamente ávidos por evadirem da realidade por alguns instantes e que nenhuma importância prestaria à plausibilidade ou a verossimilhança do relato.

Esse público que já havia sido testado quando da publicação em folhetim de *Cinco Minutos* em fins de 1856 ser-lhe-ia sempre fiel: “Tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente.” (VIANA FILHO, 1979, p.69).

Acreditando na crítica como parte fundamental do processo literário moderno, embora mal compreendido, Alencar de certa forma esperava que pela publicação de sua obra mais audaciosa até então em livro, surgissem intelectuais que se dignassem a fazer por ele o mesmo trabalho de “publicidade” que ele havia feito em relação à *Confederação dos Tamoios*.

Em prosseguimento à sua postura inaugural no país e crendo no amadurecimento do público para empreendimentos de vulto também na área editorial, Alencar resolveu imprimir mil exemplares de *O Guarani* pela tipografia do “Diário do Rio de Janeiro”.

Naquela altura todos os que quisessem ler provavelmente já teriam lido a obra, não restando mais o fator surpresa, tão caro ao folhetim, em que, para manter-se o suspense, o desfecho das ações do enredo é mantido até um próximo capítulo, ainda a chegar pelas mãos do jornaleiro ou do correio. Tratava-se, conseqüentemente, de outro público o que estava sendo visado e para o qual não bastava apenas o conhecimento superficial da história.

Para a venda de seus volumes não bastava somente seus já fiéis leitores de jornal. O livro era visto como um artigo de luxo, objeto auxiliar da ostentação das classes altas. Nesse campo havia muita oferta de escritores estrangeiros traduzidos em volumes bem encadernados. Aquele trabalho de publicidade, mencionado por Boechat (2003), seria então imprescindível, o que dependia de certa boa vontade dos agentes culturais capazes de fazer de um objeto cultural um produto imprescindível à pequena parcela da sociedade com poder de compra suficiente.

Não cedendo como editor de jornal à autopromoção, o romancista esperou que surgisse espontaneamente alguém que se dignasse a fazer a “publicidade” de sua obra, valorizando e tornando-a assunto das altas rodas e um artigo *chic* para os salões e bibliotecas da alta sociedade. No entanto, a imprensa não estava ainda à altura da empreitada, já que se valia, sobretudo, de bajulação em deferência à importância de certas figuras ou ao interesse próprio. Um exemplo da má vontade em relação ao seu mérito, por exemplo, é a saudação que o Correio Mercantil fazia da obra *Calabar*, do escritor português J. da Silva Mendes Leal, de 1862 como “o primeiro exemplo de romance nacional” (LIRA NETO, 2006, p.70). Mas isso deveu-se também ao fato de o livro ter saído do prelo do referido jornal, enquanto o de Alencar saiu pelo diário concorrente.

A venda de livros, diferentemente do folhetim, implica na existência de um público leitor que busque pela posse do objeto, manuseá-lo a seu dispor, avançando e

detendo-se até um limite por ele mesmo estabelecido, voltando à leitura também segundo sua vontade, talvez relendo a obra inteiramente ou em partes quantas vezes lhe aprouver. Diante da oferta de títulos à disposição desse leitor, fez-se necessária a existência de uma figura como a do crítico que, tendo acesso aos vários títulos postos em circulação e dedicando-se muito de seu tempo à leitura, pudesse recomendar ao público aqueles que mais lhe agradassem; podendo também não indicar aqueles que, segundo seus critérios previamente expostos, não lhe agradassem. No fim das contas, o crítico acaba por promover um diálogo em que o assunto é o texto de um terceiro, convidando o leitor a pensar em coisas que talvez não lhe tivessem ainda passado pela sua mente. Nesse sentido, caberia a este decidir se deve ou não ler determinada obra, se concorda ou não com a posição do crítico.

A indiferença é de todas as atitudes nesse campo a mais contraproducente porque não contribui para que se forme um público de leitores, tanto de livros quanto de jornais, o que acaba por cercear a vida intelectual da sociedade como um todo. Alencar ressentiu-se do silêncio desse público formador de opinião que não procurou adquirir a obra nem fez menção de sua publicação, não lhe destinando análises quer positivas ou negativas.

Essa atitude indiferente ou ofensiva estava no cerne das queixas que Alencar deixaria registradas em sua autobiografia literária. Não podemos retirar-lhe o mérito da observação, por mais que sua postura tenha sido sempre aguerrida na defesa de suas ideias.

No entanto, parece que esse tratamento não foi somente dirigido a Alencar como também a outros autores. O já mencionado Joaquim Manuel de Macedo não teria tido melhor sorte, alcançando mais louvores no teatro que no romance, veículo aquele em que atingia seu público diretamente sem necessitar passar pela boa recomendação da imprensa. Isso vale também para Manuel Antônio de Almeida que, apesar de ter apenas publicado *Memórias de um sargento de milícias* e do grande favor da crítica mais atual, não parece ter grandemente impressionado a seus contemporâneos.

## **2.4 A novidade do romance**

Quanto à diferença entre a recepção ao teatro e à narrativa romanesca, houve fortes manifestações na imprensa das vezes em que Alencar tentou a veia teatral. Sua perigrafia e pesquisas nos jornais da época são um bom suporte para traçarmos como,

além da indiferença da crítica silenciosa e do público receptivo, encontravam-se figuras destacadas que sempre, aqui e ali, apareceram para dar seu apoio às empreitadas dramaturgicas e comediográficas de Alencar. Colegas de ofício labutando nos mesmos órgãos de imprensa, em que figuravam desde parentes, como o irmão Leonel de Alencar e o cunhado Joaquim Bento de Sousa Andrade – que o instou a terminar a escrita de *A viuvinha* – como também um Quintino Bocaiuva, que começaria a publicação de *As Minas de Prata* e, segundo o romancista, teria “um fraco pelas minhas sensaborias” (ALENCAR, 1893, p.52). Outros jornalistas de órgãos concorrentes não ficariam silenciosos em comentar suas peças e mesmo em reagir contra a censura, como fora o caso em torno a *As Asas de um anjo*. Estes e outros se nada publicaram em relação aos romances, não o deixaram de fazer tendo em vista as peças que Alencar estrearia a partir de fins de 1857, que foram bem e mal recebidas pelos jornais. Isso comprova, como Boechat frisou em observação de Brito Broca, que somente o teatro por aquele tempo dispunha de “aparelhamento de propaganda” (BOECHAT, 2003, p.20).

O que nos leva à suposição de que, mais do que “conspiração”, o que marcava a vida intelectual brasileira do período era uma dissimulada incapacidade de análise dessa forma relativamente nova de literatura que a pouco surgira e, que se encantava pela novidade, de certa maneira impunha razoáveis dúvidas quando à sua avaliação.

O próprio Alencar não produziria muita coisa mais em qualquer campo da crítica, a não ser na década de 1870 quando começava a ser considerado ultrapassado pela nova geração. Apenas retira-se da correspondência com Machado de Assis uma nota positiva sobre o poema de Castro Alves, *Gonzaga e a revolução de Minas*. Tratando-se, portanto, de uma obra poética, assim como fora a análise que se depreende do romance *Encarnação*, em que discorre sobre o drama-trágico *Frei Luís de Sousa*, de Garrett. Sobre romances, nenhuma palavra parece ser dirigida nem mesmo a respeito do romance de seu amigo de lide jornalística, Manuel Antônio de Almeida. Sabe-se que recebeu de seu conterrâneo Franklin Távora o romance *Índios do Jaguaribe* sem que tenha chegado a emitir qualquer nota, quer positiva ou negativa a respeito do mesmo, o que talvez tenha causado o mal-estar inicial que daria causa à futura polêmica que os imbricaria. Tudo isso sugere que, ou Alencar, não tendo gostado da obra em questão, preferiu calar-se a respeito a ter de desanimar o novel escritor com críticas que, mais uma vez, poderiam ser mal interpretadas; ou não achava muito ainda o que dizer sobre ela.

O universo cultural brasileiro era ainda bem restrito e, afora os artigos de Machado de Assis, pouquíssima coisa chegou a ser dita sobre os romances de Alencar enquanto ele foi vivo. Quando muito, afirmava-se alguma coisa perfunctoriamente como o que Alencar disse sobre a aparição de *A Moreninha*, causando-lhe a impressão de que ele mesmo poderia também tentar alguma coisa no gênero, mas sem adentrar em qualquer análise da obra em si.

## 2.5 Outras polêmicas

Podemos aceitar, portanto, o elogio que Alencar fez a Machado de Assis, chamando-o de “nosso primeiro crítico” (LUCAS, 2009, p.30), pois o escritor de *Dom Casmurro* foi o primeiro a conseguir efetivamente analisar o romance de seu tempo e deixar algo que ainda subsiste ao leitor atual pela propriedade e argúcia.

Isso seria demonstrado pela comparação com as assim-chamadas “polêmicas”, em que as obras de Alencar foram alvo de análises por alguns nomes importantes da cultura do tempo. A conclusão a que chegamos é que a produção literária de Alencar foi analisada sob premissas de uma mentalidade passadista, de tendência classicista no que tange a língua e estilo, como a do escritor português Pinheiro Chagas, seguida de perto pela polêmica de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora.

Tendo emitido suas opiniões a partir da década de 1870, ou seja, pelo menos treze anos após Alencar ter publicado *O Guarani* e catorze depois da crítica à *Confederação dos Tamoios*, esses três autores encetariam uma discussão sobre “a língua de Alencar” que repercutiria por quase um século. Fazendo de Alencar o iniciador de um suposto movimento de criação de uma “língua brasileira”. O equívoco duraria até que Gladstone Chaves de Melo (1951), em sua famosa tese de livre-docência, o solucionasse. Segundo o professor, não era bem o caso de Alencar estar criando uma nova língua, já que estava a escrever antes em boa língua portuguesa. O que percebemos é que ele incorporava em seu texto um léxico baseado na língua tupi e em outras línguas pela necessidade de fundamentar a ambientação cultural das personagens criadas por si para habitar seu universo indianista. Além disso, incorporava a seu texto alguns modos gramaticais, se não correntes em Portugal, pelo menos válidos dentro da diversidade que a língua portuguesa já adquirira historicamente.

Também o fato de que Alencar ter sido o primeiro escritor brasileiro a contornar a influência portuguesa ao assumir o romance francês como fonte básica de suas leituras

de formação – o que alegadamente acabou se refletindo na aura “afrancesada” de algumas de suas obras, as ditas urbanas – ajudou a criar o mito de um antilusitanismo, que tomado primeiramente de modo desfavorável por aqueles críticos portugueses, foi posteriormente recebido como um gesto positivo de emancipação ao buscar o afastamento da influência de autores portugueses.

Esse afastamento era natural, tanto pelo aprimoramento das instituições nacionais, como pelo surgimento das primeiras faculdades e pela introdução da imprensa entre nós, quanto pela natural busca de autoafirmação de um país recém-emancipado. Porém, mais do que tudo isso, vemos que esse caminho também foi seguido pelos próprios escritores portugueses, que seriam tão ou mais influenciados pelo romance francês e inglês.

Tratava-se, portanto, de um movimento da civilização que buscava mais ao norte os subsídios para modalidades mais atualizadas da estética literária. O que, mais do que qualquer antilusitanismo programático, explicaria melhor a prosa e até mesmo a poesia da segunda geração romântica, já que é difícil perceber dentro da ficção de Alencar qualquer traço dessa aversão a Portugal que lhe atribuem como patrono da nacionalidade. Pelo contrário, o tom geral de sua obra repugna tais maniqueísmos e tomadas de posição em bloco, a favor de uma avaliação das motivações por trás das ações de cada personagem, ou seja, do indivíduo frente aos agrupamentos. De outro modo, seria difícil entender a caracterização de um típico colonizador português como D. Antônio de Mariz numa obra tão manifestadamente nacionalista como é *O Guarani*. Ademais, essa tendência em prol do romance, principalmente em sua conformação dada pelos folhetinistas franceses e ingleses, também se verificou em outros países, o que fez de escritores como Chateaubriand, Victor Hugo e Walter Scott, e outros, uma matriz rastreável em toda produção romanesca ibérica e latino-americana.

A outra grande polêmica surgida ainda em vida do autor, a encetada por Joaquim Nabuco, embora caracterizasse um espírito moderno de discussão crítica, na esteira do próprio Alencar, estava também ligada à velha mentalidade colonizada em que a inteligência local teria de estar inevitavelmente atrelada a uma posição secundária em relação à produção estrangeira. Para Nabuco, as melhores obras do autor cearense nada mais seriam que uma pálida apropriação ou expropriação de obras já escritas, dando ensejo a outras tantas discussões sobre origem e influência que ainda não se esgotaram de todo, mas que vêm paulatinamente perdendo importância diante das novas configurações assumidas pela teoria literária. Esta, compreendendo melhor o valor da

intertextualidade, explora esse espaço comum numa direção que não somente presta tributo aos autores estrangeiros, nos quais Alencar teria se inspirado, como lhe paga os devidos méritos por ter se adiantado a criações internacionais do porte da ópera *Madame Butterfly*, de Puccini e da hollywoodiana *Rebecca*, de Daphne du Maurier.<sup>1</sup>

A presteza de Alencar em responder aos adversários revela o quanto ele, filho de uma tradição política e retórica, precisava do debate de ideias para chegar às suas próprias conclusões e expô-las.

O que essas “polêmicas” suscitaram de certa forma apenas serviu para se desviar o foco da literatura para questões paratextuais das quais a própria produção crítica de Alencar acabou por se ocupar em larga escala. Mas, quando ele interrompe as réplicas e passa a pensar em sua própria literatura e a classificá-la – como lemos em “Bênção paterna”, prefácio a *Sonhos d’Ouro* – voltamos a ter o antigo Alencar das *Cartas*, arguto e erudito, demonstrando toda a sua capacidade crítica em textos sobre a sua própria produção e que são até hoje lidos com prazer, além de fundamentar muito do que se diz ainda hoje sobre o seu legado literário.

## 2.6 Os primeiros críticos: tendências conflitantes

Podemos concluir que Alencar esperava muito mais de *O Guarani* do que ser simplesmente um folhetim de grande impacto, mas passageiro, simplesmente aguardando que novo folhetim viesse roubar-lhe o fascínio exercido sobre o público pela avidez irreprimível de novidade, que é o motor da criação em tempos de produção em série. Ele continuaria a fornecer novos textos a seu público com uma regularidade notável. Contudo, pela publicação em livro, parece ter esperado que seu texto fosse alvo de outras recepções. Embora essa não tenha vindo da forma como imaginava, ela acabou por chegar e consumir os modestos mil exemplares da primeira edição e mais ainda outras quatro edições durante sua curta vida.

Depois de Machado de Assis, com alguns artigos avulsos escritos para jornais, somente surgiria uma crítica propriamente qualificada como tal a partir da década de 1870. Com Sílvio Romero, aparece a figura mais estrita do crítico que transcende o artigo de opinião, elogioso ou maldizente, mesmo que ainda envolto em afirmações contundentes e polemistas, como aquelas em que as posições políticas antilusitanas

---

<sup>1</sup> Ver o ensaio de João Cezar de Castro Rocha “José de Alencar, autor de *Madame Butterfly*”, in: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jccrocha.html#alencar>.

atribuídas aos autores românticos preponderaram sobre o fato literário para a qualificação do legado da escola. Tendo, portanto, essa opinião positiva apriorística sobre o romantismo como um todo, ele o consideraria superado tendo em vista as novas ideias que teriam desbancado o suporte teórico fundamentador daquele estilo de época, condenado-o a ser uma manifestação de teorias infundadas que deram, por exemplo, aos indígenas uma importância que nunca teriam tido de fato no processo histórico brasileiro.

O amadurecimento faria bem ao crítico e, talvez, quando pôde constatar a superação de muitas de suas ideias dentro do quadro do naturalismo, ele tenha podido, revendo suas primeiras análises, produzir uma visão de conjunto bastante coerente sobre a obra de Alencar. Em suas análises finais, ele supera toda vontade polemista ao não dar ênfase a nenhum ponto específico da obra, clamando decididamente pela necessidade de tratar a tão extensa obra em suas partes constituintes: “Impossível é fazê-lo nestas páginas, que visam apenas o conjunto.” (ROMERO, 1949, p.81).

Nem todos teriam essa humildade. Quando se avalia a superação da primeira recepção, com a entrada em cena de novos atores intelectuais, o que se nota é a emergência de outra crítica que, formulada em novos termos, conduz a uma aceitação bem mais pertinente, mas igualmente reticente à criação literária de Alencar. Os termos dessa recepção permanecem, a nosso ver, produzindo uma visão, não imprópria como foram as antigas polêmicas, mas meramente parciais, não abrangentes o bastante para abarcarem em seu espectro crítico toda a gama de percepções intelectuais e sensações estéticas a que somos expostos pela leitura das obras do autor de *Iracema*.

Essa tendência pode ser bem delineada na figura do primeiro crítico que introduziu uma visão mais formalista da literatura no Brasil. José Veríssimo (s/d, p.122) em sua *História da Literatura Brasileira* conduz-nos a aparentemente ter um quadro bastante claro e coeso de seu objeto de análise, mesmo em se tratando de uma obra variada e de uma personalidade complexa como a de Alencar. O resultado chega a dar mais ideia sobre a mentalidade do crítico em que algumas opiniões soam longe da verdade, como a de ver em *Como e por que sou romancista* “[...] páginas bem insignificantes” (VERÍSSIMO, s/d, p.123), apesar de citá-las extensivamente.

As opiniões conclusivas sobrepassam em muito às analíticas e a adjetivação negativa abundante revela um julgamento desfavorável à obra como um todo, da qual se salvariam poucas qualidades formais e pelo estilo mais elaborado que, por si só, em

comparação com outros autores coetâneos, bastaria para distinguir Alencar como o melhor prosador de seu tempo.

Esse tom permaneceria usual daí para frente e em termos bem aproximados. Trata-se da necessidade de circunscrever o ensaio crítico a certos aspectos que se consideram mais relevantes para se produzir um quadro coerente em que se dá uma visão panorâmica de toda a obra. Para isso, é inevitável deixar de lado tantos outros aspectos que o crítico tem de desconsiderar a fim de não destruir a visão de conjunto que formou do artista e de sua literatura.

Porém, como aceitar, em consenso com o crítico amazonense, sobre quais seriam os aspectos mais relevantes da obra de Alencar? Valorizando em demasia certos elementos e desmerecendo outros, reduz excessivamente o valor já tradicionalmente concedido a Alencar, o que conduz a posições díspares quando não contraditórias sobre esses elementos em relação à visão de outros autores.

É o que vemos quando pensamos sobre o que Sílvia Romero (1949) disse sobre a impressão deixada em si pelas personagens de Alencar. Para o crítico sergipano, o escritor não teria sido feliz o bastante por não ter criado nenhum “caráter vivo inolvidável”. Aqui, estava-se falando sobre uma criação de Joaquim Manuel de Macedo que teve a “glória” de ter sido apropriada pela população da capital: “durante anos e anos era moda chamar ao mofino fanfarrão de capitão Tibério”. (ROMERO, 1949, p. 47). Trata-se de uma personagem da peça *O fantasma branco* que a população de meados da segunda metade do século XIX assimilou como um tipo social. Para Romero, Alencar não fora tão feliz, já que a popularidade de suas personagens residia antes no fato de terem nomes bonitos que foram utilizados para dar nomes às crianças: “mas são somente os nomes” (ROMERO, 1949, p.47).

As personagens de Alencar não se enquadrariam então no caráter típico e circunscrito a poucos traços de personalidade, ou seja, à caricatura, que as tornava bem discerníveis para a mente popular, supostamente afeita ao simples, exterior e esquemático, podendo manuseá-las à vontade e enquadrar em seu bojo todos aqueles que partilhassem dos mesmos traços e características.

A população, como validadora da penetração de uma obra no seio da nação, não considerou as personagens de Alencar como “tipos”, o que foi tido como de somenos para a grandeza do artista. No entanto, é justamente isso que parece dizer José Veríssimo e outros escritores que retomaram às personagens de Alencar, posteriormente, por alguma razão. O “caráter vivo inolvidável”, antes de ser uma falha

por sua ausência, é exatamente tudo o que poderíamos ter quando pensamos nos heróis, mocinhas, vilões e demais “tipos” que preencheriam a obra de Alencar desde a primeira até sua última produção, evidentemente alguns com mais “tipicidade” que outros, a ponto de Antonio Candido (1981, p.140) perguntar se alguém já teria achado “necessário indagar a vida interior de Peri”<sup>2</sup>.

## 2.8 A reação literária de Monteiro Lobato

Essa segunda tendência que interpreta o mesmo fenômeno com conclusões opostas às de Sílvio Romero chegou ao máximo, talvez, em Monteiro Lobato (1969) que, inclusive, criou um tipo contrário ao “mito heroico” de Peri – ou pelo menos daquilo que ele achava que fora a intenção de Alencar ao criá-lo – na figura do “Jeca Tatu”.

No conto *Urupês*, que dá nome ao livro, ele faz uma contraposição entre as duas personagens e constata a insustentabilidade do “indianismo balsâmico” de Alencar ao querer conferir uma dignidade ao caboclo brasileiro em tudo contraposta à observação dos fatos, segundo sua opinião.

Desde então, muitos vão pela mesma senda repassando uma visão que se apropria do que Alencar afirmou sobre Peri: “N’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.” (ALENCAR, 1953, p.69).

Valendo-se de certas ilações de Alencar, tomou-se para a palavra “ideal” o sentido de nobreza que se quis conferir a um “tipo” exemplar, absolutamente firme em sua configuração positiva, em que não restaria sombra de vilania ou de mera contradição humana.

A crítica que Alencar desfere nos “cronistas coloniais” é a de ter deturpado a visão do índio segundo seus objetivos colonizadores ou catequizadores. Mesma é a visão de Monteiro Lobato que vê a intenção do autor cearense também como deturpadora, embora não mais no sentido daqueles cronistas, mas num sentido de idealização. Então, a refutação do “ideal” alencariano passaria novamente pela vinculação à visão estrangeira sobre o homem encontrado no Brasil, a despeito do alerta

---

<sup>2</sup> Para nossa posição frente à do crítico Antonio Candido, ver o próximo capítulo.

de que era uma postura interessada em justificar a ação colonizadora ou em mostrar-se útil ao próprio selvagem.

Para Lobato, a colonização não fora longe o bastante para conseguir destruir totalmente a “selvageria” que por ora se fazia evidente no seu “Jeca”. Não chega a questionar a imagem de “fera selvagem” expressa de uma forma ou de outra pelos cronistas e conclui pela continuidade desses traços nas várias facetas culturais que assumiu a identidade nacional sob a fisionomia do caboclo brasileiro, pela recusa em aceitar a cultura estrangeira, tida como superior, o que o fez estar à margem da sociedade “civilizada”.

A apropriação direta que faz dos relatos de autores estrangeiros na expressão daquilo que mais os chocou ou os interessou na alteridade do homem das Américas, leva-o a tomar tais relatos como textos de fundo “científico”, já que não eram subordinados à filosofia ou à literatura “românticas”, vista como ávidas por ver no selvagem um ideal ao qual sobreveio a corrupção representada pela chegada da civilização.

De certa forma, o autor paulista mostra-se ainda sujeito ao naturalismo em sua contraposição direta ao romantismo, procurando, através de uma linguagem tida como objetiva e “científica”, evitar a todo custo qualquer ingenuidade na visão do fenômeno social. Em Lobato, buscava-se evitar o “caboclismo” que seria apenas um sucedâneo do indianismo. Essa estratégia prosseguia a tendência que, vindo, pelo menos, desde a comédia de costumes de Martins Pena, desembocou no naturalismo enquanto estilo bem à vontade em distinguir no Brasil uma sociedade refinada sob o influxo da civilização, a par de outra, comumente denominada simplesmente “o povo”, e que não estaria informada o bastante dos avanços da civilização, permanecendo, portanto, aquém do que os novos tempos exigiam.

## **2.9 A crítica modernista**

Outros autores fariam a mesma abordagem temática ao texto de *O Guarani* com bastante percuciência, como o ensaio de Augusto Meyer (1986), em que fingindo reprovar a mente objetiva de Monteiro Lobato, passa a ver o que sobra da “montagem” de Alencar depois de ter seus herói forjado desmascarado. E ele vê que, de qualquer forma, o que sobra é muita coisa. Livre para analisar sob o ponto de vista de que a obra não se presta à análise do verossímil, à procura do índio real, passa a discorrer sobre as

realizações em outras esferas formais. Encanta-se, então, pelo efeito “cinematográfico” da narrativa ágil e elegante em que predomina “o gosto da gratuidade, o amor ao diverso e pitoresco, do imprevisto pelo simples imprevisto” (MEYER, 1986, p. 295) e conclui:

Eu, por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricos, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. (MEYER, 1986, p.298).

