

UM MITO SACRIFICIAL:
O INDIANISMO DE ALENCAR

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.

Acreditando nessa proposição, arrisco-me a revisitar um lugar-comum dos comparatistas literários que afinam o indianismo brasileiro pelo diapasão europeu da romantização das origens nacionais. Lá, figuras e cenas medievais; cá, o mundo indígena tal e qual o surpreenderam os descobridores. Cá e lá, uma operação de retorno, um esforço para bem cumprir o voto micheletiano de ressuscitar o passado, alvo confesso da historiografia romântica. Até que ponto esse paralelismo se sustém?

A aproximação de ambas as visões do passado mantém-se válida na esfera ampla da história das mentalidades. Houve, de fato, uma corrente de saudosismo, de filiação *ancien régime*, tardia mas nem por isso menos intensa, que cruzou as letras européias na fase pós e anti-revolucionária. As obras de Chateaubriand, de Xavier de Maistre e de sir Walter Scott ilustram os seus momentos de vigor em matéria de imaginação e estilo.

No caso brasileiro, um dos veios centrais do nosso romantismo, o alencariano, também mostrou-se receoso de qualquer tipo de mudança social, parecendo esgotar os seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comoções políticas da Independência. Passado este ciclo, qualquer medida que avançasse no sentido de alargar a tão estreita margem de liberdade outorgada pela Carta de 23 assumia ares de subversão.¹ Assim, a reforma eleitoral e a *questão servil* ficaram bloqueadas desde a vitória do *Regresso* em 1837 (o termo foi cunha-

do e assumido prazerosamente pelos conservadores) até a subida da maré liberal nos anos 60: precisamente os três decênios que viram o surgimento e o clímax da nossa literatura romântica.

Observa-se em todo esse período uma espécie de encruamento das posições liberal-radicalis que levaram à abdicação de Pedro I e aos sucessos tumultuosos da Regência. O fenômeno, que já foi diagnosticado em termos de consolidação do poder escravista, não é de todo estranho às formas paradoxais pelas quais uma figura de nítido corte rousseauísta como o *bon sauvage* acabou compondo o nosso imaginário mais conservador. Gigante pela própria natureza, o índio entrou *in extremis* na sociedade literária do Segundo Império.

Remonte-se um pouco no tempo. O processo da independência gerou, ao desencadear-se, uma dialética de oposição. Mesmo considerando que os estratos dominantes foram os arquitetos e os beneficiários da *patria del criollo*,² é força convir que contradição houve, tanto no nível dos interesses materiais coibidos pelo antigo monopólio, quanto no delicado tecido da vida simbólica. Viveu-se uma fase de tensão aguda entre a Colônia que se emancipava e a Metrópole que se enrijecia na defesa do seu caducante Império. O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão.

Segundo esse desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu.

Mas não foi precisamente o que se passou em nossa ficção romântica mais significativa. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua *Iara*, "senhora", e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa a que os aimorés tinham condenado os moradores do solar:

Se tu fosses cristão, Peri!...

O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.

— Por quê?... perguntou ele.

Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro à minha irmã.

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade, seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo d'alma.

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.

O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.

Sê cristão! Dou-te o meu nome!

(*O guarani*, parte IV, cap. X)

A conversão, acompanhada de mudança de nome, ocorre igualmente com o índio Poti, de *Iracema*, batizado como Antônio Felipe Camarão, o futuro herói da resistência aos holandeses. E Arnaldo, o sócio rústico de Peri de *O sertanejo*, é agraciado com o sobrenome do capitão-mor durante este diálogo edificante:

E para si, Arnaldo, que deseja? — insistiu Campelo.

— Que o sr. Capitão-Mor me deixe beijar sua mão; basta-me isso.

— Tu és um homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo.

(*O sertanejo*, parte II, cap. XXI)

É o senhor colonial que, nos três episódios, outorga, pelo ato da renomeação, nova identidade religiosa e pessoal ao índio e ao sertanejo.

Quanto aos aimorés, que são os verdadeiros inimigos do conquistador no *Guarani*, aparecem marcados pelos epítetos de *bárbaros*, *horrendos*, *satânicos*, *carniceiros*, *sinistros*, *horríveis*, *sedentos de vingança*, *ferozes*, *diabólicos*...

Iracema, no belo poema em prosa que traz o seu nome, apaixona-se por Martim Soares Moreno, o colonizador do Ceará, por amor de quem rompe com a sua nação tabajara depois de violar o segredo da jurema.

Nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e aban-

dono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno. Da virgem de lábios de mel disse Machado de Assis em artigo que escreveu logo que saiu o romance: “Não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão”.³

O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heróicos ou idílicos.

Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se os desfechos dos seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo* (remida e punida em *A expiação*), de Lucíola, no romance homônimo, e de Joana, em *Mãe*. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas.

Paradoxalmente: *O guarani* e *Iracema* fundaram o romance nacional.

Não está em causa, nestas observações, a sinceridade patriótica do narrador, sentimento que, de resto, não guardaria qualquer relação causal com o valor estético dos seus textos. O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. Nada disso impede, porém, que a linguagem narrativa de Alencar acione, em mais de um passo, a tecla da poesia.

A beleza da prosa lírica reverbera aquém ou, em outro sentido, além da representação do dado empírico que a crônica realista busca espelhar. E o mito, que essa prosa entretece, se faz aquém, ou além, da cadeia narrativa verossímil.

Aquém: o mito não requer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico. Ou além: o valor estético de um texto mítico

transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da situação evocada. O mito, como poesia arcaica, é conhecimento de primeiro grau, pré-conceitual, e, ao mesmo tempo, é forma expressiva do desejo, que *quer* antes de refletir.

Há um nó apertado de pensamento conservador, mito indianista e metáfora romântica na rede narrativa de *O guarani*. Ao tentar desfazê-lo, o leitor crítico deve tomar o cuidado de não emaranhar a análise dos valores do autor, tarefa que compete à história das ideologias, com o julgamento dos seus tentos literários mais criativos.

O mito é uma instância mediadora, uma cabeça bifronte. Na face que olha para a História, o mito reflete contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las em figuras que perfaçam, em si, a *coincidentia oppositorum*. Assim, o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem. Na outra face, que contempla a invenção, traz o mito signos produzidos conforme uma semântica analógica, sendo um processo figural, uma expressão romanesca, uma imagem poética. Na medida em que alcança essa qualidade propriamente estética, o mito resiste a integrar-se, sem mais, nesta ou naquela ideologia.

Essas observações entendem distinguir o reconhecimento da situação ideológica e o juízo de valor artístico daqueles textos literários em que as expressões mitopoéticas regem a linha narrativa.

Mas, feitas as devidas ressalvas, que o ser da poesia requer, o olhar do intérprete continua a perseguir o ponto de vista do narrador: é nele que a cultura de um determinado contexto taceia ou logra seu estado de cristalização; é através dele que fluem ou se estagnam certos valores peculiares a este ou àquele estrato social.

Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento antidualético pelo qual se neutralizam as oposições reais. O retorno mítico à vida selvagem é permeado, no *Guarani*, pelo recurso a um imaginário *outro*. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas européias, mas funde-se com estas. Duas paralelas, ensina a geometria, nunca se tocam. Mas aqui não é bem de espírito geométrico que estamos falando...