Essa seria, em resumo, a postura de uma vertente da crítica posterior, em que se reconhecem como grandes os feitos de Alencar em várias áreas, principalmente quanto à “técnica” narrativa, mas não quanto ao aspecto humano, aos elementos que definem a inserção do indivíduo no meio social, revelando nesse movimento tanto os fatores psicológicos no homem, quanto os sociológicos na coletividade. Destituído de suporte, já que o autor não fora capaz de dar uma visão de sociedade suficientemente ampla para podermos chamá-la de histórica e, como que, erguera suas personagens sobre pilastras artificialmente erigidas para fazê-los bem visíveis e diferenciados, incorreu o romance, portanto, no erro de não fazer as personagens naturalmente inseridas no meio. Araripe Júnior resumiu essa posição com a seguinte frase: “Logo, a densidade humana das personagens tende a desaparecer por força de um ‘idealismo absoluto’” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p.196).

Daí que se chegue a colocações tão diretas como a de Antonio Candido que vê em Peri um boneco, sem expressividade, sem teor romanescos em suma, já que não tem individualidade a compartilhar, sendo então apenas um meio a se atingir o fim de se consolidar uma ideia ou uma visão de mundo que se queira repassar. No caso, a “que dá a um país de mestiços o alibi de uma raça heroica”. (CANDIDO, 2000, p.202).

Em seu ensaio “Os três alencares” (CANDIDO, 2000, p.200-211), constituinte da sua seminal *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, o crítico discorre sobre uma classificação apropriada para os romances de Alencar e divide-os em três tipos básicos em conformidade ao público a que se dirige. Assim, teríamos romances para rapazes, para mocinhas ou para adultos, dependendo de que tipo de leitor visavam agradar preferencialmente. Em reflexo disso é que se situam as outras três categorias elencadas pelo crítico e que tratam da galeria de tipos humanos moldados por Alencar como forma de atender a expectativa desses três públicos diferentes. Assim, teríamos personagens inteiriças, rotativas ou simultâneas.

Os tipos inteiriços – que são os que nos interessam aqui – seriam aqueles em que o autor fixaria, de uma vez por todas, a personalidade de cada um, definindo seus lugares enquanto indivíduos: “... sempre os mesmos, no bem e no mal...” (CANDIDO, 2000, p.202). Nessa categoria, enquadra-se o indígena Peri, bem como seu protetor, D. Antônio de Mariz, e seu antagonista, Loredano.

### 3. CONFORMAÇÃO LITERÁRIA

Foi o próprio Alencar quem primeiramente rebateu essa percepção simplificadora de sua criação que insistia em descrever o caráter de suas personagens em critérios esquemáticos.

Relembrando o que possa ter sido o casamento que daria vida à sua inspiração romântica, José de Alencar (1953, p.56) recordaria, em sua autobiografia, suas primeiras leituras de novelas sentimentais (*Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina*) às quais atribui seu domínio da técnica literária quanto à estrutura básica romanesca. Não deixa, entretanto, de reparar como a imaginação, com a qual recheou suas obras, deveu-se antes à herança materna que lhe repassou muito do repertório de contos orais populares. Deveras, das novelas citadas, nenhuma conseguiu perpetuar-se enquanto leitura minimamente recomendada, o que em si confirma a superioridade do feito de Alencar ao superar seus modelos.

Mas, além da imaginação, fruto das conversações em família, e das leituras repetidas de um mesmo texto folhetinesco em voz alta para as parentas, há que se lembrar também que Alencar (1953, p.60-61), aluno extremamente aplicado, teve tempo, enquanto fazia direito na Faculdade de São Paulo, de dedicar-se à leitura de grande parte dos autores românticos do seu tempo.

Fora de sua escola de predileção, podemos inferir um conhecimento algo extenso de toda a cultura ocidental, fruto da tendência classicista de ensino de seu tempo, e de autores que não seriam nem mesmo necessário citar, pois são de conhecimento obrigatório ao homem de letras, devendo ressaltar apenas as explicitamente citadas *Crônicas* (ALENCAR, 1953, p.64) dos tempos coloniais pelo interesse histórico que suscitaram numa época que se voltava para o passado mais sistematicamente.

Com toda essa informação não seria caso excepcional que outros autores continuassem a seguir o modelo mais fácil “[...] que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances.” (ALENCAR, 1953, p.57). Mas Alencar preparou-se muito antes de aparecer no meio letrado, dando a impressão já nas primeiras crônicas, “Ao correr da pena”<sup>3</sup>, de que se tratava não de uma estreia, mas da maturidade de um escritor. Além do mais, a vaidade desse filho de revolucionário impelia-o aos grandes feitos e seria um fracasso

---

<sup>3</sup>Ao correr da pena é o nome da coluna na qual Alencar publicou crônicas periódicas pelos jornais em que trabalhou.

ante seus próprios olhos que ele não tivesse conseguido atingir plenamente o nível de romancista, limitando-se aos “presepes” das novelas de sua infância.

A crítica que se produziu ao longo do quase século e meio após a morte de Alencar conduz a um quadro interpretativo que, sendo-lhe favorável ou não, parece esquecer muita coisa que está inserida ou sugerida pelo texto. Dessa forma, pretende escoimar o excessivo, que em si já é uma característica do autor, para conformar em seus limites reduzidos a profusão do gênio criador de Iracema.

Maria Cecília Boechat (2003, p.126) fala mesmo de “apagamento” de partes dos romances. Esquecimentos, mais ou menos propositais, que são necessários para que se chegue a conclusões cabais sobre autor e obra, capazes de produzir uma posição que dê conta de tratar com certa coesão a pluralidade de informações que se acha nos romances de Alencar.

Por isso, posições interpretativas consagradas como a de Augusto Meyer (1986), por mais que reconheçam o talento do escritor para a fabulação – um grande cultor da forma que soube concretizar sua imaginação prodigiosa – soem insuficientes, pois não são capazes de incorporar o Alencar observador social e pensador. Tratando como um caso de exclusão mútua, a imaginação e a análise, como dois filões que corressem distintamente sem jamais se juntarem e sem emprestarem sua vitalidade um ao outro, a crítica permanece parcial.

A visão emanada é de ser a obra de Alencar feita de, pelo menos, duas partes, bastante incongruentes entre si: uma vitoriosa, pela capacidade de fabulação do autor, e outra fracassada, pela ligeireza com que o autor tratou sua plêiade humana.

Silviano Santiago (1980), em seu ensaio “Liderança e hierarquia em Alencar”, contesta essa subdivisão ao estatuir que todo discurso sobre uma dada região e seus habitantes é também uma tentativa de compreensão (reflexão, interpretação e valoração) desses mesmos elementos e que não seria somente a ciência, em qualquer de suas modalidades, que teria a prerrogativa de apresentar uma visão em que se aprofunde os temas ligados a eles.

Entender como um mesmo texto permite leituras tão divergentes é um desafio que só pode ser enfrentado se aceitarmos que essa multiplicidade – que muitos preferem ignorar, não dando nenhum ou pouco lastro racional às teses de Alencar, em descompasso com o reconhecimento algo redundante a seu gênio inventivo para traçar paisagens e peripécias – tem sua raiz no próprio trabalho do artista, na escrita do texto que não se deixaria penetrar tão facilmente.

### 3.1 A multiplicidade dos propósitos autorais

Percebendo como o romance, longe de ser um gênero puro, era um veículo fantástico em absorver em sua unidade linear uma multiplicidade de outros gêneros menores, Alencar encontrou nele o suporte ideal para a exposição da variedade de seu espírito. Sem desfazer a coerência da ficção, ele soube introduzir no texto os frutos que sua curiosidade nacionalista revelava-lhe.

Permitindo-se arriscar em várias áreas do conhecimento, sua pena passeia por campos tão diversos como a sociologia e a história, a política e a economia, a antropologia, os estudos da linguagem e da natureza e – como não poderia deixar de ser – a psicologia, deslindando os meandros de como todas essas realidades alcançavam o indivíduo e o transformava.

Parece que a grande preocupação desse espírito, como comprova sua participação política, foi em pensar o país globalmente e delinear suas fisionomias particulares. De certa forma, o Brasil era ainda bastante desconhecido pelos próprios habitantes já que se tratava não mais somente de um legado a ser recebido, mas principalmente de uma missão recebida da emancipação política e que precisava ser assumida e realizada: a de se criar uma nova civilização nos trópicos. Por isso, a abrangência de seus interesses, já que, como poucos, ele percebeu que vivíamos num tempo de lançamento de bases para o que nos tornaríamos enquanto nação.

Nessa asserção, reconhecemos, de pronto, a natureza de seu pensamento antes voltada para o presente, para a criação do novo, do que interessada em reconstituir qualquer tempo pretérito. A história pátria em seus romances nada mais seria, portanto, que um “gancho” pelo qual ele arregimentava os elementos componentes da nacionalidade, pondo-os em evidência, a fim de encenar apropriadamente a conformação da sociedade, como ele a viu evoluir do passado até o presente. Com isso, abria-se a discussão para a problemática que o presente impunha e que deveria ser abordada, tendo em vista à reconfiguração da nação.

Não fosse assim, teríamos de aceitar como fundamental a diferenciação que o próprio Alencar (1962) propôs no já citado prólogo a seu romance *Sonhos d'Ouro*. Em “Bênção Paterna”, ele subdividiu sua obra em três fases, a saber: a primitiva, a histórica e a contemporânea. Tal divisão, assim como outras propostas que ressaltam a contextualização escolhida para cada romance, reflete uma diversidade que apenas se traduz pelos elementos exteriores da narrativa. Quanto aos fatores internos

propriamente, a obra de Alencar reflete uma unidade, que parece não poder ser quebrada nem pelo tempo nem pelo espaço escolhidos por si para situar o enredo de suas obras.

Em defesa, percebemos que as mesmas questões trabalhadas em *O Guarani*, por exemplo, perpassam seus romances “regionalistas”, como em *O Sertanejo*, em que a sorte do “homem da terra” está vinculada à sua posição secundária no meio em que vive, apesar de todo o grau de “lealdade” que possa ter e do valor do serviço que presta a seus senhores. Isso em detrimento de toda a distância que separaria seus protagonistas dos romances, um índio no século XVI de um jovem vaqueiro no século XVIII.

Da mesma forma, quer estejam situadas no passado longínquo ou contemporâneas ao escritor, as heroínas de seus romances, naqueles ditos “perfis de mulher”, – *Lucíola*, *Senhora* – espelham as mesmas condições de vida vivenciadas em *Iracema*, por sua desvalia enquanto opção matrimonial. Os mesmos fatores econômicos que justificavam a exclusão da moça pobre no universo urbano do século XIX são usados para a exclusão da índia do processo colonizador na terra em que habitava ainda no século XVI.

### 3.2 Multiplicidade narrativa: a unidade na diversidade

A multiplicidade do propósito narrativo em Alencar deve-se à dupla missão de ser fiel ao propósito estético da escrita de ficção e do mister autoimposto de contribuir para a fundamentação cultural da pátria. Essa concepção de literatura, em que a ficção mistura-se ao ensaio, deve muito à precariedade de nossa civilização que muito pouco, por aquela época, se especializara em qualquer campo do saber. Seria ainda a mesma definição defendida por Sílvio Romero (1949) em sua *História da Literatura Brasileira*, que via a literatura como produto do intelecto<sup>4</sup>. Tal definição, extremamente abrangente por acolher em seu bojo toda a produção das letras nacionais, em qualquer campo do saber, era, não obstante, coerente com o tamanho do *corpus* disponível ao estudioso até aquele momento provindo da pena de autores brasileiros.

---

<sup>4</sup> Contra essa concepção de literatura, José Veríssimo dirá no ensaio *A História da Literatura Brasileira*: “E a pretexto de literatura, a sua História discutia todos os problemas e questões que direta ou indiretamente interessavam a nossa vida nacional: política, econômicas, científicas, industriais, estéticas, administrativas, étnicas, costumes, crenças, língua, ideais, aspirações e opiniões.” (VERÍSSIMO apud BARBOSA, 1978, p. 112).

Essa coerência com seu momento histórico é o que fez aceitáveis as vistas amplas dadas por Alencar em áreas as mais diversas e que, sendo facilmente ultrapassáveis pelo pesquisador especializado, não deixou de marcar o pioneirismo de sua ação em todas elas. Fazendo de sua contribuição um ponto de lançamento de discussões muitas ainda hoje vigentes. Devemos aqui, mais uma vez, reforçar a ideia de que a observação que faz sobre a realidade almeja antes de tudo produzir uma base coerente ao seu fazer literário do que postular um lugar enquanto ciência, embora ela não possa ser facilmente desmerecida enquanto observação da realidade.

Contudo, a direção tomada pelo romance a partir daquele momento introdutório no Brasil, refletindo o avanço da ciência e da técnica, deixaria para trás sua generalidade e, ao romance, caberia focalizar-se sobre o universo das relações interpessoais. Um dos momentos mais aptos a se pensar isso, em Alencar, talvez fosse no seu decantado paisagismo.

No momento em que começou a escrever, a técnica impactante da fotografia ainda engatinhava sob o nome de “daguerreótipo”. Depois de seu tempo, tornou-se demasiado ater-se a descrições em geral e já não mais se pediria o empenho nem mesmo do pintor em ser fiel ao objeto desenhado, conclusão que Adorno (1980) fez em seu famoso ensaio sobre o narrador contemporâneo. O que hoje sentimos como um excesso poderia ter sido no tempo de seu aparecimento um adicional esteticamente atraente.

Naturalmente, a proposta temática, subdividindo-se entre ficção e relato descritivo, acabaria por ter consequências formais em suas obras em maior ou menor medida. No caso de Alencar, essa medida variaria de uma para outra obra, mas nunca seria demasiada a ponto de quebrar com seu cunho romanesco em prol de outros gêneros.

Em língua portuguesa, temos o caso, nessa última circunstância, das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (1954), em que o hibridismo de gêneros é sua característica mais notável pelos lugares ocupados pelo relato de viagem e pela narração romanesca, mantendo ambos sua individualidade textual, ao mesmo tempo em que se enriquecem mutuamente quando cotejados em conjunto.

Uma pergunta que se faz frequentemente a quem lê a obra do escritor português é por qual dessas duas partes mais o leitor teria se agradado. Isso só é possível, evidentemente, porque ambas guardam um alto grau de diferenciação uma da outra a ponto de poderem ser tidas como textos autônomos. No texto de viagem, em que o pensamento do autor é diretamente exposto, temos bem mais facilidade de alcançar seu

discurso e acompanhar seu pensamento sociopolítico. Quanto à narrativa romanesca, qualquer tomada de posição em qualquer campo referencial, dependeria da bagagem cultural que o leitor pudesse apurar em si mesmo para interagir com a representação.

Essa interação poderia ser um fato que permanecesse apenas no nível da fruição sentimental pelo conhecimento do destino infeliz das personagens. Não haveria, necessariamente, de se prender a qualquer interligação com o contexto histórico, em que se vivia uma época de transformação pela contínua mudança de parâmetros culturais na passagem do classicismo ao romantismo. Tratando-se de Garrett, podemos ter como certo o enriquecimento de nossas percepções também dessas questões da sua época, em que chegou a atuar diretamente.

A representação que a narrativa romanesca consegue fazer, agenciando emoções e alcançando o plano do imaginário coletivo, pode ser tão eficaz em demonstrar uma tese quanto um ensaio propriamente dito. Por isso, as obras ficcionais são também emblemas de uma civilização. Em *Viagens na minha terra* as mudanças inevitáveis e dolorosas da história, com a vitória do liberalismo sobre o absolutismo, se não são melhor percebidas são, no entanto, melhor retidas na consideração do destino das personagens que, como Frei Dinis e Carlos, são também símbolos de duas gerações que divergem em sua maneira de ser, rompendo com a continuidade de tradições.

Podemos vislumbrar as mesmas questões propostas também por Alencar, mas com uma sutileza ainda maior, pois não se tem tão distinguidos, um do outro, um texto de ficção e o outro relato descritivo em que se aprofundem as questões culturais. A não ser que se faça como fez Mirhiane Mendes de Abreu em dissertação de mestrado apresentada na UNICAMP, a respeito de *Ubirajara*:

Paralelamente ao enredo, correm as notas, uma espécie de texto didático, em que o narrador, por um lado, documenta os episódios da trama e, por outro, procura separar os “fatos” apresentados pelos cronistas dos seus “comentários” (como está afirmado na “Advertência” da obra em questão), beneficiando a visão a que ele chamou de “autêntica” da índole dos selvagens. Há, então, duas vozes que se complementam: a primeira é a do “narrador contemplativo”, que apresenta os episódios do enredo; a segunda, “narrador histórico”, presente nas muito constantes notas de rodapé, e cuja finalidade é, através dos comentários dos textos dos cronistas, missionários e viajantes, garantir a veracidade dos acontecimentos descritos pelo primeiro. (ABREU, 1997, p.26).

Na dissertação de Mirhiane de Abreu, constata-se a intromissão de um sujeito que vai mais além do que simplesmente fazer alguns comentários pontuais, procurando não interromper em demasia o fluxo da narrativa. Antes, o autor parece não ver nenhum impedimento em fazer ressoar alto sua voz, de forma que se pode constatar que se tratava na verdade de outro narrador, criado com o fim de tecer nas margens do texto uma borda em que sobressaia a sua análise contemporânea frente àquela feita pelos cronistas em suas respectivas épocas. Evidentemente, esta não poderia ter sido obra nem de um cronista colonial, nem tampouco de uma testemunha dos tempos pré-cabralinos, como fora o narrador de *Ubirajara* (ALENCAR, s/d).

Não é por outra razão que se censuraria essa obra por ter o leitor interromper seguidamente sua leitura para ouvir o que tinha a nos dizer o “narrador histórico” quer em acordo ou em desacordo a outros comentaristas mais antigos.

Já não se pode fazer a mesma censura a *O Guarani* uma vez que a trama dos episódios não precisou ser interrompida da mesma forma para que se introduzisse uma voz analítica. Nele, as vozes são menos distintas, pois os comentários inserem-se sutilmente, entremeados ao enredo. Apenas em poucas ocasiões – como a que encabeça a narrativa com o detalhamento do cenário natural da serra fluminense às margens do rio Paquequer, afluente do Paraíba, em que se dariam as aventuras por vir – constata-se uma maior divergência entre o quadro natural esboçado e o enredo que ainda não fora introduzido.

Na verdade, as vozes no restante da obra não se distinguem tanto por haver nelas uma cooperação mais estreita, que parece querer aprofundar aquilo que o cronista não se interessou em enfatizar por não ser coisa que interessaria ao leitor de seu tempo. Assim, o autor evitava “a banalidade inevitável da prosa descritiva” (SANTIAGO, 1980, p. 110), tal como a encontrada em anais e crônicas históricas.

É o que está dito em *O Guarani* desde o “Prólogo” (ALENCAR, 1953, p. 9), em que se lê que o autor remetera o texto a uma “prima” e em que alega ser apenas seu organizador, pois encontrara o texto manuscrito numa casa velha que se reformava. Quer o autor justificar por esse meio o fato de retornar a um tempo longínquo, fora de seu testemunho ocular, mas ainda assim ser digno da confiança do leitor por se basear num documento fidedigno.

Não fora essa a natureza da verossimilhança alegada no texto anterior, que remetera à mesma prima. *Cinco minutos*, seu texto de estreia, como veio explicado no primeiro capítulo (ALENCAR, 1980, p. 7-10), não requereria comprovações, pois se

tratava de um evento que se dera na vida do próprio narrador. A perspectiva narrativa escolhida por Alencar é a do provinciano que, tendo tido o privilégio de ir morar na “capital”, escreve à “prima” sobre eventos que supostamente só se dariam em lugares “mais adiantados” ou mais “modernos”. Sendo assim, cheio de novidades a contar, o narrador estava numa posição superior à sua destinatária, moradora da província, em que supostamente o marasmo da vida e a ausência de modificações comportamentais ainda não teriam transformado as pessoas como transformara na grande cidade, ao influxo das comunicações que a ligavam diretamente à Europa, fonte de todo avanço técnico e social.

Não parece haver conscientemente qualquer outro interesse nesse “romancete”, como Alencar o chamou, a não ser o de entreter o leitor com um episódio sentimental, mas sem deixar de entremeá-lo com sugestões de uma vida burguesa em que as preocupações comezinhas do trabalho e da tutela sobre a mulher não seriam tão incontornáveis e rígidas como costumavam ser fora dessa esfera social.

A questão histórica que seria introduzida em *O Guarani*, o próximo folhetim a ser publicado, visou a fugir desse enquadramento limitador e adicionar uma visão em profundidade em que se possa usar o romance não apenas para entretenimento, mas para o avanço do conhecimento da realidade humana e natural que construiu a especificidade brasileira. Nesse viés, a obra poderia, supostamente, angariar não somente a recepção feminina, mas a de todos os leitores minimamente interessados em pensar o país.

A existência daquela primeira narrativa – a de entretenimento – no entanto, não perderia sua importância, nem mesmo sua supremacia, sobre a de interesse “histórico-naturalista”. Para não alienar a atenção da fiel leitora que descobrira naquela novela, Alencar continuaria investindo no teor sentimental, ao qual adicionaria mais ação e aventura para alcançar também um público masculino – o Alencar dos rapazes, segundo Antonio Candido (1981, p. 201).

Para isso, seria necessário fugir à limitação da crônica histórica e partir para aquilo que mais interessaria ao leitor do século XIX. Talvez seja isso o que Alencar quis dizer no prólogo com a palavra “remoçar”, com que delimita a missão do narrador-transcritor, que, tendo encontrado um manuscrito importante apenas aos estudiosos da história, resolveu aproveitá-lo para outros fins. Evidentemente, que, para isso, teria de acrescentar os elementos que não teriam sido suficientemente destacados, mas que seriam de suma importância para a nova era a que eram trazidos.

Na verdade, o que chamamos de “a crônica histórica” mostra-se ficcionalmente como um pequeno episódio secundário, sem grande alcance no curso da história pátria, mas que – talvez por isso mesmo – servia para que o transcritor pudesse dar asas a sua imaginação romanesca e a seu pensamento, livrando-se de ter de reconstituir em detalhes o episódio, caso o fato tivesse sido bem documentado no tempo. Alencar deu-se melhor quando circunscreveu seu enredo a esses episódios “históricos” mal documentados – como em *As minas de prata* (ALENCAR, 1962) também – do que quando tentou valer-se de outros mais conhecidos, como na *Guerra dos mascates* (ALENCAR, 1962), evidentemente por poder inserir melhor naqueles episódios seu narrador folhetinesco, sem perigo de alimentar discussões entre a sua interpretação e a verdade histórica.

No entanto, por menor que seja a contribuição dada pela parte “histórica” à obra, ela não pode ser desprezada porque o transcritor não alega ter-lhe feito alterações quanto ao conteúdo histórico. Antes, procurou ater-se a ele no que se refere aos eventos que se passaram na vida de seus agentes principais e da malfadada empreitada colonizadora, que encontrou sua derrocada na mão dos índios aimorés e que seria, portanto, um fato contra cujo desfecho nada poderia ser feito.

Em *O Guarani*, o texto final resultaria então da fusão de dois outros textos, sendo um prévio, a crônica histórica, e o texto romanesco de aventura e amor. Embora possamos distingui-los a partir da premissa exposta no prólogo, não podemos recortá-los facilmente, a não ser enquanto recorte mental, pois o trabalho do segundo narrador foi o de adensar a informação por sobre a crônica com peripécias heroicas e cenas sentimentais, fazendo-o valioso à sua leitora cativa e aos novos públicos que se apresentassem.

Posteriormente, Alencar retiraria esse prólogo à leitora, já na segunda edição da obra. A razão para que isso tenha se dado foi a promessa de que continuaria a história em outra obra. Tendo escrito *As minas de prata*, verificou-se que a continuidade entre as duas obras era mínima e não justificava tomá-las como sequência. Edições mais recentes voltariam a publicá-lo ao lado do outro que o substituiu e penso ser esse o melhor, pois o primeiro prólogo revela a estratégia discursiva adotada pelo autor em época mais aproximada da escrita do texto.

### 3.3 Multiplicidade de interesses: o exemplo do quadro natural

O adensamento do texto de *O Guarani*, concretizado pelo narrador que se viu no encargo de romancear uma crônica para não frustrar a expectativa de sua leitora ávida por se emocionar com enredos amorosos, denota essa procura de um público maior sem alienar o já conquistado. Esse público parece ser, a princípio, apenas aquele público “masculino” também interessado em entretenimento de qualidade. Inferimos isso pelo investimento no teor aventuroso, em que o herói é capaz de superar os maiores obstáculos para alcançar o objetivo de estreitar seu contacto com o objeto de seu desejo.