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio — o heroís-

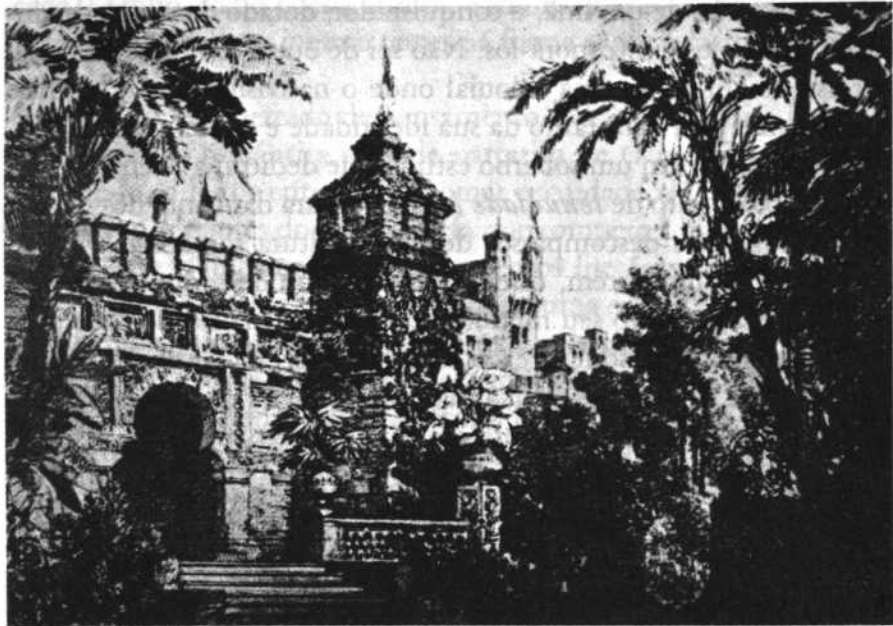
mo, a beleza, a naturalidade — brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para bem e para mal) tanto da sua identidade e da sua consistência. Augusto Meyer, em um soberbo estudo que dedicou a Alencar, tudo remete ao conceito de *tenuidade brasileira* para dar conta desses e de outros singulares descompassos de nossa cultura romântica.⁴

Suspeitando, porém, que o teor ambíguo desse nativismo não poderia, em razão do seu modo de compor-se, manter sempre uma face homogênea, busquei a exceção, a rara exceção, e afinal a encontrei em uma breve passagem, uma nota etnográfica aposta à lenda de *Ubirajara*. Foi a última obra em que Alencar voltou ao assunto. Trata-se de uma poetização da vida indígena anterior ao descobrimento. A nota sugere uma leitura da colonização portuguesa como um feito de violência. Defendendo os tupis da pecha de traidores com que os infamaram alguns cronistas, assim lhes rebate Alencar: “Foi depois da colonização que os portugueses, assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam”.

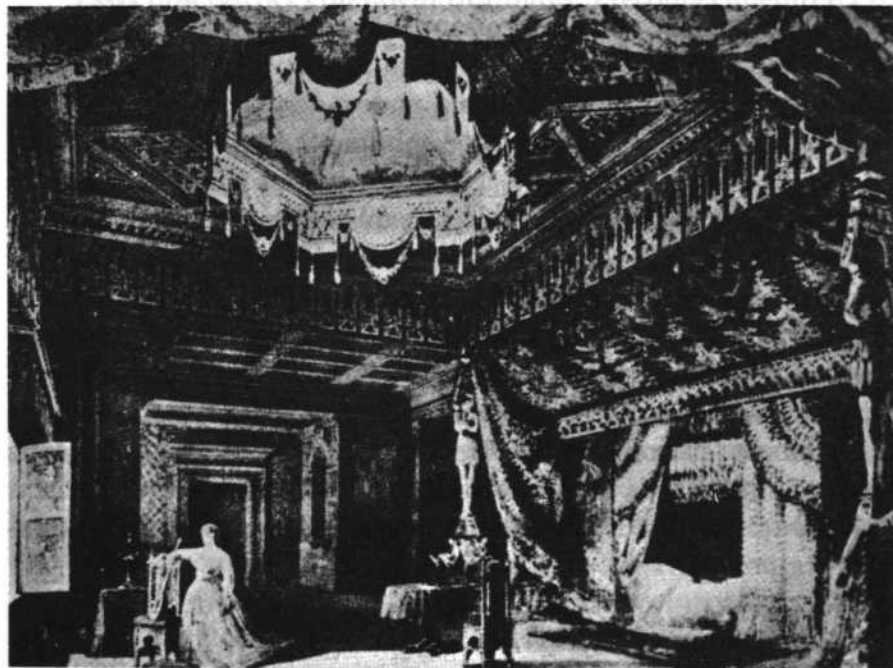
É verdade que esse juízo cortante não tem força retroativa, chega tarde e não pode alterar a simbiose luso-tupi que Alencar armara tão solidamente nos romances coloniais, onde o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime.

Mas a veemência do tom (“assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão”) parecem expressões de missionários incriminando colonos e bandeirantes) ganha sentido se vista à luz das ásperas polémicas literárias que Alencar precisou travar, nos seus últimos e sombrios anos de vida. Zoilos portugueses e penas intolerantes o acusavam de inventar um selvagem falso, e, o que era pior, escrever em uma língua inçada de *americanismos*, desviante do cânon da matriz. As respostas irritadamente nacionalistas de Alencar se lêem no longo prefácio que fez para um dos seus últimos romances, *Sonhos d'ouro*, que saiu em 1872. O texto é um documento interessante de política cultural brasileiro *post festum*.

Seria instrutivo esboçar um confronto da ficção de Alencar com a poesia americana de Gonçalves Dias, que a precedeu de uma geração.



A casa de Dom Antônio de Mariz. Do cenário da ópera *Il Guarani* de Carlos Gomes, apresentada no Teatro Alla Scala de Milão em 1870.



Aposento de Ceci. Do cenário da ópera *Il Guarani*.



Figurino de Ceci.



Figurino de Peri.

Nos *Primeiros cantos* do maranhense lateja a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista européia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como *O canto do piaga* e *Deprecação* são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas.

Pelo seu tom entre espantado e solene lembram esses cantos os presságios que os vates astecas anunciaram ao seu povo alguns anos antes da invasão espanhola. São vozes de gente prestes a sucumbir a ferro e fogo; e o modo pelo qual sobreviria a matança era tão incompreensível para as vítimas que só palavras misteriosas de visão e agouro poderiam dizê-lo.

Por intermédio do pajé, o *piaga divino* em transe, falam os deuses ou, mais precisamente, fala um espectro que viu o mundo às avessas: o sol enegrecido, a coruja piando de dia, copas da floresta a se agitarem em plena calma, e a lua ardendo em fogo e sangue.

*Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Seus estrídulos torva soltar?*

*Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem — vergar e gemer,
Nem a lua de fogo entre nuvens,
Qual em vestes de sangue, nascer?*

Em *A visão dos vencidos*, Miguel León-Portilla transcreve presságios que, inicialmente redigidos em náuatle pelos alunos de um missionário, frei Bernardino de Sahagún, só conheceriam versão em espanhol nos meados do século XX graças à erudição de Ángel María Garibay.⁵

Impressiona, nesses cantos mexicas, a obsessão do fogo que sobe em pirâmides e colunas contra o sol a pino; e, em um dado momento, o encrespar-se e o refter da lagoa que se move por si mesma, “sem vento algum”, como “sem aragem” se dobram os ramos no poema brasileiro. Tanto na fala do xamã tupi como nas predições astecas surgem do mar figuras monstruosas para extermínio de nações impotentes: “Manitôs já fugiram da Taba/ ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!”.

Como é de todo improvável que se tenha dado qualquer interação entre os então ignorados manuscritos em náuatle e os poemas americanos do nosso grande romântico, só nos resta considerar o vasto campo de afinidades de tema e de imaginário que a colação das passagens revela à primeira leitura.

O jovem Gonçalves Dias ainda estava próximo, no tempo e no espaço, do nativismo exaltado latino-americano. Talvez a familiaridade do maranhense com a luta entre brasileiros e *marinheiros* que marcou nas províncias do Norte os anos da Independência explique a aura violenta e aterrada que rodeia aqueles versos de primeira mocidade. Em Alencar, ao contrário, a imagem do conflito retrocederia para épocas remotas passando por um decidido processo de atenuação e sublimação. Gonçalves Dias nasceu sob o signo de tensões locais antilusitanas, que vão de 1822 aos Balaíos. Alencar formou-se no período que vai da maioridade precoce de Pedro II (de que seu pai fora um hábil articulador) à conciliação partidária dos anos 50. O nacionalismo de ambos, aparentemente comum, merece uma análise diferencial, pois forjou-se em cadinhos políticos diversos.

Sondar uma possível gênese dos modos que assumiu entre nós o nativismo romântico decerto concorre para entender as formas opostas de tratar o destino das populações conquistadas. E junto com a perspectiva ideológica, fruindo embora de um apreciável grau de liberdade *poética*, vão-se traçando os respectivos esquemas de representação. O poético supera (conservando) o ideológico, não o suprime.