A par das duas narrações – histórica e romanesca que se fundiram em uma só – temos desde o início um grande investimento naquilo que seriam os dados externos à narração para sustentar a caracterização geral do romance. Há outros interesses do romancista além de entreter seus leitores de ambos os sexos. Estes se mostram, como já salientamos, quando a pena se detém em aprofundar tudo aquilo que poderia ser secundário a um romance, mas que parecem ser de aguda necessidade a ele – ao autor – trazer à observação dos leitores. Porque, talvez, contextualizariam a realidade nacional e poderiam embasar seu discurso em outras esferas intelectuais e políticas.

O cenário natural e o construído pelo trabalho humano, as fisionomias, o figurino, a descrição das relações dentro e fora dos grupos sociais constituídos, as psicologias individuais: são exemplos de uma consciência que almeja construir uma mundividência o mais completa possível.

A introdução desses dados externos, como em todo romance, tem a finalidade de emprestar adequação à inserção das personagens em seu mundo. Alencar parece aproveitar-se dessa necessidade da narração em contextualizar-se e expande-a em verdadeiras descrições pormenorizadas nas quais o tom, quase sempre poético, retira-lhes da simples descrição de cenários e paisagens e tem também uma função estético-literária de servir ao prazer do leitor.

Sem fugir ao propósito de fundamentar a presença das personagens numa paisagem específica e de caracterizá-las enquanto indivíduos diferenciados – bem como de fazê-los condicionados aos ditames culturais e sociais do tempo retratado – percebemos esse extenso investimento na figuração do romance, como que querendo nos fazer ver os lugares, as pessoas, as expressões corporais, as indumentárias. Não seria necessário lembrar o quanto o Alencar descritivista atém-se em esboçar seus

quadros e nos mostra tudo aquilo que no romance pertence ao campo visual da percepção.

Quando chegamos ao fim de um de seus romances, a caracterização minuciosa que, como no teatro ou no cinema, nos impressiona sem termos de nos referir às ações decorridas no enredo da obra ou aos diálogos. Isso foi, no início, uma vantagem desse tipo de narração sobre outras, menos completas, mas, com o tempo, passou a ser objeto de censura. Bosi (2006, p. 140) repara que Alencar chega a descrever por puro preciosismo o pé de uma das personagens, salientando assim o “exagero” do autor de *Senhora* quanto a estes dados suplementares. Não obstante, como Eco (1994, p. 77) ressaltou em *Seis passeios pelo bosque da ficção* e que Meyer (1986, p. 297) já havia sublinhado quanto a Alencar, o caráter cinematográfico do romance já era evidente muito antes da criação dessa forma de arte. Assim, a “câmera” do romancista passeia pelos ambientes e registra aquilo em que se depara e que gostaria de deixar registrado à curiosidade dos prezados leitores.

A maneira como a natureza foi retratada pelo escritor cearense foi um dos elementos visuais trabalhados em suas obras com o objetivo expresso de emprestar a elas um lastro de brasilidade. Também foi um dos que mais causaram rebates da crítica. A grandiosidade e beleza de nossas florestas, que saem tantas vezes do segundo plano para imporem-se à percepção do leitor, recebeu tratamento privilegiado pelo desejo de mostrar a vida das personagens ainda integrada à natureza, coisa que o autor percebia como uma vantagem de nossa civilização em relação à Europa e algo a ser preservado das alterações que os “novos tempos” impunham.

No entanto, não se trata de uma visão calcada num realismo científicista que se prestaria a dar informações sobre botânica ou geologia. Em Alencar, a natureza cumpre antes um papel cenográfico estreitamente coligado com a necessidade decorrente das ações do enredo.

Nem por isso, podemos, como alguns o fizeram, supor que Alencar falsifica nossa natureza. O que pode ser comprovado quando pensamos no mesmo papel cenográfico desempenhado pela moldura natural em obras cinematográficas e televisivas. Trata-se, realmente, de cenas de nossas matas, montanhas, rios e praias, mas realçados pelo enfoque produzido pela câmera que sabe valorizar o que há de mais portentoso na natureza do país, ao mesmo tempo em que atenua o lado menos atrativo.

Não obstante, há algo que em Alencar parece comprovar um uso mais consciente para a moldura cênica natural do que na grande parte do cinema e da

televisão que temos tido até agora. Quando pensamos em alguns de seus romances, em que fatores naturais são parte fundamental do desenrolar da ação, vemos que situações descritas (como grandes inundações na Serra fluminense, tufões nos Pampas gaúchos, queimadas em nossas florestas, dentre outros) são bem menos gratuitas do que quiseram nos fazer pensar alguns, insistindo no amor de Alencar ao “imprevisto pelo simples imprevisto” (MEYER, 1986, p. 295). Como se sabe, eventos naturais da ordem do catastrófico são parte de nossa realidade com as mesmas características de sazonalidade e de imprevisibilidade.

Evidentemente que nada aí lembra qualquer reportagem sobre efemérides climáticas, apenas sugere que há um aproveitamento de dados concretos que acabam por darem consistência às situações em que se veem envolvidas as personagens. São essas situações, não corriqueiras por natureza, que parecem ser esquecidas quando lemos como, em Massaud Moisés (1984, p. 101): “[...] como se a criança balbuciasse, no desordenado das suas impressões, o assombro perante uma natureza pródiga e sugeridora de ser habitada por duendes e fadas”.

A despeito dessa e outras opiniões a ressaltarem a harmonia do quadro natural esboçado, fica sempre em nossa memória os episódios em que ocorrem reviravoltas e as forças da natureza parecem querer mostrar seu avesso. Independentemente se vem bem a calhar, como oportunidade de os heróis demonstrarem suas habilidades sobre-humanas, tais episódios compõem uma descrição interessante das mudanças climáticas abruptas que costumam trazer enchentes, ventos fortes, queimadas. Esses acidentes naturais fazem parte da realidade dos brasileiros pelos séculos afora.

Outros perigos que a natureza possa representar parecem adquirir mesmo personalidade própria, mas não somente como “duendes e fadas”, como quis o crítico paulista, mas também como demônios ou outros gênios menos benévolos. Poderíamos lembrar aqui, de exemplo, o “boqueirão” que, em *O tronco do ipê* (ALENCAR, 1980), parece ser dotado de atração maligna autônoma para arrastar suas vítimas para o fundo do rio e para a morte.

### **3.4 A voz autoral**

Assim, tendo em princípio um objetivo autenticamente literário de contextualizar a sua prosa e fazê-la parte do ambiente, Alencar prossegue em seus estudos descritivos e busca também inserir suas personagens apropriadamente na

sociedade da qual são parte, ocupando um espaço de acordo com aquilo que considera serem as regras de convívio dessa mesma sociedade. Assim, o autor encontrou o lugar adequado em que pôde introduzir sua perspectiva sobre a formação do país e de sua civilização, encarecendo os fatores sociais que mais o impressionavam.

Além das vozes narrativas que pudemos ouvir e da “câmera cinematográfica” a registrar tudo ao redor com brilho e ênfase, podemos ainda perceber uma voz que poderíamos dizer, conforme Oscar Tacca (1983), ser a do próprio autor:

“À margem desta linguagem estritamente narrativa encontramos dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo que convencionou chamar ‘intrusões’ - que atribuímos ao autor [...]” (TACCA, 1983, p.18).

Em *O Guarani*, essa voz autoral, não sendo tão ostensiva quanto as vozes narrativas, não deixa porém de ser marcante. Se aceitarmos a sugestão de Mirhiane Mendes de Abreu (1997, p. 26), podemos ver essa intromissão autoral nas notas de pé de página que acompanham a narrativa. Se não, ela se faz sutil e podemos surpreendê-la em algumas digressões, como a que, no capítulo II da Segunda Parte, denominado “Iara”, faz a seguinte reflexão a respeito do caráter de Peri: “Quanto ao sentimento que ditara esse proceder, D. Antônio não se admirava: conhecia o caráter dos nossos selvagens, *tão injustamente caluniados pelos historiadores.*” (ALENCAR, 1981, p. 70).

Essas e outras digressões e notas de pé de página não podem pertencer, evidentemente, nem ao narrador romanesco, pouco interessado em discutir ideias, nem ao cronista histórico, que não poderia, naquela altura, pensar em historiadores. Antes, servem ao escritor para contrapor-se a ideias até então vencedoras, mas que gostaria de relativizar.

Pode ser que a grossa camada romântica da obra de Alencar não consiga sufocar o poder de sua observação e do seu pensamento, que acaba por se mostrar de uma forma ou de outra, apesar do esteticismo de seu estilo, sempre disposto a valorizar o belo e o elegante, como máscara de relações humanas – e de uma natureza – nem tão sublimes assim. São essas máscaras não apenas criações do autor, mas realmente artifícios de que se valem as pessoas, no mundo, para se apresentarem aceitavelmente diante dos seus semelhantes. No desajuste entre máscara e realidade, entrevemos a dimensão intervalar habitada de fato pelo ser humano, num mundo em que o científico e o fictício, a verdade

e a mentira, o real e o ilusório não podem ser facilmente separados. O que nos condena eternamente a fazer o trabalho de tentar os discernir, em meio ao paradoxo inerente à humanidade, que Alencar soube encenar com mais propriedade do que nos fazem crer muito de sua fortuna crítica.

A razão dessa escolha em não mostrar uma suposta realidade, somente de sugerir-la, deve-se talvez àquilo que é muitas vezes trazido à baila pela perigrafia do autor: convidar o leitor a fazer parte do processo criativo, adicionando suas próprias referências de mundo ao texto. Talvez seja isso o que ele buscou ao contrapor-se ao teatro de seu tempo, à comédia de costumes, que, segundo ele, com linguagem reles, forçava o riso contagioso, mesmo sobre o constrangimento indisfarçável.

“Fazer rir sem fazer corar” (ALENCAR, 1960, p. 43) tornou-se o lema da sua comediografia. Algo desse propósito permaneceu válido em toda sua obra e ele não se furtaria a tratar dos temas mais delicados, mas nunca usando de um linguajar rude ou deselegante.

Com certeza, o efeito produziu um obscurecimento sobre seu discurso, uma suavização de qualquer ironia através de uma linguagem contida e delimitada ao registro das personagens.

O estilo pode ter impedido ao leitor a percepção imediata das teses defendidas nas obras, embora tenham a grande vantagem de se mostrarem ainda hoje vivas pelas contradições históricas que encerram, no caso desse romance específico, entre a emancipação feminina e a tradição de sujeição da mulher.

Portanto, a ironia do texto foi como que tolhida de um de seus recursos evidenciadores: um narrador desconectado do mundo de suas personagens aos quais observa de fora. Isso ficou claro na contraposição que fez às acusações de impor em sua prosa estrangeirismos em excesso.

Tachar esses livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (ALENCAR, 1962, p.12).

Torna-se patente nessa afirmação a intuição do artista para a expressão da realidade de uma sociedade a partir de seu próprio registro de linguagem, o que nos faz supor que esse princípio também se aplicaria a outros fatores pertinentes a ela, como valores e costumes. Assim, por estilo, não devemos ver apenas a expressão própria do

autor e sim sua busca em transpor para o romance a conformação espiritual da sociedade de seu tempo.

Em suma, a linguagem em Alencar nunca é apenas reveladora do real, mas humanamente viva ao ponto de servir, não como desmascaramento, mas como parte do processo de encobrimento e revelação que representa com propriedade a inserção do indivíduo no corpo social através da opacidade das percepções humanas. Alencar prefere consentir com o discurso que as pessoas tecem a respeito de si mesmas, por não poderem nem saberem como abordar o que lhes resta ignorado a respeito do outro ou do próprio caráter e comportamento. Nas palavras do escritor, “Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?” (ALENCAR, 1962, p.12).

Uma das consequências dessa escolha é a de fazer algo enigmática a postura ideológica do narrador e, ainda mais, a do autor. O leitor, ouvindo tantas vozes ressoando na leitura, tem de formar por si uma percepção aos fatos apresentados que nunca é perfeita porque representaria, quando muito, uma visão de maioria que não excluiria outras perspectivas.

É o que Tacca (1983, p. 18) viu no romance como sendo mais “um complexo e sutil jogo de vozes” do que uma maneira específica de ver as coisas.

A linguagem nobre, o estilo elegante e os juízos favoráveis aos personagens feitos pelos narradores de Alencar conduzem a que o leitor amaine sua própria percepção do enredo tendente ao acirramento dos conflitos e à desarmonização das relações. Assim o fazendo, não dá tanto crédito às próprias conclusões quanto ao caráter dos protagonistas, a que porventura pudesse chegar por si mesmo através da análise dos fatos e das atitudes tomadas por elas.

### **3.5 Embate de moralidades: o caso de *Senhora***

Consequentemente, o desfecho trágico de algumas personagens – como a família de Antônio de Mariz em *O Guarani* – não parecem encaixar-se com a grandeza da missão civilizatória e do senso de justiça de seu líder. Esse desfecho parece ser creditado ao acaso ou à má sorte, tanto quanto a força da natureza foi capaz de impor sérios desafios à sobrevivência de outras personagens. Em todo caso, trata-se da rude realidade que colhe os heróis e as mocinhas sem que tenham qualquer responsabilidade pelo destino que lhes é impingido.

Essa é a conclusão a que chegamos quando nos valemos da perspectiva “histórica” em sua “imparcialidade” em narrar os fatos como se deram e não interpor qualquer análise sobre responsabilidades pessoais ou coletivas que pudessem ter conduzido a tal resolução dos fatos. Estaríamos, então, longe de qualquer sentimento do trágico devido à ausência de seus elementos básicos, como a *hybris*.

Contudo, uma análise mais cerrada dos fatos encadeados, ou seja, uma suspensão momentânea do efeito da linguagem neutralizadora, pode nos levar a outra lógica conduzida pelos mesmos fatos e suas motivações coerentemente demonstradas, resultando numa percepção menos magnânima dos sentimentos e das atitudes das personagens, num maior “senso de realidade”, portanto.

Por isso, o jogo que se encena pode ser uma maior ou menor explicitação das motivações e do conteúdo das relações, inclusive as de amor que deveriam primar pelo sublime por definição, mas que se mostram também facilmente passíveis de serem conspurcados por interesses sórdidos, dentre os quais o dinheiro se projeta com frequência como causa da banalização a que foi submetido o que começara tão afetuosamente, como foi o caso entre Aurélia e Seixas, em *Senhora*.

A pureza ou a venalidade dos afetos são os dois motores a impelir os atores em sua busca “afetiva”. O interesse do quadro que Alencar esboça no romance reside na maneira como tais motivos misturam-se e disfarçam-se sob máscaras intercambiáveis, em que o que se diz na superfície do texto pode não ser aquilo que realmente impele a personagem, como indivíduo, a buscar preencher seu desejo.

Isso acontece porque atua e alterna-se, às vezes na mesma mente, uma dupla moralidade: a moralidade prática, que regula as relações sociais em seu pragmatismo econômico, para o qual o casamento é o momento de se fazer uma “jogada de mestre”; e a moralidade teórica ou de salão, em que se mantêm, pelo menos como ideia, os valores cortesões e religiosos. Estas são também uma concessão ao senso comum do leitor implícito que, provincianamente, não estaria acostumado a descrições tão “realistas” da vida, sem que se “salvem as aparências”.

Contudo, o “realismo” do romântico Alencar pode estar na maneira como ele não esquematiza esse embate de “moralidades”, como se tratasse de uma fábula do bem contra o mal, à maneira da do lobo e do cordeiro, e mostra como mesmo o amor pode também ter armas potentes para a guerra.

As personagens masculinas são as que encaram a questão do jogo financeiro, que envolve as pretensões de casamento, mais diretamente. Em várias situações, eles

acabam por ver o dinheiro como uma maneira de autojustificação para seus atos não aceitáveis sob outra óptica, mas que dentro de sua moral particular – que considera a pobreza um preço alto demais a se pagar pela honra e consideração social – permite-lhes agir mais livremente. Como se a pecha de gananciosos, e mesmo de “trambiqueiros”, fosse leve em relação àquela que agem para escamotear a qualquer custo: a de fracassados.

Assim, o que temos na lógica de suas atitudes é uma luta cerrada pelo “sucesso na vida”, ao qual interpretam como bens, crédito, apólices. O valor da narrativa está em embaralhar essas crenças com algo mais fundo, assumidamente introduzido pelo elemento feminino no texto: a sexualidade e suas exigências.

A situação acima demonstrada é quase sempre somente sutilmente introduzida, a ponto de pensarmos numa divisão esquemática entre homens gananciosos e mulheres amorosas, como fora o caso de *Senhora*, mais diretamente explicitador do tema. Essa explicitação temática das “regras do jogo”, que fez que Antonio Candido (1993, p. 45) visse o romance como “tão voluntariamente crítico e social”, ajudou a que ele angariasse maior reconhecimento e fosse um dos mais lidos do autor. Contudo, essa explicitação vale-se mesmo de recursos extranarrativos, como o nome que intitula cada parte em que se subdivide o texto (Preço, Quitação, Posse e Resgate), o que também confere a essa percepção certo grau de artificialismo. Esses títulos surgem como uma espécie de intrusão editorial, tais como orelhas e prefácios, que, lidos de antemão, encaminham a leitura a conclusões preconcebidas, tutelando a leitura. Desmerecendo a função interpretativa do leitor, portanto.

Vamos ver que essa situação social não é mais presente em *Senhora* do que em outros romances em que Alencar tratou dos percalços que se interpõem na vida dos indivíduos enamorados, na batalha por fazer valer seus sentimentos sobre a grave realidade da vida.

### **3.6 A Viúvinha: um perfil masculino?**

Assim nos parece ser o outro “romancete” do autor, *A viúvinha*. Nele, temos bem nítida, até pela coesão do texto, o diálogo sobre os “avanços” da moralidade travado pelo autor com sua leitora, encarnada na figura de uma correspondente: a mesma “prima” dos anteriores *Cinco Minutos* e *O Guarani*. Vemos que, no desejo de satisfazê-la, retirando-a da rotina de sua vida provinciana, o narrador seleciona casos de

alguma notoriedade que guardariam algum interesse pelo insólito da situação, podendo causar espanto ou surpresa à leitora. A corte, o Rio de Janeiro, é assim imaginada como um lugar diferente do resto do país não só pela aglomeração de gente abastada, mas pela consequente capacidade de escolha de que dispõem, levando-os a fazerem opções incomuns e tomarem atitudes extremadas, como poucas vezes, supostamente, se veria na província. A Capital Federal é representada como um limiar entre as velhas tradições sedimentadas de um país em atraso e o novo que se pretende já vulgarizado nos países adiantados da Europa pela inovação técnica e de costumes.

Sabemos, pelas repercussões, o quanto tal exposição da aclimação em terras brasileiras de hábitos e da mentalidade europeia acarretaria em indiferença e censura a Alencar. A peça *As asas de um anjo* e o romance *Lucíola* (ALENCAR, 1959 e 1988) comprovam bem, pela reação, essa tentativa de se tratar assuntos tidos como tabus sociais com alguma naturalidade. Não que o assunto em si fosse previamente excluído, mas precisavam guardar as devidas distâncias produzidas pelo referencial estrangeiro contido na ambientação das obras. Pressupor que tais fatos, ousados como eram, pudessem ocorrer não em Paris ou Londres, mas no Rio de Janeiro seria um escândalo.

O romancista, no entanto, não pode fugir das circunstâncias, restringindo suas histórias a casos pouco impactantes, sem que ao leitor seja propiciado o prazer de ter notícia de eventos em que houvesse infração à moral e aos costumes socialmente aceitos. Talvez se quisesse que o escritor ambientasse seus romances na Europa, ou numa outra civilização qualquer, que fosse guiada por valores menos puros e recatados que os nossos.

Qualquer uma das duas estratégias seria inaceitável ao homem romântico que quer ser relevante ao seu tempo e país e quer salientar o indivíduo em seus embates contra a sociedade. Para isso, seria imprescindível encenar ou simular uma quebra de parâmetros, mesmo que sinalizando o retorno para breve ao *status quo*.

Em *A viúvinha*, o constrangimento que a sociedade impõe aos indivíduos em censura a suas ousadias, é o mesmo que impele o protagonista a criar um esquema para que possa sair de cena sem ser notado, não chamando demasiada atenção a sua pessoa.

É essa a perspectiva moral, mostrada na novela em que se coloca a história de Carolina em primeiro plano. Nela, ela se vê largada pelo marido entre a cerimônia de casamento e a noite de núpcias, mas não sem antes proferir um juramento, fundamentado em seu amor incondicional, de que perdoaria o marido quaisquer que venham a ser suas atitudes dali em diante.

Posteriormente, após a fuga do marido, encontrou-se um cadáver desfigurado, porém identificado como sendo o de Jorge, o noivo-marido. Tendo-o morto e ligada pelo juramento, a viúva não pôde revoltar-se contra a memória dele por ter sido abandonada, o que seria tripudiar, segundo sua mentalidade, sobre alguém que já fora excessivamente penalizado pela morte.

Sem poder reaver sua isenção infantil, através da anulação do casamento malogrado, devido à palavra empenhada praticamente no momento da morte daquele que seria seu marido, bem como pelo corte abrupto de sua ingênua felicidade de menina-moça, ela, por motivos óbvios, também não pôde conformar-se tranquilamente ao *status* de viúva.

Tomada de surpresa pela situação de vida inesperada que lhe coube, Carolina passou ainda a ser apontada por transeuntes nas poucas vezes que se apresentava nas ruas, em sociedade. Ela, sentindo o lugar “distinto” que passou a ocupar socialmente, evitaria toda ocasião de ser vista por estranhos. Assim, podemos inferir que a alcunha que Carolina recebeu por parte do populacho, o de “viuvinha”, não seria somente um diminutivo inocente em respeito ao seu *status* conjugal e à sua juventude, seria antes uma tradução irônica e algo picante, tendo em vista a situação esdrúxula de ser ela simultaneamente viúva e virgem. Foi o que a verve popular não deixou passar em branco.

Todo esse enredo pertence ao fato curioso, digno de nota e de ser relatado para o entretenimento da amiga leitora a quem se quer presentear com um desses casos extravagantes da Capital. Por mais triste que se mostre, pôde ele ser remediado e superado pelo retorno do marido que, afinal, não tinha se matado, apenas precisou ausentar-se para refazer sua fortuna e preservar assim a mulher da humilhação da pobreza, conforme vemos em suas justificações.

É aqui que podemos ver que pode haver algo diferente do relato desse narrador interessado em casos insólitos, mas comedido o bastante para manter e ratificar a moral e a expectativa sociais que sente ser condizentes com sua leitora e interlocutora. Acaba também por ser diverso daquela suposta malícia popular que se crê desvendadora de segredos e disposta a tirar cruelmente seu quinhão de humorismo do ridículo de certas criaturas.

O que o narrador não sinaliza é o que o autor parece querer que outro leitor – ou quem sabe o mesmo? – encontre em sua narrativa a partir de seu próprio raciocínio,

através da análise dos fatos delineados no romance: a incompatibilidade entre o discurso do narrador e os fatos aludidos.

É que as justificações esboçadas por Jorge não nos parecem nem um pouco razoáveis se analisarmos as consequências delas. Sua primeira intenção é salvar a noiva de um casamento desgraçado – entendendo-se aqui, como desgraça, ao casamento com um pobretão – mas quer ao mesmo tempo impedir que sua reputação fique manchada pelo rompimento do noivado, pois acredita que se isso acontecesse lançaria o nome da noiva em infâmia devido à suspeição permanente quanto a sua pureza.

É contraditório que esse duplo salvamento efetuado por Jorge mantenha a sua “beneficiária” em ambas as situações descritas: ela permanece pobre como sempre fora e torna-se ainda mais “célebre” do que pudesse ser qualquer noiva que fosse deixada no altar – o que não seria tanta novidade – pela esquisitice inaudita de sua nova condição, o que atraiu a patológica curiosidade pública.

Essa percepção pode nos levar a conjecturar como há, principalmente nesses romances de Alencar que se inscrevem sob o manto chamativo de “Perfis de Mulher”, um apurado estudo de perfis masculinos que, dissimulando sua presença, não são o alvo predileto da verve popular nem da sua congênere crítica literária. Porém, a sensação de que há algo além, que não encontra explicação pelas palavras do narrador, persiste na mente do leitor que não consegue terminar sua leitura na última palavra do texto.

De fato, Jorge é a personagem-protagonista de cujas ações decorrem todos os eventos que se passam no enredo. E a viuvinha nada mais é do que um receptáculo para o qual são atraídas todas as atenções, tanto da sociedade representada quanto do próprio leitor, direcionados pela narração afeita a sancionar a consciência do protagonista.

De qualquer forma, o texto encarrega-se de sugerir outros motivos para as ações de Jorge e o erotismo da cena da noite de núpcias em que ele resiste a entregar-se e consumir o casamento, fugindo em seguida e deixando a noiva no limbo afetivo e social, já seria suficiente para indicar alguma razão de força maior, algum embaraço que o impeça de concretizar seu intento.

Os casamentos que demoram em se consumir são motivos recorrentes em Alencar. Além do mais famoso – *Senhora* – há ainda pelo menos o caso de *Encarnação* em que o marido estava aprisionado à lembrança do compromisso firmado com a primeira esposa, já falecida.