Quanto às figuras do desastre iminente concebidas pelo primeiro G. Dias, creio que o seu modelo se encontre nas visões do Apocalipse joanino. É no livro-fecho do Novo Testamento que aparecem, contíguos na mesma visão, o sol escurecido em pleno dia e a lua tinta de sangue.⁶ Seria nessa matriz que iriam colher os sinais cósmicos das grandes catástrofes os discursos escatológicos proferidos ao longo da história do cristianismo. É de supor que também a voz do poeta brasileiro culto, falando embora pela boca do pajé, tenha recorrido ao imaginário bíblico para predizer o fim de um mundo. Em paralelo, os vates astecas anunciaram o seu próprio extermínio narrando os prodígios que viram antes da chegada dos invasores. A afinidade que resulta da leitura dos poemas de Gonçalves Dias e dos agouros mexicas, em termos de figuração, advém de um sentimento comum de terror expresso por uma rede de sinais apocalípticos no sentido amplo e trans-

cultural de imagens prenunciadoras de um cataclismo a um só tempo social e cósmico. O fim de um povo é descrito como o fim do mundo.

O poeta guardou em seus últimos versos aquela visão trágica da conquista. No derradeiro canto que dedicou ao selvagem, a epopéia inacabada dos *Timbiras*, retornam os vaticínios do piaga; desta vez chora-se a sorte da América, a *América infeliz*, com a sua natureza profanada e as suas gentes vencidas:

*Chame-lhe progresso
Quem do extermínio secular se ufana;
Eu modesto cantor do povo extinto
Chorarei nos vastíssimos sepulcros
Que vão do mar aos Andes, e do Prata
ao largo e doce mar das Amazonas.*

O que resultou do encontro foi uma nação “que tem por base/ Os frios ossos da nação senhora/ E por cimento a cinza profanada/ Dos mortos, amassada aos pés de escravos”.

Quanto ao colonizador português, aparece como *velho tutor e avaro*, cobiçoso da beleza de sua pupila, a América. E voltam os signos da convulsão dos elementos naturais, agora decifrados como estragos produzidos pelas armas de fogo do invasor branco.

*Ardia o prélio,
Fervia o mar em fogo à meia-noite,
Nuvem de espesso fumo condensado
Toldava astros e céus; e o mar e os montes
Acordavam rugindo aos sons troantes
Da insólita peleja!*

(Canto III)

Em direção oposta à dos *Primeiros cantos* e dos *Timbiras*, 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. É minha hipótese que o mito sacrificial, latente na visão alencariana dos vencidos, se tenha casado com o seu esquema feudalizante de interpretação da nossa história. Dentro de um contexto marcado pelas relações de senhor e ser-

vo, no qual o domínio do primeiro e a dedicação do segundo parecem conaturais, assumem uma lógica própria as personagens de *O guarani* e a *doce escravidão* que Machado de Assis viu em *Iracema*.

Nas linhas que seguem procuro testar a justeza e os limites da hipótese aplicada ao romance: e retomo, nessa ordem de interrogações, um texto preparado para uma obra coletiva sobre o movimento romântico.⁷

UM CASTELO NO TRÓPICO?

O quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia aparece quase em estado puro no *Guarani* de Alencar. Mas a intuição do romancista foi além dos preconceitos do intérprete da nossa História; e o *quase* fez brechas tão largas no corpo do romance que o castelo de dom Antônio de Mariz se acabou em ruínas antes que a narração chegasse ao termo. Começemos, porém, pela sua edificação.

As páginas com que se abre *O guarani* descrevem a paisagem que cerca o solar dos Mariz. Trata-se de um cenário soberbo cujos aspectos se compõem de uma hierarquia de senhor e servo. Para o Paraíba do Sul, que rola *majestosamente* no seu vasto leito, aflui o Paquequer, “vassalo e tributário que, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano [...] escravo submisso, sofre o látego do Senhor”.

O processo europeu de dominação vai assimilar os dados da natureza: desenhará na selva formas góticas e clássicas fazendo o rio correr no meio de arcarias de verdura e de *capitéis* formados por leques de palmeiras.

Como situar o homem em um cenário assim *grande e pomposo*? Alencar oscilaria entre um romantismo selvagem, pré-social, que define o homem como *um simples comparsa dos dramas majestosos dos elementos*, e a sua perspectiva histórica, mais coerente e assídua, pela qual a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador. O solar do fidalgo está fincado solidamente na paisagem que de todos os lados o protege: e, se a muralha não é feita por mão humana, é porque se utilizou a rocha cortada a pique. A eminência da pedra

e o abismo em redor oferecem à casa de dom Antônio segurança digna de um castelo medieval:

Assim, a casa era um verdadeiro solar de fidalgo português, menos as ameias e a barbacã, as quais haviam sido substituídas por essa muralha de rochedos inacessíveis, que ofereciam uma defesa natural e uma resistência inexpugnável [...] entre os troncos dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável.

A tônica posta no indevassado, no fechamento, na inteira defesa, amarra os elementos naturais à esfera da pequena comunidade que reproduz na selva o modelo da vida medieval. Na transposição, o núcleo do complexo patriarcal europeu reponta com uma tipicidade ainda mais angulosa e pura. A imponência e solenidade do castelo acachapase e descarna-se sob a forma da casa-grande *edificada com a arquitetura simples e grosseira que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas.*

O simples, o grosseiro, o quadrado da frontaria não dão, porém, acesso a um estilo novo, rústico, de moradia. Abra-se a pesada porta de jacarandá e penetre-se no interior do solar: *respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio.* As paredes são apenas caiadas, mas a decoração é heráldica com brasões d'armas, escudos e elmos de prata desenhados sobre o portal, além de bordados no largo reposteiro de damasco vermelho.

O gosto do severo, e até do triste, já permeia o que viria a ser o *kitsch* colonial-romântico: que aqui dispõe cadeiras de couro de alto espaldar, na sala de jantar, e, na alcova, objetos exóticos, uma guitarra cigana, uma garça real empalhada segurando com o bico o cortinado de tafetá azul e *uma coleção de curiosidades minerais de cores mimosas e formas esquisitas.* Com blocos heráldicos e resíduos da selva tropical mudados em curiosidades recheiam-se as descrições do nosso primeiro romance histórico romântico.

Nesse ambiente e no cenário para ele pintado, movem-se as pessoas que arrancam do *feudo* ou da *selva* os traços definidores. Na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga, de tal sorte que a nobreza original da primeira saia confirmada pelo valor inerente à última. A transgressão do pacto entre comunidade feudal e ambiente primitivo

seria, a rigor, a única fonte de tensão capaz de gerar um dissídio no interior da obra.

Dom Antônio de Mariz, um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, e que jurara fidelidade à Coroa lusa *perante o altar da natureza*, aparece como o instaurador do elo: a conquista das terras americanas funda um modo de viver em que a violência do domínio aparece resgatada pela coragem das primeiras lutas contra a selva, os índios e os piratas. Em dom Antônio, como em sua filha dileta, Cecília, a síntese colonial-romântica se perfaz de modo cabal: ambos admiram intensamente Peri, ambos respeitam os selvagens, ao passo que dona Lauriana e seu filho, Diogo, que constituem a fidalguia extremada, verão com desdém o *bugre*, atitude que acabará por ser fatal ao equilíbrio da história. Essa diferenciação interna é peça forte da ideologia ao mesmo tempo conservadora e nativista de Alencar: o senhorio da terra, direito da nobreza conquistadora, deve reconhecer nos índios aquelas virtudes naturais de altivez e fidalguia que seriam comuns ao português e ao aborígene. Assim, a violação do último pelo primeiro que, de fato, instaurou o contacto entre ambos, parece ceder a um compromisso de honra entre iguais. Por isso, quando o jovem dom Diogo de Mariz mata inadvertidamente uma índia na selva, o pai o repreende com dureza, porque assassinar uma mulher é *ação indigna do nome que vos dei.*

A ofensa não passaria impune: a vingança dos aimorés será uma das molas do desenlace de *O guarani*. A honra constitui, como se sabe, a pedra de toque das relações pessoais pré-burguesas. Ela demanda todos os sacrifícios, não excetuado o da vida, mas incorpora, na sua dinâmica, a fatalidade da vingança, desde que esta não se manche com a menor indignidade. O olho aristocrático discerne, *a priori*, os homens capazes de viver *naturalmente*, uma existência honrada, e os outros *vilões*, de quem se podem esperar ações ignóbeis. O que marca o indianismo de Alencar é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (de Peri a Ceci) e também de ódio sem margens (dos aimorés aos brancos do solar).