Se lembrarmos no primeiro capítulo o que faz Jorge sair de sua casa e ir à ermida da Glória, onde conheceria Carolina, é o “abafamento” que experimentou ao lembrar-se

de suas ex-amantes entre “sorrisos de zombaria e de escárnio” (ALENCAR, 1980, p. 49). E, a dar crédito ao Sr. Almeida, seu antigo tutor, ele não somente “queimou” com elas todas as apólices deixadas por seu pai, como também comprometeu a existência de sua casa comercial.

A primazia que, para ele, as mulheres davam ao dinheiro – e, nesse detalhe, descobrimos que o que ele achava de Carolina não se diferenciava em nada do que pensava sobre suas amantes – resultava na ideia de que nenhuma aceitaria um homem pobre como amante nem como marido.

A exposição da “amada” à zombaria pública corresponde, diametralmente, à mesma a qual fora submetido pelas antigas amantes. Partindo-se dessa premissa, o que ele teria buscado naquela manhã na igreja não fora, então, primeiramente, uma regeneração, como se pode deduzir de sua intenção de largar sua vida de dissolução e voltar-se ao casamento, mas o de começar a se reerguer psicologicamente do trauma sofrido.

Carolina, totalmente humilhada em sua suposta pretensão de fugir de sua vida simples e pobre, teria todas as razões do mundo para embarcar novamente num namoro “inusitado” e a aceitar a “ressurreição” do marido, que permanecer indefinidamente em lugar nenhum.

Alencar, como escritor, tem sempre a qualidade de apenas deixar entrever o inconsciente, o lado subterrâneo da mente humana, sem adentrar naquele âmbito que é, por natureza, recôndito. Sua linguagem é o agente eficaz para a representação da superfície, ou seja, daquilo a que temos acesso em relação ao outro, ao mesmo tempo em que deixa transparecer em momentos de intensidade emocional, ou na contradição entre palavras e gestos, um pouco do que possa estar escondido das vistas da “sociedade”.

Em *O Guarani*, teremos novamente a oportunidade de ver que, sob a denominação geral de “amor”, engolfam-se e entrechocam-se interesses e sentimentos tão diversos que não parecem caber num mesmo nome.

#### 4. A OBRA E SEUS LEITORES

O aparecimento das primeiras obras de Alencar, principalmente de *O Guarani*, foi reconhecido, já há em seu tempo, como uma evolução da ficção brasileira rumo à complexidade do romance moderno. Como dissemos antes, nesse romance pressupõe-se uma pluralidade de pontos de vista que espelha, de alguma forma, a pluralidade da recepção prevista.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 1992, p. 123).

Quando reavivamos em nossa mente o momento histórico em que *O Guarani* foi publicado, buscávamos enfocar com alguma clareza as questões intelectuais que se impunham à época e a forma como o romance respondeu a essas questões. Assim, percebemos que Alencar fez, no contexto brasileiro, a passagem de um período ligado a uma concepção oligárquica de cultura para outra, em que se dirige a um público de leitores mais amplo, de extração burguesa. Tentativas posteriores de a literatura dirigir-se ao público em geral, ao “povo” ou aos “cidadãos”, esbarraram – e ainda esbarram – em entraves, que não cabe aqui discutir. Porém, a literatura continuou a restringir-se, no país, a apenas uma pequena parcela da população (ou não é ainda tão popularizada quanto poderia ser), como nos demonstra nossa experiência cotidiana, bem como as estatísticas esclarecedoras da matéria (MONTENEGRO; MASAGÃO; CAVALLARI, 2001).

Por isso, acreditamos que o diálogo sustentado pela literatura continua a ser travado pelos mesmos atores que o texto de Alencar pressupõe, o que ratifica a impressão de que aquele período, inaugurado também por ele, ainda nos alcança.

Os interlocutores escolhidos por ele foram diretamente trazidos ao foco de atenção pela sua nomeação em prólogos e em outros paratextos aos romances, além de em outros textos críticos. Como já ressaltamos anteriormente, aquele em quem mais se investiu na interlocução era, na verdade, uma figuração do público alvo, o feminino. Isto parece responder, sobretudo, a questões pragmáticas de sobrevivência editorial. A intenção inicial foi a de trazer para os jornais um público novo, através do folhetim, um texto supostamente do agrado das mulheres, ou seja, de cunho sentimental, fundamentalmente.

O andamento da produção literária de Alencar mostra-nos que ele continuou apostando nesse público quer por razões de formação, quando ele lia ainda criança para as mulheres de sua família em serão literário, quer por acreditar depender desse público para efetivamente ser lido.

De qualquer maneira, foi em livros que se delongam sobre o universo da mulher (*Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*) que José de Alencar, reconhecidamente, alcançou o melhor de sua produção. Talvez, para não ser classificado como um escritor apenas para mulheres (ou, nem chegando a tanto, apenas para mocinhas), é que o vimos investindo em lances de aventura, em que o risco de morte acompanhava cada passo da jornada de seus heróis, embora eles acabassem por manejar o perigo com desenvoltura admirável. São obras como o próprio *O Guarani*, em que se avançou à procura de um leitor estereotipicamente masculino.

Apesar dessa divisão de temas baseada em gênero parecer plausível – como fez Antonio Candido (1993, p. 200-211), no já citado ensaio “Os três alencares” de sua *Formação da literatura brasileira* – as aparências podem ser enganosas e mesmo perigosas. Como tivemos chance de observar em *A viuvinha*, a análise do caráter masculino comparece, ainda que furtivamente sob o manto de um “perfil de mulher”.

Disfarçadamente negligenciados pelo autor, sob a presença ostensiva de uma mulher bem mais atraente, posta em primeiro plano, os rapazes parecem não ser o alvo predileto da narrativa. Assim, acabam, de maneira sub-reptícia, atingindo o que parece ser o intuito da personagem que comanda o desenvolvimento do enredo: desviar-se da mira do escrutínio público.

Quanto ao narrador, este parece ser solidário com tal objetivo, por não se postar enquanto instância reveladora das supostas reais intenções da personagem. Apesar de a personagem-protagonista não ser o narrador, vemos que ambos muito se aproximam devido a ausência de confronto entre eles, ou seja, o narrador não se presta a questionar o ponto de vista ou a moralidade que aquele esboça através de suas ações e falas. Assim, parece que a ação de Jorge, em *A viúvinha*, ao querer esconder dos outros e até de si mesmo, detalhes de sua vida, o que o levou a agir daquela maneira, é refletida pela ação narrativa que, apresentando os fatos como estes lhe chegaram, não indica ao leitor outros modos de leitura possíveis.

Poderíamos dizer que se trata de um narrador conivente, mas que, através dessa isenção de julgamento, convida o leitor a cotejar por si mesmo o caso em questão e a aceitar ou contrapor-se ao que lhe é dito. Nesse caso, o leitor teria diante de si a própria sequência dos fatos mostrados e a indagação, absurda e inevitável ao mesmo tempo, de o que teria ele (o leitor) feito naquelas circunstâncias.

O texto revela-se, portanto, como quis o próprio autor, uma espécie de charada a ser desvendada pelo leitor, pois o narrador quer reproduzir e levar a seu leitor os mistérios das vidas das pessoas como lhe são apresentados, mais do que fazer qualquer estudo sobre a realidade humana.

É lógico que, por trás de tudo isso, encontra-se um autor de quem não sabemos ao certo o quanto disso tudo que ele mesmo propôs é objeto consciente de sua encenação. Por isso, acreditamos que a ânsia de Alencar pela manifestação do leitor – seja esse um crítico ou apenas um aficionado de literatura – tem sua razão de ser, já que o texto, assim como as charadas, só se completam pela leitura atenta e percuciente.

#### **4.1 Heróis e mocinhas: propósitos culturais**

Nos romances “para rapazes”, a figuração dos “heróis” encontra o meio adequado para mostrar o lado valente e o conhecimento que possuem sobre uma natureza amistosa ou traiçoeira. Nos “perfis de mulher”, que coincidem com a temática urbana, aqueles são seres algo esmaecidos pelas circunstâncias desfavoráveis, como se fossem “peixes fora d`água”. Embora percam muito de seu vigor, não podemos deixar de admitir que ganham muito em humanidade. São personagens como o próprio Jorge, de *A viúvinha* e o Seixas, de *Senhora*, e tantas outras que discernimos secundariamente

em obras feitas a parecer dar relevo exclusivamente ao feminino, enquanto calam o lugar do homem.

Naquelas obras, as feitas a darem visibilidade direta ao universo masculino, Alencar também incorporou o enredo amoroso, de forma que nunca abandona sua primeira leitora, pois todas as obras são pródigas em deleitá-la com histórias de um amor que enfrenta a tudo e a todos, com resultados variados.

O diálogo com os leitores, e a tentativa consciente de agradá-los, é um dos feitos de Alencar que fazem perdurar sua boa recepção ainda nos dias de hoje, dando-lhe um viés popular e até mesmo comercial. Contudo, supor que seu alcance seja reduzido a esta recepção, que ele soube conquistar com afagos, é coisa com a qual não nos conformamos tão facilmente.

Marisa Lajolo, em prefácio à edição conjunta de *Cinco Minutos* e *A viuvinha* (ALENCAR, 1980, p.6), dá-nos uma boa medida dessa questão ao intuir como a presença de mocinhas arquetípicas, as protagonistas aparentes das duas obras, servem para libertar ilusoriamente o leitor da visão da “realidade diária, mesquinha e burguesa” figurada na obra. A acuidade da representação dessa realidade é que suporta a presença de seu avesso em personagens que criam como que uma realidade paralela, ou seja, alienam-se, em vista da dificuldade de confrontarem algo que lhes escapa ao domínio. A complexidade do quadro esboçado, em que a fantasia é também um dado da realidade, pode ser uma das razões que impediram o aproveitamento maior das obras de Alencar pelas tele e fotonovelas, manifestações mais atuais do folhetim.

Contra uma postura simplista, embora reconheçamos a parte das narrativas indiscutivelmente destinadas a deleitar e divertir, observamos que seu trabalho com a linguagem já comportava em si uma ação consciente em prol da constituição de uma língua literária mais próxima do uso brasileiro. Entremeadas ao romance, surgem sempre algumas análises (psicológica, etnográfica, cultural ou política) que retiram a obra do nível de obra folhetinesca somente para entretenimento, alçando-a, nem que em poucas páginas, ao nível de obra reflexiva. Refugiando-se numa ideia qualquer que venha a dar sentido a algum tema cultural, o romance ousa fugir ao seu molde e premedita um diálogo amplo com a sociedade.

Os textos críticos e as crônicas, bem como a perigrafia aos romances (prefácios e posfácios, alguns em forma de carta endereçada a alguma personalidade real ou fictícia, além de sua autobiografia literária *Como e por que sou romancista*) dão testemunho da importância conferida por Alencar ao diálogo com o colega de lide jornalística ou

literária. Na ficção em si, conforme já salientamos, há a presença das vozes narrativas, ou do próprio autor à guisa de explicações diversas, em que se aprofunda o sentido do texto através de digressões ou notas de pé de página.

Quando se quer entender o porquê da permanência da obra de Alencar para além da história da literatura, mas no rol dos livros que ainda sustentam uma leitura prazerosa e intrigante, vemos que o trabalho com a língua e a parte analítica da obra é ainda capaz de causar interesse. Interesse pelo que denuncia das obras de figuras tão importantes das letras nacionais como um Machado de Assis, um Mário de Andrade ou um Gilberto Freire.

Nas palavras do último, temos a seguinte afirmação: “Desta vez venho acentuar nele um tropicalismo que torna sua literatura atraente objeto de estudo para qualquer tentativa de reinterpretação da cultura brasileira como aspecto da cultura que venho denominando lusotropical.” (FREIRE, 1955).

Ao lado de um texto de estilo esteticamente apurado ao gosto popular pelo ornamental, da agilidade da prosa e do “açúcar” recheando seus conflitos amorosos, vemos, para além da temática “brasileira”, um quadro amplo de costumes e tradições que dão notícia da vida cultural nacional.

É conhecida a afirmação de Machado de Assis (1973, p. 801-809) quanto à desnecessidade de elementos “exteriores” para dar o sentido de pertencimento nacional que se almeja numa obra literária. Para tal, bastaria certo “sentimento íntimo” que tornaria o escritor homem do seu tempo e do seu país, mesmo quando elabora motivos estrangeiros ou que na superfície não parecem ser nacionais.

Machado de Assis postula uma consciência que não se preste a apenas arrolar particularismos, mas que consiga dar ciência do modo de ser de um povo através de um olhar capaz de apreender sua singularidade. Tal singularidade cultural emanaria, portanto, mais do todo, do conjunto da obra de um escritor, do que ao analisarmos as partes em si ou em seus detalhes.

Embora isto possa parecer ser uma crítica direta a Alencar pelo que tem de evidente e ostensivamente “nacional” em sua prosa, este não parece ter sido o objetivo de Machado de Assis que sempre reconheceu no autor de *Iracema* “o primeiro lugar na literatura brasileira”, em seu tempo. A razão disso reside no fato de Machado ter visto, apesar do manifesto imaginário patriótico das obras de Alencar, a presença daquele “sentimento íntimo” que vai além da fachada, do discurso superficial.

## 4.2 Recepção crítica de Augusto Meyer

Talvez esteja nessa divisão – entre as partes e o todo – o motivo de não nos acomodarmos com tanto que já foi publicado pela crítica, ao passo de não deixarmos de dar-lhe razão em muitas coisas. A tendência a enfatizar a “tenuidade” (MEYER, 1986) do romantismo de Alencar incorre frequentemente em incoerência por parte do crítico, já que este não pode deixar de reparar na superação que o próprio texto promove de suas limitações.

É o que vimos no citado prefácio de Marisa Lajolo em que se nota, nas entrelinhas, além da superficialidade da figuração das mocinhas, o realismo com que a questão do trabalho e do dinheiro é mostrada como essencial à “vida distinta”. Já Augusto Meyer despreza a crítica social presente em José de Alencar e é o melhor exemplo dessa tendência à contradição ou, pelo menos, à incapacidade de chegar a uma síntese satisfatória entre tenuidade e observação.

No ensaio sobre “O Gaúcho”, Meyer (1986, p.499-510) versa longamente sobre a impropriedade da reconstituição regional que Alencar promoveu do Pampa gaúcho, além da figuração que fez do homem típico, em que viu “um apressado romance regional, feito de remendos de notas, informações precárias, intuições nem sempre bem aproveitadas”. (MEYER, 1986, p.499). Mais a frente, no entanto, o crítico relativiza: “[...] a intuição às vezes penetrante do autor ao captar com fina sensibilidade as tendências que já então se avolumavam no sentido de plasmar o tipo idealizado e romântico do gaúcho, todo aquele complexo poético resumido na expressão monarca das cochilhas [...]” (MEYER, 1986, p. 507).

O que não se explica é como o desconhecimento flagrante da realidade natural e humana da província sulina pôde conduzir a tal sensibilidade. A censura do crítico reduz-se, como já havia sido apontado sobre os romances indianistas, aos aspectos exteriores, principalmente aos linguísticos regionais, que ainda não haviam sido suficientemente estudados no tempo. Por fim, ao terminar seu artigo, Meyer já dá uma visão mesmo elogiosa, bem menos restritiva da obra e afirma que a “humanização da vida animal na obra de Alencar” sempre lhe pareceu “uma das mais belas fábulas da literatura americana.” (MEYER, 1986, p. 510). Para quem começou seu artigo em tom tão decepcionado – inclusive com a citação de Araripe Júnior: “[...] o verdadeiro pampa não foi observado pelo romancista; este que aí fica esboçado nas páginas do livro não passa de um sonho, de um pesadelo: pintura mais exata das desolações, das tristuras que

povoavam a mente do escritor.” (ARARIPE JÚNIOR apud MEYER, 1986, p. 501) – parece ter havido uma grande transformação desde o início até o fim do artigo.

Permanece difícil, mesmo ao longo dos anos, com todo o avanço feito pelos estudos literários, conciliar numa mesma ideia as impressões variadas suscitadas pela obra de Alencar: entre a insuficiência do conhecimento e da observação do autor e o sentido resultante suficiente para satisfazer mesmo a leitores exigentes e produzir *insights* interessantes sobre os objetos observados.

### 4.3 O papel da História em *O Guarani*

Um dos pontos mais polêmicos quanto a isso reside na alegação feita pelo autor, de que *O Guarani* seria um primeiro exemplo de romance “histórico”, o que soou como um pretensioso postulado, visando a dar uma importância superior à obra e, conseqüentemente, um lugar de maior mérito ao seu criador enquanto pensador e não como um mero fabulador.

As resistências impostas a tal asserção não impediram que a obra alcançasse um notório lugar na literatura brasileira, mas isso foi entendido por razões diversas às declaradas pelo autor. Segundo vários especialistas, os motivos do sucesso deveriam antes ser buscados no entrecho livre de peias realísticas, possibilitando ao escritor abusar de sua imaginação e de seu idealismo, e no seu estilo primoroso.

Audemaro Taranto Goulart (1993), em sua tese de doutorado, demonstra como, mesmo essa parte, não é destituída de interesse ao leitor especializado. Ao lado de um texto de conhecimento estabelecido – que ele denominou de o texto heróico – situa-se outro texto cujo trabalho com o significante requer ao leitor sempre uma nova produção de sentido – o texto erótico –, capaz de surpreender e justificar sua releitura.

Da mesma forma, vemos que, a par do texto – ou textos – que divertem ou delíam (do prazer ou do gozo, como quis Barthes) há, sob a máscara de uma fábula nacionalista sobre a origem do homem brasileiro, um texto em que se encena a passagem de um sistema político para outro. Que há também, no que Goulart denominou de “texto heroico”, razões e temas para se meditar e ponderações interessantes sobre a realidade histórica de nossa formação nos séculos passados, com efeitos sobre o presente.

Assim, o texto premeditava um diálogo com o público interessado na história do Brasil contemporâneo. Essa premeditação não poderia ser pensada sem que houvesse

indícios dentro do próprio texto. Esses indícios encontraram-se na presença da “crônica histórica”, alegadamente encontrada numa casa em reforma.

Além desse ponto de vista narrativo em que se simula a existência de um cronista que tenha acompanhado os eventos durante seus últimos dias e cujo relato sobreviveu ao cataclisma final ou que tenha tido informação segura de algum sobrevivente dela, há ainda algo também de interesse aos contemporâneos de seu autor. Trata-se da busca por fundamentar a narrativa em referência ao espaço natural brasileiro.

Nem história nem natureza são imprescindíveis ao enredo amoroso e de aventura, contudo, ambos são um forte vínculo com o leitor-pensador interessado, assim como o autor, em produzir uma imagem ao país, para além daquelas produzidas pelos estrangeiros que por cá andaram. Essa busca de se criar um imaginário próprio estava em consonância com o desenvolvimento científico-filosófico do tempo que, principalmente após o iluminismo, pretendeu construir um conhecimento de mundo amplo, baseado na ciência e livre de suposições do senso comum e das superstições.

Sem trair o propósito romanesco, já que isso teria feito do criador de Peri, como ele mesmo alega, qualquer coisa menos um romancista, adicionou-se tal arcabouço à trama ficcional como um suplemento, em atendimento ao interesse histórico-nacionalista. Tal interesse impunha-se, na época, devido à missão do homem público de construir uma nação a partir do legado colonial recebido do passado pelas mãos do estrangeiro.

A existência de uma crônica incorporada ao romance é, como vimos, uma alegação feita desde o prefácio. O imbricamento de realidade e ficção, portanto, é um postulado fundamental e sempre restará ao leitor a função de tentar discernir o que na narrativa pertenceria a uma ou a outra. Além de ser postulado no prólogo, a utilização de personagens minimamente históricos já conduz a esse tipo de associação.

A queixa de que o texto não seria mais que fantasia atua, portanto, nessa pretensão de fazê-lo interessante àquele tipo de leitor, mais abalizado, que poderia encontrar no texto elementos de interesse para meditar na realidade “histórica” da pátria, ou seja, nas coordenadas que, advindas de um passado distante, ainda seriam determinantes para o presente.

Atualmente, os estudos sobre meta-historiografia têm-nos mostrado o quanto a ficção pode ser efetiva ao questionar as narrativas históricas oficializadas e dar ao leitor referências e dados sobre a realidade. A verdade sobre nossa história não teria, assim,

apenas um ponto de vista privilegiado, mas pode ser entendida sob ângulos diversos.

Em *O Guarani*, há divergências entre os narradores devido às premissas que cada um desenvolve. O narrador romântico acaba por matizar a posição do cronista histórico ao valorizar as subjetividades dos indivíduos, mesmo aquela do índio reduzida inicialmente ao “papel” inalterável de “amigo”, como o via o protagonista da crônica e chefe da vida comunitária, concepção essa que nos é repassada pela crônica.

#### **4.4 O papel do narrador na polifonia do romance**

O desenvolvimento da crítica posteriormente ao modernismo, sob o impacto de uma tendência mais formalista, focou-se, sobretudo, no texto e em suas afirmações como modo de interrogar o autor e suas intenções. Típica dessa tendência é a repassada visão do índio Peri como um cavaleiro medieval, que se extrai da fala do protagonista: “Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem!”. (ALENCAR, 2006, p. 45).

Refletindo na frase o mundo que lhe era caro e do qual retirava suas referências de grandeza e de vilania, a personagem a quem é a frase imputada, D. Antônio de Mariz, representava um mundo em franca decadência. Como a maior amostra desse declínio, temos a traumática perda da soberania nacional, experimentada por Portugal após a morte de D. Sebastião, motivo precípua que fez a personagem e sua comitiva internar-se no sertão ainda inculto do Brasil.

A despeito de representar uma visão particular de uma das personagens, muitos críticos aceitaram e repassaram tal descrição como expressão da visão do narrador, já que este não questionava o teor da informação. Para que se tomasse, então, o dizer como uma perspectiva do próprio autor foi apenas mais um passo. Alencar estava assim inserido em sua própria ficção e daí em diante seria difícil abordar sua obra sem fazer relação com sua vida, sua personalidade e sua visão de mundo.

No entanto, para além das afirmações categóricas, situa-se um texto que não se deixa reduzir a uma visão de mundo apenas, em que ressoa a voz de mais de um narrador, do autor, das personagens, da destinatária e até do público almejado. Essa consideração faz-se importante porque poderíamos objetar que, quanto às personagens, estas não passariam de instrumentos discursivos pelos quais o narrador exporia uma visão proveniente de sua própria maneira de olhar o mundo. Conforme Oscar Tacca vê as personagens, em citação de Kayser, “[...] nunca escutamos propriamente sua voz,

nem mesmo quando dialogam: por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência”. (KAYSER apud TACCA, 1983, p. 15).

Não resta dúvida de que o narrador, mesmo quando trabalha com personagens de existência histórica, faz, no mínimo, uma seleção dentre as falas que, comprovadamente, teriam sido proferidas pelo sujeito de sua pesquisa histórica. Revelando nesse processo o controle que, de fato, exerce sobre sua narrativa. Mas – e essa é uma vantagem incomparável do romance sobre outras modalidades narrativas – uma personagem ou uma fala apresentam-se nele como mais um ponto de vista dentre tantos. Ao contrário da interpretação da história sociopolítica, que deve caminhar em direção ao bom senso e à coerência, o romancista dispõe de recursos que possibilitam refletir posicionamentos díspares. Nessa reflexão, relativiza-se o bom senso e a coerência emanada apenas pela instância discursiva do narrador.

Para Bakhtin (2002, p. 4), esse é um traço fundamental que encontrou estudando a obra de Dostoiévski, a polifonia. Uma de suas características marcantes estaria no fato de que, na obra do romancista russo, as vozes que ressoam no texto não se sujeitam apenas a um narrador centralizante (como, em geral, costuma acontecer no romance considerado tradicional); elas relacionam-se umas às outras em “condições de igualdade”.

No romance, digno desse nome, por mais controlador que seja o narrador dos seres que pôs a habitar seu mundo ficcional, sempre há algo que lhe escapa. Nessas “brechas”, expõe-se, portanto, algo que adquire autonomia, a despeito da vontade do seu criador. Algo que fala mais do que deveria, chegando mesmo a contradizer seu próprio narrador.

Não há romance que se reduza meramente ao seu narrador, ou seja, que seja ciente de todas as informações e senhor das vidas e dos pensamentos de todos que lhe habitam o imaginário. As personagens escapam ao controle cerrado e são apresentadas como seres com algum grau de autonomia, pela qual se inserem no palco romanesco trazendo sua individualidade, tantas vezes ímpar e incoerente. O gênero romance “apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; portanto, é gênero polifônico por natureza.” (RECHDAN, 2003, p.8).

É por isso que, ao fim de tantas obras, parecemos não ter compreendido bem as personalidades apresentadas e elas costumam sobreviver em nossa mente longos anos,

tempo que passamos a buscar “inteirar-nos” daquilo que não fora compreendido completamente. Nos grandes romances sabemos mesmo, de antemão, que nunca chegaremos a tal compreensão, pois, assim como na vida, o indivíduo não se reduz a uma personalidade simples e transparente.

O romance assemelha-se, assim, muito mais à “vida real” pelo seu caráter de mistério com que envolve a percepção do outro, irreduzível a uma compreensão total, do que pelo caráter científico, de revelação do conteúdo das relações humanas. Para Bakhtin (1997, p. 290), “[...] é óbvio que a coletividade linguística, a multiplicidade dos locutores são fatos que não podem ser ignorados quando se trata da língua”.

#### **4.5 Polifonia em *O Guarani*: tragédia na selva**

A variação de vozes e enfoques constrói em *O Guarani* um texto movediço e leva-nos, enquanto leitores, a ter de formular nossa visão dos múltiplos aspectos do romance sob ângulos diversos que podem, muitas vezes, ser complementares ou mesmo contraditórios.

O mesmo suposto vício detectado por muitos críticos na construção das personagens, principalmente na do índio – a imaginação exacerbada guiada por um propósito idealista – seria notado na cosmovisão da pátria em que Alencar pareceu ressaltar os aspectos positivos e belos, extirpando traços negativos e indesejáveis do espectro visual de seus romances. A acusação que lhe fazem é a de ter-se valido de um profundo patriotismo, secundado por xenofobia, isentos de base verossímil, na construção da realidade, tanto humana quanto natural, dos lugares que lhe serviram de inspiração.

O questionamento que fazemos à crítica realista deve-se ao fato de, como vimos na novela *A viúvinha*, poder haver concomitância entre uma reprodução escrupulosa dos papéis sociais desejadamente desempenhados pelas personagens na sociedade e, a despeito disso, preservar-se uma dimensão crítica.

Em *O Guarani*, da mesma maneira, somos conduzidos por um fio narrativo em que se advoga pela incontrastável superioridade moral do protagonista e de sua diligência civilizatória. O narrador não se presta a contradizer o centro do poder político, simbolizado pela presença do colonizador. Parece mesmo apoiar sua intenção de resguardar Portugal, enquanto este não puder fazer valer sua legitimidade pela força. No entanto, o desfecho da empreitada não fica longe do trágico.

Aí estão duas posições que contradizem frontalmente muito do que se afirma sobre o Alencar histórico. Seu nacionalismo, chegando às raias da xenofobia, e de seu desinteresse pela realidade. Ambas as contradições residem nessa aparente adesão irrestrita ao projeto português de nação em que as causas do fracasso, do país que perde a soberania e do casarão que não resiste ao assédio dos índios aimorés, dever-se-iam a razões alheias à integridade moral de ambos.

Como um nacionalista brasileiro, esperava-se que Alencar não aderisse tão claramente a um projeto que era colonialista em sua essência. Por outro lado, se se pleiteava pela grandeza moral dos agentes do projeto expansionista português e se esse projeto veio a falhar seria pela necessidade de refletir alguma realidade histórica, quando, idealizadamente, o projeto tinha tudo para se concretizar. Por que Alencar preferiu mostrar o fracasso da colonização, quando ela, em verdade, trinfou na conquista do território brasileiro, se não para refletir sobre o confronto entre a vontade do indivíduo e as circunstâncias adversas?

É preciso admitir que o pensamento de Alencar não respeitava dicotomias como as que permeiam conceitos como o de nacionalismo e o de realismo. Sua ação proativa em torno de fundar uma fisionomia própria ao Brasil não passou pela xenofobia ou lusobofia estreitas. Sua visão da realidade era mais abrangente do que de meramente contrapô-la à fantasia e ao ideal.

O final trágico da ambição política dos Marizes tem a conotação que a palavra tragédia tomou popularmente e não obedece às mesmas regras clássicas, como as que Aristóteles elencou na sua *Retórica*, a não ser talvez pela catástrofe do incêndio. No entanto, alguns outros elementos secundários do trágico parecem caber primorosamente, principalmente quanto à caracterização do herói trágico. Na *Poética*, Aristóteles considera o herói da tragédia um homem nem muito bom nem muito mau, que “antes propenda para melhor que para pior” (ARISTÓTELES apud LEÃO, 1979, p.59). D. Antônio de Mariz, embora goze de grande reputação e fortuna, como Édipo, acaba por cair no infortúnio, “não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...] Situados no topo da escala social, aliam nobreza de alma a nobreza de sangue, mas estão sujeitos a erros e fraquezas como todo homem. Passam da fortuna à desgraça, sem ter merecido nenhum castigo.” (ARISTÓTELES apud LEÃO, 1979, p.59).

Segundo a visão do narrador, é assim que deveríamos ver D. Antônio de Mariz. A tragédia seria, então, não de sua responsabilidade ou proveniente de alguma possível falha sua, mas produto da fatalidade inerente a todos os projetos ambiciosos ou à frente

do seu tempo. Com efeito, o tempo dos bandeirantes ainda não começara com o mesmo objetivo de interiorização e enriquecimento.

#### **4.6 O trágico em *Frei Luís de Sousa***

Para melhor entendermos a concepção de responsabilidade pessoal seria bom fazermos um paralelo com o *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (1965), objeto de estudo do trágico por Ângela Vaz Leão (1979).

Da mesma maneira de D. Antônio de Mariz, o frei Luís de Sousa, ou melhor, Manuel de Sousa Coutinho, seu nome laico, é descrito como um nacionalista, resistente à perda da soberania nacional, à qual sacrifica sua mansão senhorial, requisitada para ser a sede do governo. Essa resistência, no entanto, não surtiu nenhum efeito e foi mesmo ambígua, pois confundiu a resistência política com a afronta pessoal por ter sido ele o escolhido para ser desalojado. De qualquer maneira foi ineficaz, não atingindo a legitimidade do novo governo ou dando curso a uma revolta de maior amplitude.

Essa confusão de propósitos fica mais clara quando vemos o ímpeto com que a força dos novos ventos que sopravam é o bastante para atingir mesmo o âmago dos indivíduos. Como uma ideia, antes absurda, pôde tomar corpo e impor suas novas regras. É o que vemos acontecer na pessoa da esposa de Dom Manuel, D. Madalena, que, apesar de também resistir, vê aos poucos a legitimidade de sua condição pessoal sendo solapada pelas regras agora ditadas pelo sebastianismo que, como uma nova tradição, revogava as leis antigas e instaurava as suas no lugar. A carga dramática do texto de Garrett reside muito na maneira como ele a mostra perdendo o equilíbrio. Primeiramente, por pressentir o peso acusatório que lhe recai pela simples menção de uma ideia que faria dela uma mulher desonrada, pois, sob a ordem vigente, seu casamento era sem mancha, mas, quando o misticismo sebastianista vai tomando conta das consciências, ela torna-se imputada de ser adúltera por não ter esperado seu marido pelo tempo que fosse necessário a seu retorno. Como, aliás, a própria nação estava fazendo, aguardando a volta do rei.

Em seguida, pela concretização das piores expectativas pelo retorno de seu primeiro marido, D. João de Portugal.

A lei que tacitamente deixava de vigor impunha sete anos de espera para que seu marido, de quem não se tinha mais notícia, voltasse. Tempo estipulado que, uma vez decorrido, pressupunha a morte do mesmo. O retorno dele, depois de nada menos que

vinte e um anos, só cumpriu o papel de precipitar o desfecho de uma condenação que já pairava no horizonte. Sua afirmação de que voltaria “vivo ou morto” pode ter sido interpretada por D. Madalena como uma expressão hiperbólica, demonstração da força do amor que unia o casal. Porém, pelo sebastianismo – reforçada pela crença popular em fantasmas, que o escudeiro Telmo personifica – tomou foros de profecia a ser inevitavelmente cumprida. Assim, D. Madalena passa mesmo a duvidar de sua honestidade de mulher casada ao acreditar que já amava a Manuel de Sousa Coutinho, mesmo antes da partida de seu marido para a guerra e que, portanto, sua busca por notícias de seu paradeiro era insincera.

Não é inaudito que fatos ocorridos *a posteriori* tenham, devido à sua força inesperada, capacidade de reformular memórias e registros pregressos, a ponto de passarmos a acreditar que tenham uma lógica presumida em vez de serem pura surpresa. Todorov (1993) descreve esse fenômeno quanto aos presságios astecas sobre a chegada dos espanhóis, que teriam sido criados posteriormente para dar coerência entre os eventos e a lógica de uma sociedade regulada pelas profecias.

A admiração, que D. Madalena tivera pelo brilhante intelectual que D. Manuel Coutinho era, foi equiparada ao amor entre amantes e, nesse processo, sua honradez viu-se reduzida a um gesto exterior, sem correspondência com o sentimento. Os sete anos que esperou deveram-se, então, a apenas cumprir as regras sociais.

#### **4.7 O fim do reino e de sua cópia**

D. Antônio de Mariz é mostrado também como leal servidor ao rei de Portugal a quem prestou juramento de fidelidade e se mostra irredutível em aceitar um rei estrangeiro em seu lugar. Para isso, interna-se no sertão e, ao lado da sociedade regulada pelas leis do reino, constitui um poder paralelo em que as regras dos velhos tempos prevaleceriam e em que ele pôde continuar a ser o que sempre fora, como se nada de substancial houvesse acontecido. O que parece desconhecer é a insustentabilidade dessa tentativa utópica em tempos que não mais se pautavam pelas regras medievais de lealdade e fidalguia.

A cena do solar que se reduz às cinzas é usada como motivo tanto por Garrett quanto por Alencar como a mesma razão de firmeza da fé nos valores civilizatórios portugueses. A queima de um, no início do drama, serve para identificar a coragem com que se pretende resistir à perda da soberania, mas termina por se mostrar inútil e

empobrecedora já que seus ocupantes tiveram de ir morar na casa do primeiro marido de sua esposa, o supostamente morto D. João, onde ficariam à mercê de seu legítimo dono.

Em *O Guarani*, o solar é construído no início da narrativa para mostrar também a firmeza do propósito de resistência, não ao novo rei que já havia se assenhoreado do poder, mas aos novos valores que, ao se instaurarem, impunham a deslealdade à velha monarquia. Ele esperava que, como numa estufa, os tempos ruins passassem e seus valores pudessem voltar a florescer em época vindoura.

Enquanto uma casa é destruída – tanto no sentido físico, quanto no familiar – às margens do Tejo, outra é erguida às margens do Paquequer. Não somente foi construída como fortaleza a resistir aos ataques dos inimigos, como simbolizava a força de uma união que, começando pela família, atingia a todos os que se aventuraram juntamente com ela para estabelecer em outras terras o “Portugal” que não admitia sua derrocada.

Da mesma forma que em *Frei Luís de Sousa*, a empreitada de D. Antônio de Mariz no sertão da província do Rio de Janeiro seria uma tentativa ingênua por desconhecer os fatores que teriam dado causa ao fim do velho Portugal e que não seriam tanto externos à vontade de seu povo, mas que estariam nos próprios portugueses assaltados, uma vez que quem toma o poder não foi aquele que matou o rei D. Sebastião. A morte de D. Sebastião, em território mouro no Norte da África, revela a busca de expansão imperialista sobre o território estrangeiro, ultrapassando os objetivos da Reconquista Ibérica, cuja expansão marítima seria responsável por inserir o Brasil no cenário mundial de uma forma subalterna. Filipe II da Espanha, como se sabe, recebeu o trono depois de uma campanha portuguesa desastrosa contra os mouros do Marrocos, um país que não pleiteava de forma alguma o trono português.

Machado de Assis já havia chamado a atenção para a semelhança entre a caracterização do fidalgo de *O Guarani* com os que figuram nos romances históricos de Alexandre Herculano. Achamos necessário estabelecer, aqui, esse paralelo com Almeida Garrett, principalmente quanto ao motivo do casarão que se reduz às cinzas, em contraposição a uma postura crítica que preferiu ver semelhanças com os castelos medievais de Walter Scott:

Quem não verá, em D. Antônio de Mariz, que, como um rico-homem, devia proteção e asilo aos seus vassallos, um *Ivanhoé* português? Aquela casa do Paquequer, com suas disposições pitorescas e românticas, não lembra de perto os castelos de Kenilworth e de Lammermoor? (ARARIPE JÚNIOR, 1958-1963, p. 161).

Como Silviano Santiago (1980) indaga, por que Alencar escolheu aquele momento preciso da história e não outro e por que D. Antônio de Mariz. Propusemos essa comparação com o drama garrettiano devido à escolha da mesma época e pela semelhança entre os heróis em sua concepção de lealdade.

#### 4.8 Brechas externas e internas

Bosi (1996, p. 176-192) aponta as primeiras “brechas” do texto, que fugiriam à intenção de Alencar como “intérprete da nossa história”, mas que não puderam ser excluídas da representação ideal, talvez por não se poder excluir tão completamente o real de sua representação idealizada. Ele mostra como as diferenças sociais, atuando contra a harmonização de cima para baixo imposta pela liderança, não pudessem ser simplesmente abolidas, mas acabaram por se fazer notar nos interstícios do texto. Trata-se da existência dos armazéns, em sua disposição ao mesmo tempo interna e externa, que abrigavam os aventureiros em busca de riquezas e que, para atingir tal intuito, teriam também de servir como força militar ao comando do chefe.

A família Mariz é mostrada, assim, como a única a ter algum intuito moral, além do enriquecimento puro e simples, enquanto os outros estariam ali meramente para, em comunhão de propósitos, atingirem o objetivo de enriquecerem o mais rapidamente possível e voltar o quanto antes à cidade ou mesmo a Lisboa. Os Marizes são, também, os únicos a desfrutarem da riqueza para uma vida de certo luxo e bem-estar.

Com um objetivo de mais longo prazo, eles serviam bem aos exploradores ao provê-los com uma estrutura sólida que servia de fortaleza em qualquer necessidade, principalmente quanto às ameaças dos indígenas.

As brechas detectadas por Bosi (1996), como uma espécie de luta de classes ainda em germen, exporia a família aos primeiros desafios em seu *status*. Porém, não é dessas brechas que viria a maior ameaça à sobrevivência do empreendimento. A ruptura de mais difícil sutura aconteceu com a quebra da paz com os índios.

As brechas exteriores ao castelo medieval são também parte da encenação, mas ainda se mostram dentro do texto menos importantes para o desfecho da empreitada do que as brechas interiores representadas por D. Lauriana, cujos preconceitos de classe e de raça são um fator de desgosto ao marido. É essa ruptura de valores, desde dentro do casarão e da família, que seria imprescindível para fundamentar a ação do filho e

fidalgo, D. Diogo, cujas consequências se revelariam fulcrais para o desenrolar da história.

A crônica não pode levar seus intentos tão longe e, por mais que tente, suprimir as “brechas” que existiam não somente do lado “civilizado” da história, no solar em meio à selva, mas, principalmente, por dentro, no espaço ocupado pela família. Mesmo porque D. Antônio não parece encontrar tantos aliados como se acreditaria, por se tratar de uma família patriarcal governando uma sociedade regida sob um sistema severo de lealdade, em que qualquer traição era punida exemplarmente com a morte (vide o *senhor de barão e cutelo*).

Quando ele toma a resolução de enviar seu filho, que havia assassinado uma índia, para um convento em Salvador, já estaria sendo leniente e quebrando as regras que garantiam a sobrevivência do grupo e a paz com os índios. Para D. Lauriana essa punição branda, que não teria sido aplicada quanto aos outros membros não-familiares do bando de aventureiros, já era por demais severa, já que a vítima ela a considerava como nem mesmo sendo da espécie humano.

D. Diogo quebrara a lei, angariando o desejo de vingança dos índios que futuramente seria o principal motor da derrocada do casarão do Paquequer, assim como rompera com o código de cavalheirismo que era tanto do agrado de seu pai. Para um cavaleiro medieval digno desse nome, o fato de agredir uma mulher, qualquer que fosse sua índole, era um gesto indigno e para a corte inaceitável. No entanto, ele não só o fizera como ainda ousou querer justificar-se. Seu pai, já ultrajado pelo gesto que punha seu sistema de valores em desuso pela nova geração que D. Diogo representava, interrompe-o solenemente, impedindo que ele também o suplante discursivamente, ou seja, instaurando não somente outra prática, mas mesmo outra norma.

Esse contraponto de práticas e ideias díspares entre gerações é fundamental para a caracterização total que Alencar faz na crônica que quer mostrar o capitão como homem valoroso, mas que a obra acaba por mostrar como vacilante e anacrônico. Vacila ao não levar às últimas consequências sua justiça, isentando o filho, o que acaba por corroborar a visão de sua esposa de que os índios não eram humanos e, portanto, não seriam objeto de proteção da lei dos homens. Não é então por acaso que o fim seria desastroso, não tanto para seu empreendimento, já que seria somente uma questão de tempo que novos surgissem em seu lugar de colonizador, mas para seu próprio mundo medievalizante, que não pôde sustentar-se nem mesmo em seu núcleo familiar.

Em *Frei Luís de Sousa*, a nova geração representada por D. Maria de Noronha é também dada como suscetível à superstição que tomou conta da nação e que apostava no retorno de D. Sebastião. Garrett mostra esse clima de misticismo que rodeava a figura do rei já antes de sua partida para a África onde desapareceria na batalha de Alcácer-Quibir, pelo augúrio de D. João de Portugal, o primeiro marido de D. Madalena, de que retornaria para vê-la mais uma vez “vivo ou morto”. O impacto desse clima atuaria sob a mentalidade nacionalista das camadas populares, representadas pelo escudeiro Telmo Pais, com efeitos sobre toda a população do país.

A passagem de um imaginário a outro, em ambos os autores, serve para mostrar como, a despeito da grandeza moral de seus atores, não há como evitar a decadência de uma ideologia que se apaga frente a novos tempos pautados por outros valores, mesmo que menos magnânimos. Em ambos os autores, percebe-se a mesma reverência pelo passado em suas figuras representativas, ao passo que há uma abertura para novos tempos que, embora possam não ser belos e grandiosos, impõem-se inexoravelmente.

## 5. A ESTRATÉGIA NARRATIVA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A OBRA

Tendo sido o texto final de *O Guarani* (ALENCAR,1981), como estamos postulando, alegadamente escrito pelo autor sob a máscara de um narrador romancista, já em si personagem de ficção, com a premissa específica de se adaptar um suposto “documento histórico” como subsídio a seu romance – cujo fim declarado era o mesmo de qualquer um dos tantos folhetins da época: divertir e entreter – temos de reconhecer esses dois textos, o documento histórico e o próprio romance, como produtos, também ficcionais, de duas “autorias” independentes.

Trata-se, evidentemente, de uma estratégia narrativa. Tanto a crônica sobre a empreitada dos Marizes e seus vassallos no meio da selva brasileira em luta por estabelecer o empreendimento colonial, quanto o romance oitocentista, cujo enfoque apoia-se fundamentalmente sobre o enredo amoroso, seriam produtos marcados pela função que cada um de seus agentes enunciativos exerceria na sociedade em que viviam. A vantagem dessa estratégia é a de separar o autor real da enunciação dessas duas outras “autorias” explicitadas e, assim fazendo, estabelecer uma distância crítica entre o autor-empírico e o discurso dessas duas instâncias narrativas que teriam se incumbido cada uma de sua de tarefa específica.

Os estudos sobre a estrutura da narrativa, nomeadamente a narratologia, têm feito importantes achados sobre a maneira como os relatos podem ser entendidos, naquilo que partilham com os demais relatos e, principalmente, naquilo que faz cada um deles uma narrativa única e inconfundível. O narrador de *O Guarani* apresenta-se a nós como um narrador heterodiegético, já que não pode ser caracterizado como personagem da história por estar afastado do lugar e, principalmente, do tempo dos acontecimentos. No entanto, ele assume um grau elevado de intromissão nos dados coletados da sua fonte de informação – a suposta crônica histórica – ao dizer que não somente a copiou, mas também que a remoçou. Por “remoçar”, podemos entender, segundo seus propósitos assumidos no prólogo e pelo texto que nos chega às mãos, uma “romantização” do enredo pela preponderância dada à subjetividade dos indivíduos envolvidos em relações de cunho sentimental e amoroso.

Também quanto à forma assumida pelo novo texto posto à disposição de sua correspondente, vemos que o narrador de nenhuma forma reflete o estilo da crônica seiscentista. Isso nos leva a cogitar o fato de que o narrador não somente “romantiza” a história, mas também imprime um novo estilo à linguagem empregada, estilo mais rico

como se esperaria de um texto romântico, em vez do estilo mais simples de um texto de cunho “informativo”. Esse fato reflete-se, do mesmo modo, nos diálogos entre as personagens que não espelham de a linguagem porventura empregada por elas nos tempos em que transcorreram os eventos da narrativa.

O narrador tem assim uma “função comunicativa”, segundo a conceituação posta em circulação por Gérard Genette (1995), pois seu compromisso é antes com o destinatário (narratário) do que com seus personagens. A “função testemunhal” da narração é então diminuída por não ter de dar lugar a uma tentativa de reprodução da vida de suas personagens. Sendo assim, a própria linguagem empregada no texto não visa a dar conhecimento dos registros pessoais, nem fazer com que o leitor possa experimentar algo da presença “real” dos habitantes do Paquequer. São, portanto, mesmo quando em diálogo, construtos do próprio narrador, estilisticamente pensados para impressionar o destinatário ou público leitor.

Mas, se o pretense “romancista” deixa claro que sua intenção é a de promover o entretenimento de uma prima leitora, acostumada que era ao enredo romântico típico em que se conjugam a beleza e a pureza da moça protagonista com as demonstrações cabais de heroísmo por parte do rapaz que a corteja, o autor “cronista histórico” não diz a quem se dirige ou o que pretende. O objetivo romântico, o de mero entretenimento, suplantaria assim aos objetivos que acaso tivesse a crônica, da qual se apropria sem cerimônia. Podemos, no entanto, inferir pelo próprio histórico da crônica como gênero, quanto pela confirmação que o texto de *O Guarani* proporciona, que seu objetivo, mais uma vez, seria o de exaltar a figura do chefe político, confirmando suas ações e reforçando seu *status* de superioridade frente aos demais.

Além desses dois objetivos, somos levados a indagar por um terceiro, que seria o do autor de todas essas figurações autorais, que se valeria dessa estratégia narrativa com alguma intenção específica. Como todo bom enganador, ele só poderia ser flagrado nas “brechas” textuais, em que não pode ser confundido com os outros dois. Seria, portanto, o produto da distância crítica estabelecida entre a enunciação e o enunciado, momento em que o autor dirige-se a um leitor que também não se deixaria confundir com um dos leitores-modelo pressupostos. Por um lado, tal leitor não se deixaria prender pela tendência política do cronista e, por outro, não se impressionaria demasiado com os recursos mirabolantes de que o romancista lança mão para ir ao encontro das expectativas de sua época. Em resumo, um leitor que relativize a importância dada às

propostas narrativas do texto e tente construir, por si mesmo, uma percepção do conjunto da obra.

Relevar o peso ideológico do discurso de uma e de outra é o que parece ser necessário para que se possa perceber o ponto de vista amplo, que não confirma nem denega os outros dois, mas que parece querer deixar os fatos falarem por si próprios e exige que o leitor faça sua contestação às pré-concepções encontradas na obra.

### **5.1 Os narradores: estrutura narrativa**

A incerteza produzida pela impossibilidade de se reduzir a visão histórica expressa no romance à visão de seu autor real faz-nos indagar, hipoteticamente, qual seria, de fato, a perspectiva histórica de Alencar. Sabemos que ele não advoga em *O Guarani* pela revolução contra a liderança civil, expondo-a de modo negativo, mas a “conotação ambígua” (SANTIAGO, 1980, p. 101), com que são trabalhados na obra a temática política, leva-nos a questionar a lógica interna do modelo estatal adotado por D. Antônio e que, apesar da ruptura já ocorrida em solo europeu com a introdução de uma dinastia estrangeira, teimava em preservar em sua integridade territorial, além de em seus valores simbólicos.

O mesmo sucede quanto a se tomar como fundamentais as vastas asas dadas à imaginação no texto romanesco, marcadas pelo floreio nas peripécias de Peri e na caracterização geral de personagens e eventos, quando se apura, no final das contas, um realismo imanente ao texto, característica essa, na verdade, presente no gênero romance como um todo: “[...] mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real.” (ADORNO, 1980, p. 269).

Tendo o narrador desde o prólogo assumido uma função comunicativa ao demonstrar as razões e objetivos que o levaram a oferecer sua narrativa a um leitor específico, ele também institui uma figura de narrador anexa a si com a função de testemunha dos eventos que se passaram em data já afastada. Assim fazendo, a ele caberia apenas conformar os elementos necessários a responder às exigências de entretenimento da leitora. Por isso é que vemos o quanto ele se afasta da verossimilhança, às vezes mais do que devia, sentindo a obrigação de nunca aborrecê-la ou enfastiá-la. Por seu turno, aquele narrador antigo que cedeu seu ponto de vista ao narrador contemporâneo permaneceu senhor de sua própria opinião e continua a fazer a

classificação, dentre as personagens, das que são amigas e das que são inimigas do protagonista, a quem procura sempre defender. É como se o narrador daquela crônica mantivesse ainda, apesar da transformação sofrida pelo texto, a função ideológica de passar a todos a sua visão de mundo ou a do seu chefe.

Duvidando ou, pelo menos, relativizando na narrativa os valores explicitamente expostos, como efeito de uma técnica de composição em que a própria narração é um dos dados da ficção, a conclusão a que chegamos é que Alencar sempre fora bastante consciente daquilo que se lhe imputou a crítica como defeituoso (a inverossimilhança na construção de seus heróis e o louvor ao passado colonial em suas lideranças) e que deveria ser antes imputado à personalidade das duas figuras ficcionais de escritores presentes em *O Guarani*.

Os desdobramentos narrativos no texto permite-nos acompanhar a narração feita, primeiramente, por aquele narrador que nos foi apresentado no prólogo, cuja biografia podemos delinear, ainda que tenuemente, e que não se confundiria com Alencar, embora possa ter tantos elementos em comum com ele. Sua missão não é restrita à narração, mas fazer do texto um objeto de grande interesse do leitor. Por outro lado, não procura impor restrições ao documento que utilizou como fundamento histórico, por sua exposição no mínimo parcial da realidade “colonial”, principalmente quanto ao conteúdo ultrapassado das relações hierárquicas que se impuseram no território brasileiro:

[...] o romance histórico de Alencar voltou-se não para a destruição das tribos tupis, mas para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial. Daí, a atenção que merecem os modos pelos quais o narrador trabalhou a assimetria das forças em presença na sua primeira síntese romanesca. (BOSI, 1986, p. 186).

Estilisticamente convém reconhecer, não há elementos para sustentar a existência de duas narrações diferenciadas, uma vez que uma das tarefas assumidas pela narrativa de cunho romântico teria sido a de incorporar em seu texto o conteúdo do outro, do documento histórico. Conclui-se que o uso do verbo “remoçar” usado no prólogo significa não somente dar mais relevo aos eventos relacionados ao amor e à aventura, mas em “aprimorar” o estilo, quiçá ultrapassado ou desprovido de encantos literários do outro. A conjunção de ambos deu uma unidade estilística final ao texto.

No trabalho conjunto desses dois narradores – um cronista e um romancista – que produziram a princípio cada um seu próprio texto, teríamos, portanto, dois discursos

distintos, por mais que se embaralhem posteriormente, sob a ação do segundo, que acaba tornando-se preponderante.

A distância que separa as perspectivas autorais de ambos baseou-se fundamentalmente na mudança de perspectiva receptiva, pois a crônica histórica, tendo sido pensada num universo aristocrático, em que poucos autores escreviam para poucos leitores, era independente das boas graças de um público mais popular. Por isso, o cronista supostamente não se esmeraria em atraí-lo com um estilo e um enredo apaixonantes. Essa última missão teria sido feita pelo romancista e, quando lemos o prólogo, já em plena ficção, essa perspectiva bipartida da narrativa tornou-se intrínseca ao texto final.

Essa força assumida pelo polo receptivo não encontra paralelo em outros autores da literatura brasileira do período. Podemos dizer que Alencar escrevia, prioritariamente, para o agrado do leitor e só muito secundariamente pensava a literatura como meio para expor suas ideias ou para discutir assuntos importantes do seu tempo. Tanto é assim que sua arte pouco se alteraria com o tempo nessa disposição, mesmo quando sabemos das transformações pelas quais passaria em sua vida de homem público e que se refletiriam numa certa misantropia, principalmente em relação às figuras de poder da sociedade.

Mais do que apenas um recurso para dar verossimilhança à obra, aproximando a sua fonte aos eventos narrados no tempo em que foram vividos, a crônica histórica, como fora alegadamente encontrada pelo segundo narrador, tem o efeito de dar profundidade psicológica às personagens delineadas. Isso porque corresponderia não a uma visão retroativa de um historiador que se debruça sobre fatos e personalidades pretéritos, mas a uma visão dos próprios envolvidos nos eventos sobre os acontecimentos no Paquequer. O que seria eficaz para, além de informar os fatos, transmitir-nos também a mentalidade da época. O que o segundo narrador, o romântico, fez foi enriquecer tal perspectiva com outra compreensão das personagens, não negando o que fora dito antes pelo cronista, mas suplementando seu enfoque com sua mentalidade agora romântica. Esse “enriquecimento” é o que ressaltaria, por exemplo, a heroicidade de Peri, assim como a candura e a beleza de Ceci, o casal enamorado, valores estes atraentes ao público burguês do século XIX.

O plano principal dessa parte do texto que temos chamado de “a crônica histórica” foi pensado, tendo como substrato básico o peso da autoridade política. Silviano Santiago (1980, p. 100) pergunta porque Alencar escolhera D. Antônio de

Mariz para personagem principal de *O Guarani* e não o próprio Peri, razão de ser do nome da obra. A resposta reside talvez na necessidade de constituir a própria crônica histórica como documento fiável, pois ela se formou, enquanto gênero textual, para reproduzir o ponto de vista do rei – a quem D. Antônio declaradamente substitui – ainda que pela pena do cronista. Jamais estaria o cronista habilitado a interrogar ou contestar a autoridade, mas em justificar seus interesses e sancionar-lhe as atitudes.

Assim, o que Alencar tenta fazer “histórico” em seu romance não seria, como se costuma colocar, uma tentativa de reprodução do passado tal qual este teria de fato acontecido, numa concepção de reconstrução, que outros romancistas e historiadores concebiam ser possível em seu “voto micheletiano de ressuscitar o passado” (BOSI, 1996, p. 175). O melhor exemplo do método, que ele expande para outras áreas, pode ser notado na explicação que Alencar dá para a etimologia do nome de *Iracema*, nas notas a essa obra (ALENCAR, 1960, p. 123), como significando “lábios de mel”. Tornou-se célebre, apesar da carga científica que Alencar tenta imprimir a sua pesquisa da língua tupi, o estudo em que Afrânio Peixoto (1931) aponta o nome “Iracema” como sendo, na verdade, um anagrama para “América”.

O importante é ressaltar que a pesquisa empreendida por Alencar quanto à realidade pátria (história, etimologia tupi, antropologia, geografia etc) obedece, como pensou Haroldo de Campos (1992, p.127-145), antes a um projeto estético do que a uma tentativa de ressuscitar, pura e simplesmente, o passado ou mostrar o real.

Mesmo quando se trata de acontecimentos quase contemporâneos, o autor não se esforça em reproduzir com fidelidade pessoas, eventos e outros detalhes, o que causou indignação em Augusto Meyer (1986), no ensaio, já citado, em que analisou o romance *O gaúcho*. Não teria sido difícil se Alencar quisesse recompor um retrato fiel de uma figura tão contemporânea a ele quanto foi Bento Gonçalves, na obra. Mas ele não se importou em apor ao revolucionário um bigode improvável, o que condizia melhor com a silhueta bonachona com que recriou a figura do chefe gaúcho, para a indignação do crítico gaúcho.

Tendo em vista a primazia do projeto estético, o que Alencar chama de “histórico” em seu *O Guarani* talvez tenha mais a ver com a construção ficcional dos elementos da documentação que lhe dá subsídio para pensar a realidade nacional em profundidade, do que em revelar um passado já destruído em seus detalhes. Nesse passo, ele se isenta de posicionar-se ideologicamente, contra ou a favor ao discurso do cronista escolhido, e compõe um cenário em que o cabe ao leitor, por si mesmo,

posicionar-se frente ao que lhe é exposto, aceitando ou não a leitura da realidade do tempo dada pela crônica aos futuros leitores.

## 5.2 Peri na crônica e no texto romanesco

Esse texto histórico cumpre as exigências do gênero cronístico, como já dissemos, em repassar uma imagem extremamente positiva do chefe político, mas o romance vai mais além do que se ater apenas ao documento histórico. Somente o texto romântico, por exemplo, é que reconhece em Peri um pretendente amoroso de Cecília. A visão repassada pelo documento, em que D. Antônio de Mariz figura como protagonista privilegiado pelo agente enunciativo, é a da submissão e abnegação do índio desconhecendo-o como sujeito de suas vontades e admitindo-o, tão somente, pelos bons serviços prestados. Quanto ao futuro de sua filha, sua ideia era outra. Ao ver Cecília e D. Álvaro, pretendente à mão da filha, o narrador pondera: “D. Antônio de Mariz, sentado a alguma distância, considerava aquele lindo par, e um sorriso íntimo de felicidade expandia o seu rosto venerável.” (ALENCAR, 1981, p. 31).

Aqui, podemos ver que o reconhecimento posteriormente dado a Peri como comparável a um “cavalheiro português” (ALENCAR, 1981, p. 34), era meramente retórico, já que sempre se reconheceu na devoção e abnegação do cavalheiro à donzela um direito deste em cortejá-la e pleiteá-la em casamento. A “inocência” de D. Antônio quanto a esse assunto apenas revela o quanto seu discurso já estava desligado de sua prática ou o quanto ele recusava em admiti-la. É Dona Lauriana que daria voz à verdade ao definir o “status” de Peri como próximo de um animal doméstico, que, por mais que forneça aos donos bons serviços, nunca almeja ter seu *status* alterado: “Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão.” (ALENCAR, 1981, p.26).

O que vimos, brevemente, nessa exposição é o caráter ambíguo que Peri desfruta como agregado da família Mariz. Esta nunca o reconhece como igual. Quanto a reconhecê-lo como um “príncipe” de seu povo, essa é uma ideia que não parece passar por suas mentes, embora essa seja uma perspectiva dada a conhecer ao leitor através do lado do romance que não espelha a opinião daqueles fidalgos. Se assim o fizessem, teriam talvez também de reconhecer o direito “real” de Peri à mão de Cecília.

O fato, no entanto, tido como mais relevante para a crítica enquanto signo de união de propósitos entre o índio e a colonização foi o episódio do batismo de Peri. D. Antônio consoma o rito, imprescindível para que Peri pudesse ter em sua guarda a vida

da moça, apenas nos momentos finais em que a sorte da família e do grupo já estava traçada. Em nenhum momento anterior D. Antônio parece importar-se em catequizar o índio ou se interessa em lhe repassar sua cultura. Na verdade, o batismo não representou um direito de Peri em ombrear-se, de igual para igual, com aqueles fidalgos, constituiu-se apenas numa espécie de solenidade em que o juramento do índio, de que seria um bom guia para Ceci, fosse reforçado. Tratava-se, então, de firmar um encargo temporário, em que se pudesse compromissar alguém a uma missão específica. No caso, o de transportar Ceci com segurança ao Rio de Janeiro, onde a esperava o irmão. Em nenhum momento, vemos a aceitação de Peri como igual por parte de D. Antônio de Mariz, seja na religião ou na nobreza.

Querer ver no batismo de Peri um gesto de assenhoreamento, agora espiritual, do colonizador do Paquequer é esquecer sua ação em nada civilizatória em relação aos selvagens. Tendo se dado apenas por uma questão prática, o batismo não consegue esconder a marca da rendição final do fidalgo aos seus inimigos, aos índios, embora aparentemente mantenha-se o sentimento de superioridade do fidalgo, já que se tratava da religião do perdedor que subsistia.

O mesmo passara-se com a história portuguesa – colocada em quadro comparativo aos eventos de *O Guarani* desde o primeiro capítulo – em que o desaparecimento de D. Sebastião, em Alcácer-Quibir, foi transmutado em superstição, numa tentativa de desviar um pouco os olhos da visão da derrota fragorosa e total para uma ilusão de vitória futura.

A atualização do enredo de *O Guarani* para a história recente do país parece ter o mesmo efeito. Lembremos a advertência de Bosi (1996, p. 175): “É próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados.”

Para Alencar, a permanência da dinastia bragantina, no Brasil pós-Independência, não é capaz de evitar a percepção de que a transformação política, desde o fim da era colonial portuguesa e da implantação do Estado brasileiro, era muito mais profunda do que podia se crer. A emergência de uma nova identidade forjava-se a olhos vistos, capitaneada pela força que adquirira o adjetivo “brasileiro”, quer sejamos simpáticos ou não a tudo que o termo representa, principalmente quando se tem em vista o prestígio inabalado que a cultura europeia continuaria a ter entre nós.

Assim sendo, o batismo imposto por D. Antônio sobre Peri não tem o peso de um gesto político significativo, antes obedece às regras autoimpostas pelas quais se

pautou o índio em sua lida por conquistar Ceci. É ele quem, por princípio, não quereria alcançar seus objetivos através de métodos “selvagens”, como o rapto. Era necessário, segundo o código de conduta implícito em suas ações, que a função de protetor de Ceci tivesse de lhe ser repassada por quem de direito. O batismo, não tendo sido feito sobre uma base de conversão religiosa, que nunca é demonstrada, até pela ausência de qualquer elemento do clero junto àquela sociedade, acaba tornando-se mais uma união, em que D. Antônio confere ao índio um direito e isso justamente pela falta de vontade que Peri demonstra em arrebatá-lo por conta própria.

A impressão que nos é frequentemente reforçada de que Peri escraviza-se voluntariamente aos detentores do poder equivoca-se por não reconhecer que a submissão demonstrada por Peri não é dada diretamente às pessoas por uma admiração cega às suas personalidades. O fulcro dessa submissão obedece antes às regras de um jogo que o índio obedece inteiramente do que em simplesmente realizar as vontades de seu senhor e de sua senhora.

O enredo da obra revela-nos que, enquanto lutava por conquistar o título de cacique de sua tribo pela valentia demonstrada na guerra, após a morte do pai, Peri deixou-se impressionar vivamente por uma imagem da virgem Maria que se encontrava na igreja, parte da vila portuguesa que estava sendo destruída pela ação dos índios. No relato que faz no capítulo II da Segunda Parte, denominado Iara (ALENCAR, 1981, p. 70-74), temos a narração dessa intensa curiosidade que o moveu a considerar ineptas as recompensas que a admiração de seus pares lhe prometia como prêmio. O amor de sua mãe, a obediência dos guerreiros da tribo e a submissão das mais belas mulheres pareceram-lhe não ter mais o mesmo apelo para ele, diante da imagem da virgem que, ao invés de oferecer, requisitava os seus mais caros serviços.

Essa inspiração, embora possa parecer ser a princípio castradora, acaba sendo possível, devido à ambiguidade do culto mariano, em que se louva tanto a virgindade quanto a maternidade na mulher.

### **5.3 Palavras e gestos: divergências retóricas**

O romance conduz essa fixação para a possível consumação de uma relação amorosa, apesar dos universos tão distintos dos dois sujeitos, tendo como base a entrega sincera de ambos à mesma mentalidade religiosa, que nenhum dos demais foi capaz de emular.

O discurso da submissão amorosa de Peri à sua senhora não é relativizado em nenhum momento por ele, ou seja, ele não distinguia discurso e vida como coisas autônomas e os mantém o tempo todo atados. O que é demonstrado claramente quando tomava os caprichos de Ceci literalmente como manifestação de desejos reais. Por isso, ele nunca apresenta seu verdadeiro desejo, porque se trata da vontade da moça que devia ser satisfeita a qualquer custo. Quanto a qualquer outro propósito, ele dependeria que o objeto de sua afeição passasse a interessar-se por ele espontaneamente, que não fosse constrangida de maneira nenhuma para que o considerasse.

Cecília, por sua vez, em sua admiração ilimitada pelo pai, decepiona-se facilmente com a incapacidade de outros, como o jovem cavaleiro Álvaro de Sá, em seguir a praxe da corte amorosa conforme as regras, o que lhes vedava gestos de sedução explícitos. É nesse mesmo diapasão que o romance fundamenta a decisão final de Cecília em permanecer na selva em companhia de Peri e não retornar à cidade, para a companhia do irmão, devido à inabilidade deste último em recriar o universo cavalheiresco do pai.

Por isso também, a permanência de Cecília junto ao índio no fim do romance, tomada por este como uma escolha da moça em sua total liberdade de não ser constrangida a uma decisão, soa ao leitor um tanto quanto dúbia devido ao peso daquela decepção em desfavor da única outra opção possível no momento: a volta ao seio da família Mariz, possivelmente para a companhia do irmão. Ao leitor, ao mesmo tempo em que pode comemorar o final feliz para uma paixão improvável, deve pesar realistamente a intensidade dessa decepção como preponderante para a decisão da heroína em permanecer na selva em companhia do índio.

O romance não deixa categoricamente afirmado que Cecília fica na selva com Peri por um amor ilimitado por ele, embora ela esteja aí claramente reconhecendo o desejo dele em tê-la por esposa. Nem também estatui em palavras a decepção de Cecília para com o irmão, que, como vimos, fora o maior responsável por suscitar a ira dos aimorés.

O que sabemos é que, tendo Diogo sido incumbido de buscar ajuda para a peleja dos fidalgos, o solar dos Marizes é destruído e os habitantes todos mortos sem que o filho dê qualquer sinal de aproximação. Quaisquer que tenham sido as razões de Diogo, tanto para o assassinato da índia relatado no princípio do romance, quanto para a demora em trazer socorro aos pais no fim, a diferença marcante entre seu comportamento em comparação, principalmente ao pai, acaba por se tornar evidente.

Se, nos primeiros capítulos, vemos D. Álvaro ansiosamente fazendo o percurso de volta ao Paquequer apenas uns poucos dias depois de partir dali, o romance lança um incômodo silêncio sobre um recurso à cidade que termina por não chegar a tempo de fazer qualquer diferença para o desfecho dos acontecimentos.

Em comparação a Peri, vemos que a negligência de Diogo torna-se ainda mais explícita quanto ao desvelo de cuidar e proteger Cecília, coisa que caberia em último caso ao irmão. É a relação com Ceci o vetor racional do comportamento de Peri. Para manter essa relação, teria inevitavelmente de mostrar-se, se não agradável e útil à família, pelo menos inofensivo e incapaz de fazer-lhes qualquer mal.

A natureza de folhetim do romance, no entanto, às vezes contribui para uma certa indefinição do caráter de Peri, em situações como a que o vemos recebendo as duas “clavinas tauxiadas” de Cecília e nos fica a impressão de que o valor delas reside antes no reconhecimento dela para com alguma necessidade dele, do que simplesmente em sua utilidade como armamento: “Cecília correu a seu quarto e trouxe o rico par de pistolas que havia encomendado a Álvaro” (ALENCAR, 1981, p.42).

Elas não teriam o mesmo significado caso fossem dadas por outros, mesmo se fosse D. Antônio. Nessa e noutras imagens, percebemos o interesse seletivo que Peri demonstra pela sociedade que havia se estabelecido às margens do Paquequer.

No entanto, posteriormente, essas mesmas armas foram postas como um presente de D. Antônio, numa das tantas falhas de sequenciamento que o folhetim apresenta: “D. Antônio entrou um momento e voltou trazendo uma linda clavina tauxiada com o brasão de armas do fidalgo, a mesma que já vimos nas mãos do índio.” (ALENCAR, 1981, p. 74).

Não obstante, fica evidente que o serviço oferecido por Peri é destinado primordialmente à proteção e bem-estar de Cecília e que é por seu intermédio que qualquer benefício pode chegar as suas mãos, como se pode ver em: “O índio recebeu o presente com uma efusão de profundo reconhecimento” e “Esta arma que vem da senhora, e Peri, farão um só corpo.” (ALENCAR, 1981, p.74).

Essa prerrogativa em que Peri postula sua “realeza”, sua pretensão à mão da “princesa”, é muito bem salientada no texto romântico, em que o goitacá tem plena consciência disso, jamais se deixando rebaixar, nem mesmo em cumprir tarefas servis. Sua função, desde o princípio, é sempre bem definida apenas em agradar sua “senhora”, embora, para isso, ele tivesse de servir a toda a família como um guerreiro e um

vigilante astuto, mas mesmo assim sobretudo para salvar a vida de Ceci, já que se tinha postado junto à janela do quarto dela na cabana que construiu na árvore.

A escravidão autoimposta parece assim ser muito mais uma das facetas do jogo erótico de devotamento do que uma anulação pessoal. Peri tem ciência de que Ceci encontrava-se num estágio em que ser admirada por sua beleza era o máximo da satisfação possível. Em sua sabedoria baseada em comparações com a realidade natural, ele reconhece Ceci como uma flor que encanta pela beleza e pelo perfume. Mas esse reconhecimento implica o presságio de que a flor é uma fase fugaz, que não demora em dar lugar à temporada dos frutos.

Por isso é que achamos a imagem do “mito sacrificial”, no ensaio de Alfredo Bosi (1996), uma imagem exageradamente imprecisa quando toma termos como “escravo” numa conotação mais política: “O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador.” (BOSI, 1996, p. 176).

Não se pode, ao certo, estabelecer o quanto ele compreendia dos intentos coloniais e econômicos daquela sociedade de fidalgos e de aventureiros. O que vemos é que ele não se junta ao propósito de enriquecimento desses aventureiros, mantendo-se soberanamente afastado de seus interesses. Quanto aos fidalgos, seu desvelo em defendê-los pôde acabar parecendo ser uma dedicação à proposta estatal de D. Antônio por um Portugal nos trópicos, quando não passaria de um ato necessário a preservar a vida de seu verdadeiro e único objeto de interesse: Ceci.

Podemos encontrar várias outras contradições em que a descrição dada ao índio, segundo o olhar de D. Antônio, não condiz com sua postura e suas ações. Afinal, Peri não age como quem abdica de sua independência frente à sociedade dos invasores de suas terras, e a firmeza com que mantém seus hábitos dá mostra disso. De certa forma, ele nem mesmo “agregou-se” aos Marizes, e muito menos aos seus vassalos, mantendo-se a certa distância em sua habitação na árvore. Além disso, vários outros indícios disso comparecem durante a história para comprovar essa autonomia cultural preservada, como na altivez com que conserva seus costumes, evidenciados no traje, nas armas indígenas e, principalmente, na sua maneira própria de pensar e agir. Mesmo quando ele admite certa influência “civilizada”, como no caso das clavinas, essas passaram primeiramente pelas mãos de Cecília, das quais foram recebidas como um presente.

#### **5.4 Comportamento autônomo de Peri**

O melhor exemplo dessa autonomia ficaria, no entanto, guardada para o epílogo, em que o índio afirma sua resolução de deixar a moça na cidade: “Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos.” (ALENCAR, 1981, p. 212).

A própria conversão religiosa é posta em condições menos grandiosas. Quando indagado porque não poderia viver na cidade, já que era agora também um cristão, Peri responde que “[...] era preciso ser cristão para te salvar; mas Peri morrerá selvagem como Ararê.” (ALENCAR, 1981, p. 212).

A obediência que o índio demonstrava para com D. Antônio devia-se, quase unicamente, por pressentir a importância que isso teria para Cecília. Ao se submeter a ele, pelo rito de batismo e de imposição do nome – “Peri, tu és cristão, dou-te o meu nome!” (ALENCAR, 1981, p.206) –, Peri cumpre um rito que sabe ser do agrado dela, mas que sabe também não ter o mesmo sentido para os outros brancos, pois, “Numa cidade, no meio da civilização, o que seria um selvagem, senão um cativo, tratado por todos com desprezo?” (ALENCAR, 1981, p. 213).

Sendo assim, quando alguns críticos falam em “esquematismo psicológico” (MERQUIOR, 1977, p.80) na construção da personagem heroica de Peri, o que vemos é na verdade uma complexidade de difícil definição, tendo em vista essa distância que ele guardava do mundo ao qual estava voluntariamente coligado. Logicamente, ele mesmo pouco evidencia dessa distância através de sua fala, devido, ao que parece, a seu universo cultural que age como um verdadeiro abismo entre as realidades de ambas as partes envolvidas: o universo indígena, dito selvagem, e o universo colonial, dito civilizado.

Coerentemente, em nossa opinião, Alencar não põe seu herói a discursar, a dar opiniões e demonstrar crenças e ideias como seus interlocutores. Sua presença atravessa a obra algo silenciosamente, valendo-se mais das ações que das palavras. Quando Peri fala, seu discurso vale-se mais de comparações próprias de seu universo cultural, ainda tendo a natureza como base. Ele pouco narra de acontecimentos ou disserta sobre algum assunto, apenas firma uma posição, a qual exemplifica por alguma similaridade com eventos naturais. Não é à toa que o romance enfatiza os feitos de Peri no campo da ação física, em que ele pode mostrar-se útil e desejável.

Essa é uma das características que dá mais coerência à obra por sustentar no plano textual o estranhamento que deve existir entre duas culturas tão díspares que se encontram ainda com um grau diminuto de interação. Nesse detalhe, percebemos que o

índio americano não poderia nunca ombrear-se com um representante da civilização ocidental, herdeira de uma arte retórica e literária já de alguns milênios. Seria tentar vencê-los em seu próprio campo de batalha, coisa que a tanto não bastava o heroísmo que Alencar empresta à personagem.

Apenas no epílogo, quando já estão livres no deserto, é que Peri sente-se à vontade para fugir de alguma necessidade momentânea de falar para expor seu pensamento “primitivo”. Então, ele discorre sobre a lenda de Tamandaré (ALENCAR, 1981, p. 219), em que encontra uma explicação para o evento meteorológico das inundações catastróficas, ao mesmo tempo em que através do pensamento cíclico põe-se a si e “com sua companheira, que não o abandonou” no mesmo lugar do herói tupi, salvando-se no “olho da palmeira”, de onde sairia para novamente povoar a terra.

### **5.5 O olhar de Cecília**

Essa mesma liberdade de pensamento seria sentida por Cecília, uma vez livre das amarras sociais que a constrangiam a não ver em Peri mais do que o amigo leal (ALENCAR, 1981, p. 209). A conjunção de fatores favoráveis que selaram a união do casal é garantida, como já foi dito, pela conformidade do apego de ambos a um ideal ainda absoluto de lealdade a seus princípios.

Em Peri, esse ideal apresenta-se diante de todos como uma devoção irrestrita ao seu ídolo, como um fanatismo em que o autossacrifício não encontra nenhum gesto e nenhuma palavra que o contradiga. A ausência de um discurso articulado, em que ele possa expor suas ideias ou mesmo seus desejos, contribui para que ele nunca caia em contradição com tal sistema de valores e possa, assim, postar-se, diante do olhar desse mesmo ídolo, como um bastião de abnegação e integridade moral.

Isso se deve fundamentalmente ao olhar com que Cecília considera a figura do próprio pai como um modelo de retidão em todos os níveis: “a veneração que tinha por seu pai” (ALENCAR, 1981, p.93). Ela, talvez devido à pouca idade, ainda levasse demasiado a sério o senso de lealdade numa sociedade que, já de muito, deixara de guiar-se por princípios tão nítidos, mas que no seu coração ainda correspondiam ao ideal almejado.

Perante um referencial tão incontestável de integridade, como aquele que Cecília via no pai, percebemos como ela pôde decepcionar-se facilmente com as atitudes de outros, pondo-os em comparação ao exemplo fornecido por D. Antônio. O único que

fugiria a tal julgamento seria Peri. Esta seria uma das facetas em que poderíamos ler a personagem do índio na mesma direção que o professor Audemaro T. Goulart (1993) expôs em sua tese de doutoramento: “Este será, sobretudo, o agente de um processo em que a história, relida criticamente, apresenta a personagem numa vertente antropofágica, semelhante ao modelo que Oswald de Andrade colocaria em circulação anos depois.” (GOULART, 1993, p. 25 e 26).

A vertente antropofágica é a que proporia uma visão menos sublime da abnegação de Peri, por uma visão mais “egoísta”, em que o erotismo seria um dos fatores determinantes da história. Nessa mesma direção, percebemos que há algum cálculo – esperteza ou malandragem, como queiram – por parte do indígena em jamais deixar transparecer qualquer oposição entre si e a figura de D. Antônio, fonte da mais cara admiração da donzela.

No entanto, vemos que, quanto a esse propósito erótico, D. Antônio de Mariz seria um adversário de Peri como qualquer outro e que deveria ser contornado da mesma maneira. Isso porque não há nada na sociedade sustentada por aquele que pudesse dar ao índio a ocasião de declarar seu real propósito. É somente com a destruição dela que a ocasião para a aceitação do seu desejo encontra lugar, uma vez que Peri “no meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.” (ALENCAR, 1981, p. 209).

A aceitação do desejo, quando se dá, é mostrada como feita exclusivamente por Cecília, pois para Peri isso sempre fora uma realidade reconhecida. É ela, então, quem toma as primeiras providências necessárias para a superação do impasse:

A canoa, desprendida do tronco a que estava amarrada, resvalava à discrição das águas, e, girando sobre si, desaparecia levada pela correnteza.  
Cecília depois de olhar se voltou sorrindo:  
– Fui eu que soltei! (ALENCAR, 1981, p. 214 e 215).

Nessa cena, o transporte que os levaria mais rápido para longe da floresta é dispensado quando eles se encontram isolados de qualquer contacto social. No meio da sociedade do Paquequer, ou da cidade, Cecília teria de ir contra todos os padrões para aceitar uma escolha amorosa tão radical. Sua obediência irrestrita, no entanto, à vontade do pai, ou à de qualquer tutor, impediria tal gesto “revolucionário”.

Quanto a Peri, seu sucesso deve-se justamente ao fato de ter provado a ela que ele era o mais capaz de reproduzir a imagem de nobreza que ela fazia do pai, mesmo que este fosse de fato uma barreira real a si:

Cecília, admirando o reflexo de nobre orgulho que brilhava na fronte do índio, sentiu que não podia combater a sua resolução ditada por um sentimento elevado. Reconheceu que havia no fundo de suas palavras uma grande verdade, que o seu instinto adivinhava; ela tinha a prova na revolução que se operara no seu espírito, vendo Peri no meio do deserto, livre, grande, majestoso como um rei. (ALENCAR, 1981, p. 213).

Cecília fez uma transferência – a revolução operada – da visão que possuía do pai para Peri, a quem por ora recaiam os mesmos atributos e a sua admiração. Isso – o fato de ser Peri o vencedor do seu amor sobre todos os outros pretendentes à sua mão ou à sua guarda – deve-se ao fato de não haver, como haveria nesses outros, qualquer lacuna entre o que diz e o que demonstra. A fundamentação da admiração adquirida pelo indígena não residiria, portanto, numa capacidade superior, no heroísmo de suas ações sempre com risco para a sua vida, mas, antes, numa debilidade, a de ser incapaz de apresentar um ponto de vista pessoal, em que se faça ouvido e entendido, e de pleitear um lugar digno para si junto àquela sociedade ou mesmo junto a Cecília.

Seus posicionamentos quando adquirem um tom mais pessoal são, na verdade, construídos como respostas a interpelações alheias, às quais ele se vê na obrigação de declinar. É o caso, por exemplo, do episódio descrito no capítulo “Xácara” em que ele recusa o doutrinamento que Cecília queria ensinar-lhe, a título de tornar-se também um cavalheiro “como meu irmão D. Diogo e o Sr. Álvaro”. O discurso do índio mostra a consciência da diferença entre a sua e a realidade dos fidalgos: “A planta precisa de sol para crescer: a flor precisa de água para abrir; Peri precisa de liberdade para viver.” (ALENCAR, 1981, p. 120).

Por isso é que notamos o quanto há de dificuldade de entendimento entre o índio e os fidalgos, pois aquele não consegue explicar seu ponto de vista, tendo de recorrer à ação, às vezes contra a advertência daqueles, como no capítulo “Desobediência” (ALENCAR, 1981, p. 161-164) que, pelo título, seria suficiente para desfazer a impressão de submissão moral do índio. Não são poucas as vezes em que se nota certa exasperação em Peri em relação à direção que D. Antônio imprime ao curso dos acontecimentos, principalmente quando estes vão assumindo tons mais críticos. Onde tantos comentaristas veem o índio dócil, a impressão que fica, na verdade, é a de certo

cálculo de sua parte para nunca tornar-se inconveniente ou francamente indesejável. Para isso, tem a favor de si não somente a extrema precaução em não deixar transparecer nenhum desejo “egoísta”, mas a série de acontecimentos fortuitos que impedem que o índio venha a ser afastado definitivamente do casarão do Paquequer, como queria D. Lauriana.

Os acontecimentos vão se somando em rápida sucessão, deixando de lado questões de preferências ou empatias por questões de pura necessidade, diante da ameaça dos aimorés, que vai cada vez mais se aproximando, ou mesmo das ameaças internas, que vão se tornando mais conhecidas.

A religião atua nesse contexto como um subterfúgio sempre disponível aos fidalgos – ainda que não para a casta Cecília – para, a qualquer momento em que se precise ou que se queira, afastar o selvagem daquele mundo ao qual ele se associou sem ter sido chamado. Mesmo D. Antônio não parece estar disposto a inserir tão destoante criatura em seu universo “cristão”, servindo-se então da ideia de um Deus excludente como “um pretexto para explicar ao índio o seu procedimento”, pois, segundo ele, “Deus não quer que viva no meio de nós um homem que não o adora, e não o conhece”. (ALENCAR, 1981, p.102).

A impressão sempre benevolente que nos é comunicada pelo narrador a respeito do cabeça da família Mariz deve-se, em larga medida, por corresponder à visão que a filha faz dele. É da fonte paterna que ela retira o exemplo de retidão, que é a base de seu próprio comportamento. Se não houvesse tal referência, a personagem da donzela seria inverossímil por desposar, com grande rigidez, valores religiosos e de etiqueta social, sem que nada nem ninguém, no meio em que vivem, tivesse repassado tais valores a ela.

O fim traumático daquela sociedade, com o subsequente término do relacionamento direto com o pai, pode ter ajudado a manter a imagem de incorruptibilidade preservada ou, até mesmo, realçada, passando-se por cima de gestos não tão nobres assim por parte do fidalgo.

É Cecília, portanto, a fonte de informação que teria transmitido as informações necessárias para a escrita da crônica histórica. Como sobrevivente, ela é quem repassa ao futuro tanto os eventos acontecidos, quanto a sua impressão sobre cada uma das personagens que participaram deles.

É natural que uma grande dose de parcialidade fosse encontrável em seu discurso, principalmente se comparado com o de outras personagens que não se fazem ouvidos pela escrita. Mesmo Peri talvez não tivesse as mesmas impressões de Cecília,

isso, claro, se tivesse deixado algo registrado. Essa parcialidade é tanto maior quanto for o afincamento com que ela se dedique a manter intactos os valores que recebeu de seu pai e que deseja perpetuar, tanto às novas gerações quanto aos possíveis leitores que receberão seus relatos através da crônica.

O caráter absoluto de sua crença é o legado espiritual e cultural que ela herdou e quer transmitir. Se ela relativizasse a grandiosidade e a retidão encarnadas na figura de D. Antônio de Mariz, estaria também pondo em dúvida a própria superioridade de seu núcleo de valores em relação ao de outras personagens.

O que se quer chamar a atenção aqui é para a grandeza com que Alencar pretendeu constituir tanto a personagem do índio quanto a da própria Cecília. À valentia e abnegação dele corresponderia à beleza e pureza dela. Tais atributos são exatamente aqueles mais valorizados dentro da cultura de cada um para cada gênero. Em Peri e em Cecília teríamos, portanto, uma idealização do indígena e da moça de origem europeia no grau máximo de valor que ambos poderiam atingir.

Quanto à fisionomia moral de Peri, diversamente do que pensam alguns comentaristas que fazem reparos quanto à “psicologia do indígena” (ASSIS, 1951, p. 43), vemos que são os traços justamente mais ressaltados nos textos que descreveram o indígena brasileiro quando aqui aportaram os primeiros europeus. A valentia em enfrentar o inimigo até à morte e a aceitação desta sem a menor demonstração de temor serviam para comprovar a abnegação ímpar pela qual o indivíduo dedicava sua vida ao bem da sua tribo. Logo, Peri não traria em si características postíças que Alencar gostaria de ver atribuídas ao seu “bon sauvage”, segundo padrões estrangeiros. A sua diferença individual reside apenas no fato de ter desvirtuado o fim de sua ação para o bem de uma dama inteiramente alheia a seu mundo.

## **5.6 Um ponto de vista para o autor**

Parece que, pelas duas personagens, Alencar estava criando modelos em que pudesse observar com a máxima clareza possível os traços positivos a serem admirados em cada uma das duas culturas de base da nacionalidade sob observação. Quando se pensa no contacto entre os portugueses recém-chegados e os tupis, habitantes da terra, é natural que a ênfase do enredo da obra recaia sobre os primeiros, pois foram eles que se tornaram os senhores de todo o processo histórico instaurado naquele momento. Assim,

a ação dos indígenas, tanto das tribos quanto do próprio Peri, é enfocada sob o olhar daqueles e varia segundo as circunstâncias.

Talvez seja esse sentido que possamos analisar a assertiva de Bosi (1996), que viu em *O Guarani* uma “franca apologia do colonizador” (p. 179) já que este, o dono da história como ela é entregue ao leitor, não se volta sobre si mesmo para criticar-se e, mesmo quando não concorda com um ou outro gesto por parte dos seus aliados, sempre encontra escusas para aliviar nossa impressão: “Quanto a D. Lauriana, via em Peri um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço à família, e a quem se pagava com um naco de pão. Devemos porém dizer que não era por mau coração que ela pensava assim, mas por prejuízos de educação.” (ALENCAR, 1981, p. 75).

O que em *O Guarani* é mostrado sob o viés sempre distorcido, para o bem ou para o mal do estrangeiro invasor, Alencar dará voz em oportunidades futuras. Em *Iracema*, já sob a influência do convívio do português, mas sob o ângulo interno da cultura indígena; e, mais profundamente, em *Ubirajara*, enfocando plenamente esse universo em momento ainda pré-cabralino. Talvez seja por essa diferença que Alencar (1962) denominou estes dois últimos romances de “lendas e mitos” (p. 10-11), ou seja, criação oral de sociedades iletradas que o escritor resolveu transcrever em seus livros, não sem prévia elaboração literária. Enquanto o primeiro, já traria a marca da escrita e da literatura ocidental em sua gênese, através da crônica histórica.

#### **5.7 D. Antônio de Mariz**

Qualquer que venha a ser a postura assumida pelo narrador sobre o lugar de cada uma das personagens e os adjetivos que use para julgá-las, o leitor sempre contará com o grau de divergência com que esse discurso de enaltecimento de uns e detração de outros encaixa-se, com mais proximidade ou com mais distanciamento, na própria história narrada.

Nessa circunstância é que percebemos a contradição inerente ao pensamento de D. Antônio de Mariz, em que ele rezava um credo ao qual já não mais se conformava. Sua ação voltava-se unicamente para manter estável a sociedade que criou, pela prevenção a quem pudesse contrastar com suas posições e autoridade. Essa estabilidade era a que ele queria perpetuar baseando-se, sobretudo, na sua “superioridade moral” (ALENCAR, 1981, p. 16), herdada “daquela antiga lealdade cavalheiresca do século XV, os quais o velho fidalgo conservava como o melhor legado de seus avós”

(ALENCAR, 1981, p. 88). Compreender como essa sociedade funcionava é mais importante do que ouvir os elogios com o que o narrador-cronista descreve sua atuação

Lógico que, para sustentar essa estabilidade e sua posição de chefe, ele tivesse de oferecer a seus súditos, os aventureiros, algum ganho real ou em promessa. O enriquecimento mais ou menos fácil através do contrabando garantia que seus olhos estivessem sempre voltados às coisas práticas. Tirante essa possibilidade de ganhos econômicos, nada mais havia que pudesse ser-lhes acrescentado, já que toda a honra e reconhecimentos eram devidos ao chefe. Sua sociedade era arraigadamente injusta e preconceituosa, mas estável pela ausência de quem pudesse contrapor-se a tal situação:

D. Antônio de Mariz, que os conhecia, havia estabelecido entre eles uma disciplina militar rigorosa, mas justa; a sua lei era a vontade do chefe; o seu dever a obediência passiva, o seu direito uma parte igual na metade dos lucros. Nos casos extremos, a decisão era proferida por um conselho de quatro, presidido pelo chefe; e cumpria-se sem apelo, como sem demora e hesitação. (ALENCAR, 1981, p.15).

A tirania, no parágrafo, é sucintamente reduzida a seus termos gerais: a concentração do poder pelo domínio do aparato militar e “judicial” e a usura tributária. Não haveria quem pudesse contrabalançar tão vasto poder já que, até mesmo no campo do espírito, ele exercia um rígido controle pelo domínio da religião, já que “tinha sabido substituir perfeitamente” (ALENCAR, 1981, p. 30) o sacerdote, cumprindo por si mesmo o ofício espiritual:

D. Antônio de Mariz, adiantando-se até à beira da esplanada para o lado do ocaso, tirou o chapéu e ajoelhou.  
Ao redor dele vieram grupar-se sua mulher, as duas moças, Álvaro e D. Diogo; os aventureiros, formando um grande arco de círculo, ajoelharam-se a alguns passos de distância. (ALENCAR, 1981, p.32).

É interessante notar que das poucas personagens mencionadas pelo nome na obra, Aires Gomes, o fiel escudeiro de D. Antônio, é o único que não está englobado nesse arranjo, não estando nem junto aos fidalgos e nem poderia estar junto aos aventureiros por não ser qualquer um deles. Como uma espécie de feitor ou capataz, o provável é que ele estivesse de guarda para evitar qualquer ocorrência desagradável ou que algo saísse fora do planejado.

Isso porque, como homem “prático e avisado que era”, D. Antônio não se deixaria surpreender por qualquer um dos aventureiros que, aproveitando um momento de descuido, infringisse “as suas leis, os seus usos e costumes”. Tendo se estabelecido

como “senhor de baração e cutelo, de alta e baixa justiça dentro de seus domínios”, a “lei” era algo forjado por ele para manter a estabilidade do mundo que criou, recaindo sobre aqueles de quem se pudesse esperar qualquer ato de traição, os quais eram tratados com a severidade do estatuto. Quanto mais severa fosse essa lei, mais ela atingia seu propósito, pois, segundo o narrador, a severidade tinha “o efeito salutar de conservar a ordem, a disciplina e a harmonia”. Mais do que punir, a lei servia para prevenir qualquer ato de insubordinação, pois nas raras vezes em que fosse preciso de fato aplicar uma punição sobre um caso concreto de rebelião, essa serviria, adicionalmente, como estímulo negativo a que outrem se aventurasse pelo mesmo caminho. (ALENCAR, 1981, p. 15-16).

Resta evidente que tanta severidade servia apenas para aqueles que estivessem de fora de seu círculo íntimo, ou seja, para aqueles que não desfrutassem das prerrogativas da nobreza. Exemplo maior disso é o já citado episódio sobre o assassinato de uma índia por D. Diogo de Mariz, filho do potentado, descrito no capítulo VI da primeira parte, denominado “A volta” (ALENCAR, 1981, p.28-32). O que vemos nele é que – apesar da gravidade da conduta, devida, segundo o próprio D. Antônio, ao ânimo vingativo predominante entre os indígenas – nenhuma providência foi tomada e o fato nem sequer tratado como caso judicial. Caberia ao jovem apenas uma repreensão pessoal com ofensa a sua honra por impedi-lo de desembainhar novamente a espada a sua discricção. Repreensão essa que ele ainda considerou excessiva por razões que D. Antônio julgou indignas sequer de serem ouvidas, já que, conforme antes expusera, “a minha espada, que tem abatido tantos homens na guerra, cair-me-ia da mão se, num momento de desvario, a erguesse contra uma mulher” (ALENCAR, 1981, p. 28). Quanto à resolução de enviá-lo para longe do Paquequer, castigo que sua mãe considerou extremamente severo, parece ter caído em esquecimento até o momento, já sob ameaça de ataque, em que D. Diogo parte em busca de apoio militar, ou parte ainda em tempo de salvar a própria vida, salvando assim também o nome do pai de cair no ostracismo histórico.

É fácil adivinhar que o mesmo procedimento não seria o tomado caso o autor do crime fosse qualquer um dos aventureiros, para cujo controle foram feitas as disposições legais há pouco descritas. Nesse caso, o mais provável é que o criminoso fosse julgado por ameaçar a existência de toda a comunidade, em perigo de ataque por parte dos índios. Seria difícil imaginar, nessa circunstância hipotética, que todos atuassem como

um corpo coeso em contraposição aos aimorés, ou seja, ninguém faria o sacrifício de pôr a própria vida em risco para salvar àquela causadora da ameaça.

Punição para a maioria; impunidade para poucos, essa é a feição da justiça praticada pela mão de D. Antônio. É difícil acreditar em suas palavras quando ele diz coisas do tipo: “[... ] para mim, os índios quando nos atacam, são inimigos que devemos combater: quando nos respeitam são vassallos de uma terra que conquistamos, mas são homens.” (ALENCAR, 1981, p. 29). Os fatos, diversamente, mostram que mesmo fora do caso de guerra, os índios são alvo de atos gratuitos de violência, como aquele que suscitou seu remorso quando se referiu à mãe de Isabel: “A voz do velho fidalgo tornou-se um tanto trêmula e comovida; sentia-se que uma recordação dolorosa, adormecida no fundo do coração, havia despertado. – Pobre mulher!... murmurou ele.” (ALENCAR, 1981, p.100)

Ora, qualquer soberano feudal que receba o respeito de seus vassallos vê-se na obrigação de assegurar-lhes certos direitos, inclusive a salvaguarda da lei que funda sua soberania onde antes havia apenas a barbárie da guerra. Parece que não havia elementos para suspeitar de falta de respeito por parte dos selvagens à sociedade estabelecida no Paquequer, segundo via o fiel escudeiro Aires Gomes: “Já vos disse que não vejo as coisas tão negras como vós, Sr. D. Antônio. Os índios vos respeitam, vos temem, e não se animarão a atacar-vos.” (ALENCAR, 1981, p. 29).

O que não há, são elementos para confirmar o tratamento humano dispensado aos índios pela autoridade constituída e centralizada na figura do chefe. Isso é o que vemos claramente no assassinato da índia, conflito que estrutura todo o enredo a partir daí, apesar de o narrador não lhe dar maior relevo.

Diante da eliminação de um de seus membros, nenhuma forma de reparação à sociedade dos índios foi providenciada a fim de se buscar restabelecer a paz quebrada. D. Antônio parece esperar que a única coisa que lhes coubesse fazer fosse afastarem-se ainda mais, para longe do alcance das “correrias” de seus aliados, como se tratasse mesmo de animais que nunca voltam para exigir de seus perseguidores coisa alguma, muito menos justiça. Quando os índios esboçam alguma reação, querendo através da morte da inocente Cecília cobrar o preço pela morte de uma de suas mulheres, essa atitude é rebaixada como se tratasse apenas de um sinal de sua péssima índole. É o que vemos na resposta a Aires Gomes dada por D. Antônio: “Conheces tão bem como eu, Aires, o caráter desses selvagens; sabes que a sua paixão dominante é a vingança, e que por ela sacrificam tudo, a vida e a liberdade.” (ALENCAR, 1981, p. 29).

Dar à justiça alheia o nome de vingança é a maneira de ele negar qualquer legitimidade à ação que busca intimidar os agressores através da retaliação, evitando que novos episódios de violência aconteçam. Evidentemente que não se trata da melhor nem da mais avançada forma de justiça possível, no entanto, era aquela praticada pelos indígenas para não demonstrarem fraqueza e não estimular assim seus inimigos a continuarem em suas práticas ofensivas. Caberia principalmente a D. Antônio, como legítimo herdeiro de uma civilização que conhecia formas mais atualizadas de justiça, instaurar um novo processo de intermediação entre as suas e as demandas alheias, restaurando assim a paz.

Ou porque seu filho significasse muito para ser sacrificado em prol da maioria, ou porque as vítimas não significassem nada digno do amparo da lei por não serem nem seus “vassalos” ou nem mesmo humanos, ele prefere contradizer suas palavras ao deixar de impor a legislação que ele mesmo tinha instituído para o bem coletivo.

#### **5.8 D. Álvaro de Sá**

Outra personagem que é mostrada incoerentemente segundo as palavras do texto é D. Álvaro de Sá, de quem poderíamos fazer ideia inteiramente diferente de outras personagens fidalgas, mas que parece também seguir em curso semelhante e isso por mais de um motivo.

Embora a adjetivação que lhe é direcionada contribua para uma impressão constante de cavalheirismo, ele age de forma diversa ao espírito medieval do amor cortês ao romper com suas regras mais básicas. Já de início, o vemos oferecendo um presente a Cecília, momento no qual foi terminantemente rechaçado, como nos demonstra o seguinte diálogo:

- Não me perguntais pelo que me ordenastes, D. Cecília? Disse ele à meia voz.
- Ah! Sim! trouxestes todas as coisas que vos pedi?
- Todas e mais ... disse o moço balbuciando.
- E mais o quê? Perguntou Cecília.
- E mais uma coisa que não pedistes.
- Esta não quero! respondeu a moça com ligeiro enfado. (ALENCAR, 1981, p. 34).

Um dos adjetivos que o acompanham com alguma insistência é o de “tímido” (p. 39), em louvor ao comedimento e respeito no trato com a dama alvo de seu afeto. Mas

basta estabelecer discursivamente esse seu pertencimento ao universo cavalheiresco – “Em Álvaro, cavalheiro delicado e cortês, o sentimento era uma afeição nobre e pura, cheia de graciosa timidez que perfuma as primeiras flores do coração, e do entusiasmo cavalheiresco que tanta poesia dava aos amores daquele tempo de crença e lealdade” – para o vemos abordando diretamente Cecília para lhe dar a joia. Quando não encontra respaldo a seu gesto, ele, na mesma noite, resolve “fazer a moça aceitar, malgrado seu, o mimo que recusara, deitando-o na sua janela”. (ALENCAR, 1981, p. 39).

No outro dia, não vendo que Cecília fizesse qualquer menção de ter encontrado o objeto, interpela-a mais uma vez, em sua caminhada do banho para a casa, momento em que Ceci repugna sua ação novamente: “Não abrirei aquela janela enquanto houver ali um objeto que não me veio de meu pai, e em que não posso tocar.” (ALENCAR, 1981, p. 54).

Sua insistência e ansiedade em alcançar o favor de Cecília operam em direção oposta ao seu objetivo que, ademais, seria até bem fácil de obter devido à ausência de outros pretendentes fidalgos nas imediações, fazendo de si não somente o melhor partido disponível, como também o único. Tratava-se do mais natural que Cecília fosse dada em casamento pelo pai para ser mulher de D. Álvaro, mas este não pôde conter-se, talvez pela longa demora, e quis apressar as coisas a seu modo.

O código de postura cortesão, como se sabe, requer que o cavalheiro, quando muito, obtenha apenas um olhar ou um sorriso de aceitação da moça cortejada. A partir daí, torna-se imperioso que ele dirija-se ao pai da donzela e demonstre suas intenções em relação ao objeto de sua afeição. Ele já havia recebido de D. Antônio a mão de Cecília, como se tratasse de uma missão a cumprir em favor do pai caso esse faltasse. Querendo receber a aceitação também de Cecília, ele prefere jogar o jogo da sedução direta. Pressentindo essa disposição e um pouco decepcionada com o fato, Cecília acabaria por direcionar as coisas para que Isabel, a filha natural de seu pai, pudesse ser aceita por Álvaro, já que essa era mais afeita a tais jogos de sedução.

No entanto, Álvaro seguiu sendo um bom aliado dos Marizes em seus empreendimentos, motivo pelo qual continua a obter uma descrição favorável de si. Mas, mesmo quando se trata de mostrar seu valor como homem de ação na defesa de seus aliados e de si mesmo, ele não parecia capacitado a desempenhá-la a contento.

Num episódio esclarecedor, vemos D. Álvaro sobrevivendo a um ataque pelas costas, operado pela mão de Loredano, o frade desertor transformado em aventureiro. Mesmo já tendo fortes indícios da ausência de escrúpulos por parte de seu inimigo, ele

tornou-se um alvo fácil daquele e só não foi assassinado à traição devido à ação eficaz de Peri que segurou o atirador no momento em que apertava o gatilho, produzindo assim um desvio no projétil que o atingiria.

A explicação dada ao lance pelo narrador beira o contrassenso. Para não admitir que ele estivesse distraído ou, o que seria pior, que fosse mesmo ingênuo, o que se diz é que ele não quis virar-se para trás para ver onde poderia estar Loredano e o que estivesse preparando, pois “mostrar que tinha medo daquele miserável revoltava os seus brios de cavaleiro” (ALENCAR, 1981, p.86). Seria como se a “altivez” do jovem cavaleiro diante da perfídia do inimigo fosse tamanha a ponto de prevenir a própria autodefesa e isso fosse um princípio extraído de seu sistema de valores cavaleirescos.

Novamente, como no caso de D. Antônio de Mariz, pelo comportamento desempenhado pela personagem, percebe-se o distanciamento entre a realidade em tempos de colonização do medievalismo sobrevivente em discurso. Em D. Álvaro, a exposição que faz de si mesmo evidencia a decadência de todo o universo do amor cortês e das regras de lealdade no trato com o inimigo. No campo da afetividade, sua ousadia rompeu com todo o comedimento no trato com Cecília, chocando-se com suas ilusões de obediência total ao pai, mesmo em matéria de casamento. Quanto à guerra, parece ter havido dificuldade na identificação do inimigo e da ameaça que representava, tornando-o pouco astuto e, portanto, inapto a enfrentá-lo num combate que não se valia mais das regras do duelo entre cavaleiros, em que a traição e a mentira possam também ser admitidas entre as armas à disposição.

### **5.9 Loredano: o homem e o vilão**

Contudo, certa impressão em contrário – em que a “nobreza” de Álvaro seria sua característica mais marcante, dando-se por válidos os elogios retóricos do narrador – acaba por ser reforçada quando olhamos para o inimigo de Álvaro que já estaria desvencilhado do espírito da cavalaria a qualquer título, tanto em atos quanto em palavras.

Esse é o caso de Loredano. Caracterizado como é, pela narrativa, como um ser totalmente inescrupuloso, chegando mesmo a ser comparado a um intermediário entre o humano e o demoníaco: “[...] decididamente esse homem era um espírito infernal que planava sobre o abismo, e escarnecia do perigo; um ente superior a quem a morte não podia tocar.” (ALENCAR, 1981, p.132), acabamos também por dar a ele mais

importância do que é lhe devida na desestabilização daquela sociedade estabelecida no Paquequer e na sua conseqüente derrocada. Além disso, tendemos a ignorar as inconsistências das outras personagens, caracterizadas benignamente, em contraste, como seres entre os homens e os anjos.

As acusações de “ter parte com o demônio” – e a religião como um todo – são instrumentalizadas na obra como um recurso útil toda vez que se precisa fundamentar a legitimidade da eliminação ou da destruição do adversário. Foi a mesma alegação que D. Lauriana fez quando quis ver-se livre da presença de Peri a quem acusou de ter “partes diabólicas com o tigre” (ALENCAR, 1981, p. 52), no episódio em que ele trouxe uma onça para presentear Cecília. Foi também a mesma comparação que se fez a respeito da aparência desfigurada dos índios aimorés, quando sitiavam o casarão e punham a sobrevivência da família Mariz em xeque. Esta, por seu turno, é comparada aos santos na majestade com que encararam o martírio.

Em Loredano, tal recurso é usado com mais gravidade justamente por ser dito que ele fora, antes de juntar-se como aventureiro ao bando de D. Antônio, um frade que havia desertado da religião, assumindo por este ato um papel similar ao de Satanás como anjo decaído e líder da revolta do mal contra o bem.

É possível, no entanto, ler a personagem de Loredano por outro caminho que não seja somente o da “vilania” e da total falta de escrúpulos, como um homem de seu tempo e dono de uma personalidade que atrai o leitor por sua coragem e firmeza de propósitos. Contrariando o narrador que o quer ver apenas odiado e temido, há elementos na obra bastantes para restituirmos a ele um pouco da sua humanidade negada.

Quanto à deserção, é conhecido e naturalmente aceito que a Igreja foi, talvez juntamente com as Forças Armadas, uma das poucas oportunidades que as famílias mais pobres podiam ter de dar a seus filhos algo que lhes furtasse da vida dura, principalmente no campo. Loredano talvez fosse sacerdote por falta de qualquer outra oportunidade na vida. Bastou que essa lhe surgisse para que ele arremessasse a batina longe e escapasse para o destino que melhor lhe atraía. Para os poderosos, um ex-sacerdote no meio de aventureiros analfabetos era um perigo, até porque a educação que tinha recebido no seminário dava a ele meios de não ser tão facilmente dominado como os demais através de superstições ou da instrumentalização da fé, além de outras vantagens. Diante de uma sociedade dividida radicalmente entre “nobres e párias”

(ALENCAR, 1981, p. 39), ele se ergue como o único capaz de esboçar alguma reação às injustiças do tempo.

Analisando seu percurso pessoal, vemos que ele, para talvez fugir de sua sina de pobreza, começou por fingir uma vocação que não possuía, passando, num lance de sorte, a ser dono de um mapa que lhe abria o caminho ao enriquecimento para, em seguida, ser admitido junto aos homens que lhe poderiam servir para concretizar seu projeto de partir rumo às fabulosas minas de prata indicadas naquele mapa.

Até aí vemos que seus crimes são de pouca monta, uma vez que são vantagens obtidas através de fraude e não de violência. Se não fosse a descrição pesada com que o narrador o delinea, poderíamos mesmo justificar seus feitos devido à fraqueza humana: quem entregaria um mapa do tesouro ao legítimo dono se isso lhe caísse nas mãos sem nem sequer precisar ser furtado? É uma resposta difícil, até mesmo para um religioso.

Sua presença no Paquequer deveu-se à necessidade de angariar a colaboração de homens capazes de o auxiliar no seu empreendimento de partir rumo às minas expostas no mapa. Evidentemente que ele teria de dissimular tal objetivo, até mesmo para não se ver roubado do precioso documento. Igualmente, é compreensível que ele não revele sua real identidade, tendo em vista a nova vida que queria levar e o peso que a velha acarretava. Que ele possa fazer uma oferta mais tentadora a aventureiros, a quem o enriquecimento era o motor de suas vidas, era inconcebível para D. Antônio: “[...] homens que vendeis o vosso braço e sangue ao que melhor paga? Sim! Sois menos que escravos, menos que cães, menos que feras! Sois traidores infames e refeces!” (ALENCAR, 1981, p. 144).

Mesmo que tirasse três quartos de tudo (“uma parte igual na metade dos lucros”) que auferiam seus protegidos, esses mereciam, ainda assim, o desprezo do cavaleiro que nunca havia se rebaixado em trabalhos braçais, tendo alcançado a fortuna pelo serviço ao Estado. É uma concepção econômica que não vê nenhum valor na atividade produtiva, sendo somente atrativa àqueles a quem faltasse honra.

Não se trata de fazer uma “virada de mesa”, em que o valor atribuído ao herói seja agora transferido ao vilão e vice-versa. Apenas pretende-se pôr em perspectiva a narração excessivamente comprometida do narrador com um dos polos de poder da história, ou melhor, discutir sua tendência de dividir a realidade entre amigos e inimigos de D. Antônio e avaliar a atuação de cada um segundo seus atos.

Loredano, no caso, não deixaria de ser vilão, mesmo que não fosse descrito tão pesadamente e até que pudéssemos simpatizar com sua sina de homem de poucos

recursos, apesar de sua inteligência, submetido a um regime excludente. Tendo visto Cecília de relance, numa instantânea mudança de rumos, passou a cobiçar a jovem dama, de uma classe social a que estava vedado o seu acesso. Assim, sem ter partido em busca das minas, ele muda de planos e quer primeiro raptar a donzela. Diante da impossibilidade de um rapto puro e simples no meio da floresta, ele passa a agir para a destruição daquela família, com a colaboração de cúmplices a quem destinaria as riquezas prometidas no mapa em seu poder.

Não deixa de ser tocante que alguém diante da maior oportunidade de sua vida, deixe tudo para trás e passe a “mover mundos” para alcançar um bem “afetivo”. Seria como se ele, para ser rei, tivesse antes de conquistar uma rainha do que um reino, alterando toda a sua disposição inicial: “[...] hei de ser rico e poderoso, contra a vontade do mundo inteiro” (ALENCAR, 1981, p. 69). Aqui podemos entender um pouco aquela asserção dita pelo romancista no primeiro prólogo à obra: “[...] e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza.” (ALENCAR, 1981, p. 9). Diante da imagem gloriosa de Cecília, ele parece ponderar sobre a grandeza da fortuna que adquiriria e conclui que nenhuma riqueza neste mundo valeria o “gozo” de possuir uma mulher daquele porte.

Alencar parece querer brincar com as distinções humanas que discernem os bons dos maus sentimentos e engloba todos os comportamentos dos que pretendem alcançar a posse sexual de Cecília sob a mesma denominação de “amor”, título que o autor dá ao capítulo em que nos revela a natureza do afeto que os movia. De Loredano, comprovando sua índole pouco afeita a fantasiar a realidade sob a capa de nobres sentimentos, ele explica: “Em Loredano, o aventureiro de baixa extração, esse sentimento era um desejo ardente, uma sede de gozo, uma febre que lhe requeimava o sangue.” (ALENCAR, 1981, p. 38).

Abandonando seus projetos iniciais, que lhe teriam sido muito trabalhosos, ele prepara-se então para assumir pela violência o lugar do chefe, conquistando o poder, apesar de não se tornar tão rico como pudera, mas conseguindo apossar-se da donzela de seus sonhos.

Com esse objetivo em vista, suas ações iniciais voltam-se para a eliminação daquele que parecia ser o maior obstáculo entre si e Cecília. Reconhecendo em Álvaro o mesmo objetivo, tenta, portanto, impedir que o gesto de sedução do rapaz seja eficaz, lançando o bracelete que havia sido colocado no parapeito da janela pelo fidalgo rumo ao precipício em frente. Ainda atenta contra a vida do jovem quando o vê sozinho na mata, no que seria apenas a primeira morte daqueles que obstavam seu caminho.

Um aspecto muito interessante da sua ação é a maneira como manipula facilmente o sentimento de seus companheiros, conseguindo colocá-los contra D. Antônio, o que revela a insatisfação e o ânimo de rebelião presentes no meio deles, precisando apenas que um líder surgisse e desse forma discursiva à raiva que já predominava.

Quando Peri mata Rui Soeiro e Bento Simões, a revolta torna-se aberta, mas, antes disso, Loredano já havia conseguido cooptar, além desses dois asseclas citados, a colaboração de outros aventureiros já preparados para incendiar e matar a fidalguia. No fim, de vinte e tantos aventureiros, somente quatro, “antigos companheiros de armas do tempo em que o velho fidalgo combatia os inimigos de Portugal” (ALENCAR, 1981, p. 147), não traíram o chefe. E a revolta só não vai longe pela chegada inesperada dos aimorés, fazendo todos estarem sitiados em igual condição e a terem de trabalhar para a defesa em comum.

Como sempre, tudo isso é mostrado como se fosse apenas mais uma oportunidade de D. Antônio reafirmar sua nobreza em meio a um mundo corrompido, ignorando qualquer motivo de queixa, quanto mais de rebelião. Quanto ao vilão, ele que era mostrado como insensível à dor alheia e sem nenhuma questão de consciência, titubeia justamente quando está a seu alcance ferir de morte o superior e, a partir daí, tomar seu lugar: “Tal era a influência magnética que exercia essa coragem nobre e altiva, que o braço do italiano tremeu, e a ponta do ferro tocando a véstia do fidalgo paralisou os dedos hirtos do assassino.” (ALENCAR, 1981, p. 145).

O enfrentamento que o italiano impôs à nobreza provém, ao que parece, de uma situação de descontentamento entre os aventureiros, revolta que poderia ter tido consequências explosivas, apesar de o narrador querer apenas nos comunicar o fato como fruto de traição e ingratidão de pessoas de baixa extração.

Não obstante, Loredano manipula a insatisfação de seus companheiros quanto à questão da desigualdade reinante naquele regime com a única finalidade de fazer avançar seus planos assassinos. Ele apenas desejava ver a queda de D. Antônio para se colocar no lugar do chefe, talvez com as mesmas alegações de superioridade e com as mesmas práticas abusivas em relação a seus antigos companheiros de infortúnio.

No fim, a queda de Loredano e a frustração de todos seus planos não requereram muito de seus inimigos, apenas que estivessem atentos. Cada passo daquele é o que o leva mais perto do fim, contradizendo a impressão primeira de que dele fazíamos de ser alguém muito astucioso e perigosíssimo. A pena de morte imposta a Loredano somente

é justa para o leitor, que conhece a extensão de seus propósitos, e para Peri, que partilha com o leitor o mesmo conhecimento das intenções do vilão quanto a querer violentar uma inocente. Quanto ao real motivo pelo que foi posto a morrer numa fogueira – traição – trata-se de um gesto de ousadia em enfrentar uma ordem estatal e, nesse caso, ele prenuncia uma era futura de revoluções e de revolucionários com a mesma dubiedade que lhes acompanha entre a defesa do interesse coletivo e do interesse próprio.

Por isso, o sentimento que acompanha o leitor vendo-o morrer na fogueira pode não ser somente de alívio, por livrar-se de uma ameaça insidiosa, mas também de pena, por ver uma mente capaz de transformar para melhor a realidade desperdiçada em meio ao seu individualismo.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dando vazão à percepção ampla da realidade nacional a sua volta, Alencar conseguiu, através das prerrogativas do romance de seu tempo, postar-se intelectualmente frente às questões a que se propôs debater, sem que para isso tivesse de sacrificar a finalidade do folhetim de entreter o leitor. Seu romance espelha mais de um ponto de vista para a representação da constituição do poder diante de seus elementos constituintes. Isso é levado a cabo, como expusemos, pela subdivisão do texto em perspectivas narrativas diversas.

Uma primeira perspectiva seria a do autor que se dirige a seu leitor, tomando para si o encargo de proporcionar-lhe instantes de arrebatamentos emocionais. Para isso, sua missão é de romancear a história. Com efeito, com exceção unicamente do casal formado por Peri e Cecília, resto que sobrou de um tempo de nobreza sem fingimento, a dubiedade de Loredano encontra correspondência em todas as outras personagens do romance, cada uma a sua maneira. Talvez por isso Alencar as ponha a acompanharem o vilão em seqüência ao mesmo destino de enfrentarem o fogo purificador.

Esses dois campos morais em que se subdividem as personagens correspondem tematicamente à dupla narração formal pela qual postulamos. Peri e Cecília são os dois protagonistas do texto romanesco – ou do texto-erótico como pôs em sua tese o professor Audemaro T. Goulart (1993) – cuja trama é largamente desconhecida pelas demais personagens que parecem habitar outro mundo e a encaixarem-se somente no texto que aqui chamamos de “histórico”, muito embora desempenhem um papel também naquele, mas à revelia. Pertence também àquele texto de folhetim a subtrama que envolvia Álvaro e Isabel, tendo Cecília nela um papel secundário.

Embora tenha sido o menos estudado aqui, a este narrador romântico coube também o papel de conjugar num mesmo enredo e num mesmo estilo ambas as narrativas, de forma a não as deixar dissociadas excessivamente. É este narrador quem se dirige ao leitor desde o prólogo. Sua função é comunicativa preponderantemente e responde às questões contemporâneas da escrita que Alencar tomou a seu encargo em razão de sua “política” editorial.

Quanto ao texto histórico, o protagonismo coube ao líder político e a importância atribuída a ele por seu narrador tende a excluir da consideração do leitor toda a carga de insatisfação ou de reivindicação de seus antagonistas, tanto dos “internos”, os aventureiros de quem Loredano acabou por se tornar o porta-voz, quanto

dos “externos”, os índios, que nem sequer se fizeram ouvidos pela falta justamente de um porta-voz. Sua função foi, portanto, ideologicamente motivada a sustentar uma concepção de mundo que poderíamos chamar de oficial, emanada do Estado, mesmo que numa outra configuração.

É claro que Peri não poderia ser esse porta-voz uma vez que, embora fosse índio, não pertencia à tribo em guerra. Aqui vemos um exemplo de como o romance de Alencar pode ser mais sutil do que costuma ser comentado, pois não opôs um lado contra o outro, índios contra brancos, como corpos coesos em suas posições, distinguindo em ambos os lados suas parcelas em choque de interesses.

O próprio “texto histórico” parece, afinal, ser dúbio em seus propósitos, dando ensejo a interpretações complexas. Que Bosi (1996) veja em *O Guarani* um mito sacrificial é um ótimo exemplo dessa complexidade: como aceitar um sacrifício em que o sacrificado é quem sobrevive e o sacrificador é quem acaba sendo imolado?

Essa interpretação, no entanto, não deixa de ter sua razão de ser uma vez que, na realidade do processo histórico brasileiro, o fim de um empreendimento às margens do Paquequer, ou de qualquer outro rio, não significou um retrocesso da colonização. Nem uma vitória dos aimorés, ou de qualquer outra tribo, conseguiu cessar o avanço dos invasores de suas terras. Assim como Portugal conseguiu recuperar sua independência, mesmo sem o retorno de D. Sebastião, era só uma questão de tempo que um avatar de D. Antônio de Mariz voltasse a se assenorear do poder naquelas bandas como representante do rei e do Estado.

Querer conciliar o autor real, o Alencar dividido entre o seu e interesses diversos, com qualquer um dos narradores, o cronista ou o romancista, é não dar ouvido a toda a ambiguidade que um Silviano Santiago (1980) e outros souberam finamente captar na obra.

Talvez esteja na ambiguidade do texto o melhor lugar para tentarmos discernir a presença de seu autor real e não nas afirmações peremptórias dos narradores escolhidos por si. Assim poderemos entender um pouco da totalidade de seu discurso em *O Guarani* e, entre muitas outras percepções, vemos porque Alencar (1981) aparenta, apesar de tudo, posicionar-se a favor da liderança civil em detrimento de seus opositores.

Devemos lembrar aqui que ele mesmo foi nascido num berço revolucionário e, no entanto, parece trair seu passado em prol da participação convencional na política, inclusive com a filiação ao Partido Conservador, adversário das lutas de sua família.

Como ele mesmo escreveu em sua autobiografia literária *Como e por que sou romancista*, sobre os partidários de seu pai, nas muitas sessões acontecidas em sua casa de infância: “O que estes homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate” (ALENCAR, 1953, p. 55). Foi uma conclusão a que chegou logo cedo na vida, a da impossibilidade de se chegar a bons resultados contando com a colaboração de seus pares, por mais injusta que seja a mão com que o Estado constrangesse seus súditos.

Por isso, consideramos que, por mais inverossímil que possa ser o casal – e não apenas Peri – essa é apenas uma das facetas do romance, aquela em que o autor evade-se do pessimismo quanto à realidade coletiva, sem precisar assustar demasiadamente seus leitores com sua visão carregada de realismo.

## 7. REFERÊNCIAS

ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ubirajara**: herói épico. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudo da Linguagem. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000115464>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273. (Os pensadores).

ALENCAR, José de. **Iracema/ Ubirajara**. 11ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, sem data.

ALENCAR, José de. **Como e por que sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

ALENCAR, José de. As asas de um anjo. In: ALENCAR, José de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. 4 v.

ALENCAR, José de. As minas de prata. ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.

ALENCAR, José de. Cartas sobre A Confederação dos Tamoios. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.

ALENCAR, José de. Bênção Paterna. In: ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Editora Literart, 1962a.

ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**. São Paulo: Editora Literart, 1962b.

ALENCAR, José de. **Cinco Minutos/ A viuvinha**. 8º ed. São Paulo: Ática, 1980a.

ALENCAR, José de. **O tronco do ipê**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1980b.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1981.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

ALENCAR, José de. **Encarnação**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ALVES, Castro. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

ANDRADE, Oswald de. A Utopia Antropofágica. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1995.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. José de Alencar: perfil literário. In: ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. v.1.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Machado de. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. v. 1.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. p. 801-809. v. 3.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **José Veríssimo**: teoria, crítica e história literária. São Paulo: EDUSP, 1978.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.175-192.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literárias. 4ª ed. rev. e ampli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 9ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000. p. 200-211. V. 2.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2010, p. 45.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREIRE, Gilberto. **Reinterpretando José de Alencar**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1955. Disponível em:

<[http://www.bvgf.fgf.org.br/frances/obra/opusculos/reinterpretando\\_jose.htm](http://www.bvgf.fgf.org.br/frances/obra/opusculos/reinterpretando_jose.htm)>. Acesso em: 28 jul. 2012.

GARRET, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Bertrand, [1954].

GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 253.

GOULART, Audemaro Taranto. **Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani**. 1993. 250f Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

LEÃO, Ângela Vaz. **O componente clássico na estrutura dramática de Frei Luís de Sousa**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras, UFMG, 1979. p.55-70.

LIRA NETO. **O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar**. São Paulo: Globo, 2006.

LOBATO, Monteiro. Urupês. In: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. v. 1.

LUCAS, Fábio. **O núcleo e a periferia de Machado de Assis**. São Paulo: Editora Manole, 2009.

MELO, Gladstone Chaves. **Alencar e a “língua brasileira”**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MEYER, Augusto. Alencar. In: BARBOSA, João Alexandre. **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 295-306.

MEYER, Augusto. O Gaúcho. In: BARBOSA, João Alexandre. **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 499-510.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1984. v. 2

MONTENEGRO, Fabio; MASAGÃO, Vera; CAVALLARI, Marcia (Coord.). **Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional: Um diagnóstico para a inclusão social pela educação**. São Paulo: Instituto Paulo Montenegro, 2001. Disponível em: <<http://www.ipm.org.br/download/inaf01.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Afrânio. **Noções de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou Polifonia? **Revista Ciências Humanas**, Taubaté, v. 9, n. 1, jan./jul. 2003. Disponível em: <[http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/revista\\_v9\\_n1\\_2003.htm](http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/revista_v9_n1_2003.htm)>. Acesso em: 05 set. 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. José de Alencar, autor de Madame Butterfly. **JB on line**, Rio de Janeiro, 7 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jccrocha.html#alencar>>. Acesso em: 15 set. 2012.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 89-115.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução Margarida C. Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Brasília: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do livro, s/d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.