Tal sistema de expectativas de honra só não reproduz simplesmente o modelo da convivência entre fidalgos europeus, *porque não é uma relação entre iguais*: quem o instalou pretende subjugar o outro ao seu próprio mundo de dominação. Mas, como essa premissa

fica, em geral, subentendida, o que aparece em primeiro plano é a intersecção de fidalgo e selvagem que se cruzam na posse das virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade.

Os predicados não se esgotam na formação dos *tipos*. Não sendo inertes, a sua ação vai operando ao longo da história: é difícil contar as vezes em que, do primeiro ao último capítulo, a audácia e o devotamento de Peri salvam os Mariz de morte certa e atroz. Seguem-no de perto no cometimento de atos heróicos dom Antônio e dom Álvaro de Sá *que do primeiro tinha recebido todos os princípios daquela antiga lealdade cavalheiresca do século XV, os quais o velho fidalgo conservava como o melhor legado de seus avós.*

Peri é, ao mesmo tempo: tão nobre quanto os mais ilustres barões portugueses que haviam combatido em Aljubarrota ao lado do Mestre de Aviz, o rei cavaleiro, e *servo* espontâneo de Cecília, a quem chama Uiára, isto é, senhora. Também Iracema, no romance homônimo, torna-se mulher de Martim Soares Moreno, mas a relação de sexos importa aí menos que a de domínio: a índia não é senhora, mas serve do conquistador, e morrerá por sua causa.

Se o solar dos Mariz fosse, realmente, o que Alencar projetou fazer dele, um castelo no trópico, bastaria a vingança dos aimorés para provocar no interior do sistema o desequilíbrio que o levará à catástrofe. Mas esse fator, previsível, não é o único a compor a trama. Já no primeiro capítulo, o leitor é informado de que *o fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados.* E o que fazem esses *acostados* junto a dom Antônio? À primeira vista, recebiam dele abrigo e proteção, mas, logo adiante, está dito que recambiavam o fator assegurando ao fidalgo o direito de metade dos lucros auferidos nas explorações e correrias pelo sertão. O pacto com mercenários faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores. A brecha, se bem pensada, teria ensinado a Alencar que a Colônia não repetia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação freqüente com o mundo:

Quando chegava a época da venda dos produtos, que era sempre anterior à saída da armada de Lisboa, metade da banda dos aventureiros ia à cidade do Rio de Janeiro, apurava o ganho, fazia a troca dos obje-

tos necessários, e na volta prestava suas contas. Uma parte dos lucros pertencia ao fidalgo, como chefe; a outra era distribuída igualmente pelos quarenta aventureiros, que recebiam em dinheiro ou em objetos de consumo.

O modelo da comunidade age, porém, com mais força no espírito romântico do que a estrutura social que ele soube, afinal, apañhar com vigor.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada, essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes...

Na verdade, os usos e os costumes do mercenário não podem ser os do castelão: não corre entre uns e outros aquela faixa de valores que enlaça o nobre e o indígena. Pela porta do acordo feito com um homem da casta de Loredano, dom Antônio permitiu que invadisse o seu espaço hierático a cupidez e, com ela, a luxúria e a traição.

Loredano, o filho de um pescador, saído das lagunas de Veneza, armará ciladas mais graves que os aimorés: o que move a trama do vilão não é a honra ferida, mas a *auri sacra fames* e o desejo obscuro de possuir Cecília e torná-la *barregã de aventureiro*. Boa parte das peripécias, que fazem de *O guarani* um romance folhetinesco cheio de ziguezagues no tempo, deve-se a esse elemento perturbador que máquina na sombra a ruína e a abjeção dos Mariz. Vista no conjunto, entretanto, a ação dos mercenários antes leva ao exercício do romanesco (o perigo do Mal, encarnado com vivas cores por um frade sacrílego) que a uma alteração substancial no sistema. Que rui materialmente, mas permanece intacto nos seus valores mais íntimos. Dom Antônio e a família não fogem: resistem heróicos e, no momento extremo, fazem explodir o solar, atingindo também os aimorés; Cecília parte escoltada por Peri, a quem o batismo, ministrado no último instante, tornaria digno de salvar sua senhora. Os mercenários importam como fator de intriga, são geradores de suspense, índices de um Brasil aventureiro (nem estável nem feudal) que acena com ouro e prata, as legendárias minas de Robério Dias... mas, na economia total da obra, significam principalmente o filtro que revela, pelo contraste do escuro sobre o claro, a pureza de Cecília, o despojamento de Álvaro de Sá, a nobreza selvagem de Peri, a generosidade inata de dom Antônio de Mariz.

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcaicas do romance histórico: a lenda. O homem e a natureza e, entre ambos, a natureza mais humana, a humanidade mais natural, a mulher. O homem deve livrar a mulher da morte pela mediação da natureza protetora. E só no desfecho, em que a vida reflui para a selva salvadora, o romance perfaz a sua ambição de recortar uma comunidade cerrada, *natural*. É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a História entre parênteses e imergisse em uma paisagem sem tempo. O passado, substância da crônica, perde celeremente todo peso:

Ela mesma não saberia explicar as emoções que sentia; sua alma inocente e ignorante tinha-se iluminado com uma súbita revelação; novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento. *Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbram com a claridade depois de um sono profundo*; não se reconhecia na imagem do que fora outrora, na menina isenta e travessa.

Na solidão da mata, na canoa que resvala sobre a água lisa do Paraíba, a narrativa se arma sinuosamente para as formas do idílio. A relação fundamental homem-mulher franqueia, nesse momento de abertura à natureza, o intervalo de raça e de status que se mantivera constante ao longo da história.

No meio de homens civilizados, [Peri] era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e dom Antônio fosse um amigo, era apenas um escravo.

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.

Para Cecília, a presença desse homem, novo e inteiro, no seu estado natural, tem ares de revelação: "Um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher".

O diálogo da senhora com o escravo cede a inflexões confiantes e diretas de conversa entre irmã e irmão, que mal escondem outros tons, mais ardentes. E situações novas ditam a Peri relatos em forma de *mitos*. O primeiro é alegoria amorosa, posto que sublimada na intenção do índio:

— Escuta, disse ele. Os velhos da tribo ouviram de seus pais que a alma do homem, quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a ave do céu venha buscá-la e levá-la bem longe. É por isso que tu vês o *guanumbi*, saltando de flor em flor, beijando uma, beijando outra, e depois batendo as asas e fugindo.

— Peri não leva a sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só.

À fantasia do selvagem responde o projeto declarado de Alencar, a poética do amor romântico:

Qual é a menina que não consulta o oráculo de um malmequer, e que não vê uma borboleta negra a sibila fatídica que lhe anuncia a perda da mais bela esperança? Como a humanidade na infância o coração nos primeiros anos tem também a sua mitologia; mitologia mais graciosa e poética do que as criações da Grécia; o amor é o seu Olimpo povoado de deusas ou deuses de uma beleza celeste ou imortal.

A situação final é epifania do grande mito do dilúvio: apresenta o evento primitivo de sorte a reexpor a sua função exemplar. O cataclismo das chuvas, o perecimento de todos os homens, a palmeira que sobrenadou, a salvação de Tamandaré e de sua mulher reiteram-se no episódio que fecha *O guarani*. Na hora do perigo supremo, o poder de salvar vem do alto: o Senhor falava de noite a Tamandaré, e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendera no céu. No romance, a força emana do interior do herói: Peri inspira-se na sua devoção à mulher.

Do ponto de vista da estrutura do romance, a narração do novo dilúvio tem papel decisivo — propicia o gesto do amor e abre a história para um espaço indeterminado, como os do próprio mito redivivo:

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...

A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo: o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos.