uma agudeza alencarina

Alencar's Wit

Jean Pierre Chauvin*

*Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professor de Cultura e Literatura Brasileira na Escola de Comunicações e Artes, USP. Contato: tupiano@usp.br.

Resumo:

Neste artigo, propõe-se relativizar as categorias de sinceridade, espontaneidade e nacionalismo, que se costumam atribuir aos escritores da "escola romântica" no Brasil. A partir da leitura de O Guarani (1857), propõe-se interpretar o texto alencarino, destacando-se os artifícios empregados pelo escritor na composição do romance.

Palavras-Chave: José de Alencar; O Guarani; Retórica

Abstract:

In this article we intend to put into perspective categories such as sincerity, spontaneity and nationalism, which are commonly attributed to the Romantic Brazilian movement. By offering an interpretation of O Guarani (1857), we aim to highlight some devices employed by this writer in the novel's composition.

Keywords: José de Alencar; O Guarani; Rhetoric.

"A invenção é a capacidade de encontrar argumentos verdadeiros ou verossímeis, que tornem a causa convincente" (Ad Herenium).[1]

"[…] Cada paixão requer sua linguagem própria" (Gonçalves de Magalhães).[2]

"[…] Veremos pois se os bons olhos de S. M. fazem mudar a minha estrela" (Gonçalves Dias).[3]

Encenação

> De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.
> É o Paquequer[4]: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.
> Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor.
> Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.
> Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.
> Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes (ALENCAR, 2014, p. 51).

Romance inaugural de José de Alencar, *O Guarani* contém uma das cenas iniciais mais impressionantes da literatura oitocentista produzida no Brasil. O ano era 1857. Àquela altura, o escritor aventurava-se em um gênero que lutava por se estabelecer como hábitos de um incipiente e rarefeito público leitor, concentrado na Corte.

Hoje, aceita-se quase pacificamente que a data de edição do romance não fora aleatória. Basta lembrar que *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, havia sido publicado no ano anterior, sob as benesses do imperador Dom Pedro II[5], em pessoa, interessadíssimo em cooptar escritores que dessem vezo ao projeto de despertar o sentimento nacionalista – num país que se pretendia grandioso e grandiloquente, a despeito de vestir fraldas e depender crescentemente da Inglaterra[6].

O livro também poderia ser entendido como mais um capítulo na longa polêmica em torno dos versos de Magalhães, julgados severamente pelo cearense, até meses antes de *O Guarani* ser publicado. Como se sabe, as disputas verbais entre os escritores motivou a interferência do imperador, que partiu em defesa do poeta que admirava e protegia.

Quem leu atentamente a breve introdução com que o folhetinista apresenta o romance, terá reparado que o anúncio que lá fez não era gratuito, tampouco espontâneo. Ao acrescentar o breve paratexto à obra,

Alencar dava continuidade a uma tradição bastante comum nas letras luso-brasileiras, produzidas durante a segunda metade do Setecentos.

Ora, o "Prólogo", por definição, é uma cláusula dirigida ao leitor. Difere, portanto, da "Dedicatória", que, em acordo com a tradição, voltava-se a pessoas de elevada estirpe, encenadas pelo discurso. Sujeitos posicionados hierarquicamente acima do próprio homem letrado de outros tempos.

Nele, o autor menciona uma "prima" – elemento pessoal que emprestaria estranha credibilidade ao texto, numa aura de pretensa familiaridade que o aproximaria de uma espécie de colóquio, tratado sob a forma de missiva direcionada a uma pessoa em particular, como se se tratasse de carta intimista e pudica, mas escancarada, como efeito de verdade[7], para o pequeno grande leitorado[8]: "Minha prima. – Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura" (ALENCAR, 2014, p. 45).

Ao lado do "Prólogo", cuja função primordial é aferir verossimilhança à história imaginada pelo romancista (ABREU, 2011), cumpre-nos ler detidamente o capítulo inicial do romance. Ele pode ser compreendido como uma poderosa chave interpretativa. O primeiro aspecto que nos chama a atenção é o caráter descritivo do excerto, que se espraia nas demais seções do romance. Como observou Eduardo Vieira Martins, essa e outras cenas cumpririam três funções, no romance.

Primeiramente, "a presença da natureza fornecia o elemento particular, 'a cor local', que os românticos procuravam imprimir à literatura"; em segundo lugar, sugeriam a sonoridade do entrecho, por demonstrar a "capacidade estilística" do romancista; finalmente, tais descrições serviriam a "preparar a ação", já que "Em José de Alencar, o cenário revela aspectos das personagens e o drama em que elas se envolverão" (MARTINS, 2014, pp. 21-22).

Eis aí, em síntese, os três vértices de uma leitura, mais que produtiva, em torno do escritor. Ao estabelecer as premissas embutidas nas descrições alencarinas, o pesquisador sugere que nossa aproximação de *O Guarani* ganhará potencialidade expressiva, especialmente se não perdermos de vista as motivações do autor, que fazia de seu romance inaugural um exemplar de temática nacionalista, centrado na natureza e orientado pela temática indianista, em reposta ao poema épico de Gonçalves de Magalhães.

A seu turno, Mirhiane Mendes de Abreu notou cinco expedientes no que chama de "tríptico indianista" alencarino – *O Guarani*, de 1857; *Iracema*, de 1965; e *Ubirajara*, de 1974[9]. A seu ver, os três romances recorrem à "abertura dos enredos pelas chamadas 'cenas da natureza'; a virgindade e a pureza da heroína; a função guerreira dos heróis; os obstáculos ao enlace amoroso; o emprego da 'cor local' [...]" (ABREU, 2011, p. 21).

A essa altura, não seria demasiado lembrar que o assim chamado "indianismo" não foi um movimento exatamente espontâneo, que teria brotado simultânea e sincronicamente em algumas cabeças letradas do Império – tornado "brasileiro" somente em 1822, embora "nacionalista" desde o século XVI.

Como diversos pesquisadores demonstraram, o projeto indianista contagiou uma parcela de nossa crítica, desde meados do Oitocentos. O saldo é negativo, pois continua-se a (re)propor leituras que

desconsideram modos de pensamento, provavelmente muito diversos dos nossos:

> Até recentemente, a hermenêutica dominava os estudos das letras produzidas na América Portuguesa. Seu domínio era tão soberano e inquestionável que se impunha quase como um dado de natureza, e não como uma instituição cultural. Em nome do princípio romântico da identidade do homem consigo mesmo ou da crença em uma 'natureza humana' – que pressupõe a existência de certos aspectos da condição do homem que independem de qualquer relação com a história –, a hermenêutica tradicional apagava as diferenças culturais próprias de cada época. É o que se observa, por exemplo, na aplicação do termo *literatura* à expressão 'literatura colonial brasileira', que, desconsiderando o sentido histórico do vocábulo, unifica indistintamente aquilo que os séculos XVI, XVII e parcialmente o XVIII concebiam como diferentes manifestações das letras, com estrutura, normas e funções específicas em seus respectivos momentos (TEIXEIRA, 2006, p. 139).

Há, pelo menos trinta anos, aprendemos a desconfiar de incerta ordenação de cunho estético e matiz ideológico que, em nome do nacional-didatismo, enfileira as "escolas literárias" em uma cadeia irrepetível e descontínua (KOSSOVITCH, 1994) de eventos, orientados não pela *forma mentis* e os meios de produção e circulação cultural, em determinada época, mas por obras específicas, transformadas em marcos temporais.

Desde então, tornou-se menor ousadia rever o que parte da historiografia disse. No entanto, ainda que se questione a eleição de determinadas obras – tomadas como balizas, embora refratárias a uma interpretação que leve em conta seu contexto de produção – sua releitura passa pela sanção (ou veto) do que se repete desde a década de 1850: até o século XVIII, as obras seriam desprovidas de originalidade; fruto de plágio; imitação piorada. A explicação era autoevidente: a suposta baixa qualidade das obras devia-se à incompetência e à vida moralmente errática do poeta/homem.

Por isso, indevidamente descoladas de seu tempo e lugar, e desprezado o método como foram compostas, determinadas obras foram convertidas em abstrações encadernadas. Vazias de interesse, segundo induz certa crítica, elas seriam supostamente úteis por definirem autores, obras e datas a que deveríamos conceder relevância – ainda que não isso não revertesse, necessariamente, em uma leitura menos anacrônica, que despreza os artifícios subjacentes à arte da palavra.

Ao desprezar a pertinência das obras ao tempo em que se inscrevem, o projeto nacionalista do Império avança, feito rio majestoso, a despeito das rochas com que topamos na provincial República de Bananas. A crítica literária, que precisaria ser compreendida e realizada como ciência, corre o risco de se converter em dogma, como se o exercício resultasse em discurso mais autorizado e insuperável.

Mitificados por uma parcela da crítica, autores e obras perfazem movimento análogo ao de Peri ou Iracema: eleitos como símbolos, tornam-se paradigmas intocáveis e a-historicizados. Um dos saldos dessa cristalização é que um grupo cada vez mais restrito de obras adquirirá estatuto de fenômeno cultural. Supondo que essas obras continuem a ser lidas, seria desejável que se levasse em maior conta

as preceptivas e chaves de leitura, em diálogo com a *forma mentis* de seu tempo.

Porém, como a lente nacionalista tem raízes fundas no século XIX, despreza-se a evidência histórica e resiste-se a examinar com maior precisão (e menor acento teleológico) o que dizem certas obras, à luz de outros gêneros e categorias que pautavam a escrita dos raros letrados em sua época. O "autor" e o volume que o identifica consolidam a sua "individuação" – ainda que estejam situados num momento e espaço em que ainda não existia a noção de "pessoa" emancipada, mas de "súdito" – submetido, portanto, ao poder do reino, às *Ordenações* e às outras leis, ditas *canônicas*.

Quer dizer, para essa crítica o artefato cultural adquire contorno mítico (e, por vezes, místico), pois é lido de modo descolado do suporte em que foi escrito, do meio em que circulou e das obras que emulava. Objeto idealizado, esvaziado de sentido, e pronto a determinar quando começa e termina certo "movimento", a obra perde em substância o que adquire em aura incorpórea e teleologia. Desse modo, a literatura passa a flutuar entre a academia e as nuvens, como se tratasse de emblema, mas translúcido e transistórico.

Pouco importa o gênero, o assunto e o momento em que o texto circulou. O poema épico, o soneto satírico, a lira abolicionista, o hino nacional, o teatro de revista, o romance de costumes, o conto bem (ou mal) acabado revelariam índole "nativista", "nacionalista" ou "patriótica", conforme o léxico dourado e conveniente, preparado de antemão pelo crítico. Isso ainda acontece graças à reapropriação de premissas concebidas anacronicamente, segundo as quais "Já corria uma seiva *nativista* em poemas *anteriores* ao romantismo compostos ainda nos tempos da colônia, como as epopeias de Santa Rita Durão e Basílio da Gama" (BOSI, 2012, p. 230, *grifos meus*).

É curioso que muitos estudiosos não vejam problema em irmanar a *Carta* de Pero Vaz Caminha às liras de Tomás Antônio Gonzaga, tampouco aos versos onomatopaicos de Gonçalves Dias. Não desconfia do "nacionalismo" súbito e redivido por Getúlio Vargas, que pretendeu inaugurar uma nova linha temporal em nossa história (o "Estado Novo"), que vai de 1937 à *Tropicália* antropofágica, trinta anos a frente.

Nesse pseudonacionalismo atemporal, artificioso e de encomenda também caberia o videoclipe multicolorido – num país que nega as diversidades. Também parece haver espaço para que se denuncie os criativos tons da violência concentrada nas periferias, nos contos e romances dramatizados por Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Paulo Lins e Marcelino Freire.

Quem sabe, mesmo os vampiros urbanos de André Vianco possam ser iluminados através da lente oitocentista ou, melhor ainda, ser reinterpretados em acordo com a renovação, prometida setenta anos antes, pelos modernistas da Pauliceia, financiados pelos barões do café?

Lugar-Comum

Do ponto de vista historiográfico e metodológico, parece mais consistente e produtivo repensar o que se entende por "literatura" e "autoria", hoje, pois diferem grandemente do que se concebia como atividade protocolar de homens letrados, em sua busca por distinção, nas possessões ultramarinas do reino carola e absolutista português – pelo menos, até as primeiras décadas do século XIX. Como adverte João Adolfo Hansen: "Convenção, a autoria pode estar prevista como necessária para alguns discursos, como facultativa para outros, como inexistente para muitos. Convenção, a autoria não é uma categoria transhistórica" (HANSEN, 1992, p. 14).

Isso porque o projeto nacionalista/indianista, formulado sob o manto imperial de Pedro II, a benção do Papa e a cortesania de improviso em meio à violência máxima contra os negros, parece não ter se restringido à turma seleta que versejou e romanceou capítulos da história atribuída ao Brasil, entre as décadas de 1830 e 1870. Ele foi parcialmente absorvido pela crítica do período e, feito o rio *Paquequer*, ganhou novas cores e volume ao longo do século XX, vindo a desaguar em manuais do XXI, como sugere um manual publicado em 2007:

> Especial destaque merecem, sobretudo, certos trechos virilmente nativistas e ideologicamente notáveis, como estas oitavas do "Canto Genetlíaco", nas quais [Alvarenga Peixoto] compara, de forma realmente espantosa, os escravos das minas a heróis da Antiguidade clássica, audácia impensável, que nunca encontraríamos num poeta mais ortodoxo como Cláudio Manuel da Costa, e que nos deixa vislumbrar certa grandeza de alma que as vicissitudes biográficas não permitiram florescer (BUENO, 2007, p. 41, grifos meus[10]).

No que diz respeito a *Confederação dos Tamoios*, cumpre ressaltar o caráter artificial e o propósito persuasivo do poema, como demonstra o estudo do João Adalberto Campato Júnior. Para ele, há "constante presença da retórica de feição greco-latina na narrativa. Prova disso são os vários episódios surgidos no desenrolar do poema que constituem verdadeiras situações retóricas" (CAMPATO JR, 2014, p. 18).

As questões se embaralham ainda mais, quando ampliamos a análise para além da perspectiva "indianista", como se se tratasse de vertente, ou afluente, feito o *Paquequer* alencarino, de um único ideário político e movimento cultural. Sob o rótulo aumentado – "Romantismo" –, encontramos prosadores tão díspares, em conteúdo, forma e expressão, quanto Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Como detectou Ivan Teixeira:

> José de Alencar esforçar-se-ia por criar, em *O Guarani* (1857), um simulacro heroico e cavalheiresco do país e dos valores segundo os quais a comunidade colonial se organizava, sempre entendida como prenunciadora da comunidade imperial: monarquia, escravismo, nacionalismo e catolicismo, instituições que, no tempo de Alencar, se apoiavam e se legitimavam em harmoniosa reciprocidade. Mas há uma grande diferença entre os dois romancistas: enquanto [Manuel Antonio de] Almeida se dedicou à criação de uma imagem descontraída e insinuante da sociedade de que erigia um simulacro, Alencar empenhava-se no ícone da austeridade, da fidelidade e da obediência (TEIXEIRA, 2006, p. 144).

Vale lembrar que apenas dois anos após o manifesto de Gonçalves de Magalhães, soprado de Paris e veiculado no primeiro volume da Revista

Niterói – idealizada em parceria com Araújo Porto-Alegre –, seria fundado o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro: autêntico catalisador do programa indianista[11], incentivado pecuniariamente, enquanto se dava nome e maioridade ao segundo império:

> Criado em 1838, o IHGB desempenhou um papel fundante na construção de uma história comprometida com um "projeto nacional" de país, assentado numa suposta ação civilizatória do Estado. Na verdade, a criação do Instituto, ao lado de outras iniciativas como a criação do Arquivo Nacional e do Colégio Pedro II, denota o esforço mútuo, tanto do Estado quando da nascente intelectualidade atrelada a ele, para a 'institucionalização' do problema da definição de identidade nacional (MARQUES, 2008, p. 184).

Dito isso, concentremo-nos em *O Guarani*. Releiamos o excerto que, neste artigo, também faz as vezes de epígrafe. De acordo com a narrativa, em 1604, certo córrego, chamado *Paquequer*, nascia como fio de água nas alturas da Serra dos Órgãos. Ao longo de dezenas de quilômetros, ele se fundia a outras fontes e se transformava, afinal, em afluente caudaloso, embebido pelo Paraíba.

A partir do encontro das águas, o pequeno *Paquequer*, uma vez submetido à força superior do rio maior, espraia-se em meio a selva, no que se assemelha ao gesto de um veloz tapir, ou de um tigre voraz que, cansado da força empregada na corrida em torno da presa, repousasse "na bacia" como se se tratasse de um "leito" virginal.

Uma dupla gradação marca os parágrafos iniciais do romance. De um lado, o que era "fio de água" converte-se em rio "caudal". De outro, o que era "serpente", converte-se em "tapir" e passa a agir feito "tigre"; ou seja, do enroscar-se passamos à corrida apressada por entre a selva, que se transforma em perseguição empreendida com a precisão que caracteriza um predador (ainda que desconfiemos da existência de tigres no continente americano, como pretende a narrativa).

Essa oscilação metamórfica nos remete a um mundo que beira o onírico, em que as transformações são repentinas, poderosas e passageiras. O que esses elementos também sugerem? Que o rio *Paquequer* não seria um ingrediente exclusivamente decorativo, a preencher o retrato do ambiente traçado pelo romancista. Não será difícil perceber que o rio acumula novos contornos, quando comparado aos animais ("serpente", "tapir" e "tigre") com que o narrador estabelece inequívocas correspondências.

O afluente ganha vida, como se se tratasse de uma personagem que, gradativamente, conquistasse o estatuto "caudal" de protagonista da selva. Ele salta, "de cachoeira em cachoeira", fazendo curvas, como uma "serpente"; depois, ganha maior velocidade, o que o faz percorrer o leito quase atabalhoadamente, feito uma anta, até que, recobrando as forças, prepara-se para um novo salto, aos modos de um tigre faminto.

Como se vê, os apelos simbólicos são assentados, a sugerir que haja mais de uma cada de leitura. Repare-se, ademais, que no encontro entre as águas, o pequeno rio contrasta grandemente com o Paraíba. Para realçar a diferença entre um e outro, o

narrador recorre a termos sugestivos, dispostos em pares de contrários.

Paquequer é descrito como rio menor, preguiçoso e selvático, enquanto o Paraíba é caracterizado como "majestoso". O narrador enfatiza a diferença entre as águas, sugerindo que o *Paquequer* seria "vassalo" e "tributário" do rio mais poderoso, com que se encontra serra abaixo. À medida que prosseguimos na leitura, vamos nos apercebendo de que quase todos os ingredientes a serem desenvolvidos ao longo do romance são anunciados nesta breve abertura.

O narrador, que situara os rios como elementos primeiros e centrais do "Cenário" (título dado ao capítulo inicial da primeira parte), concentra sua atenção numa moradia construída nesse universo remoto e afastado da cidade: "Os aposentos interiores eram do mesmo gosto, menos as decorações heráldicas; na asa do edifício, porém, esse aspecto mudava de repente, e era substituído por um quer que seja de caprichoso e delicado que revelava a presença de uma mulher" (ALENCAR, 2014, p. 55).

Mais tarde, saberemos que se trata da residência do português Dom Antônio Mariz, repleta de móveis sólidos, portas maciças e brasões que remetem à solidez e aos atos de heroísmo do fidalgo. Outro dado a ser considerado nesta leitura: Mariz teria participado da fundação da vila do Rio de Janeiro em 1567 e é pai de *Ceci*.

À proporção que a história avança, descobriremos que o fidalgo construíra sua residência em território cedido pelo governador-geral Mem de Sá[12], como mercê por seus atos de bravura, que redundaram na fundação do Rio de Janeiro. No primeiro momento, a propriedade está silenciosa e vazia. Quadro que mudará sensivelmente, nas páginas seguintes.

Dom Antônio Mariz não vive só. Além da filha Cecília (reduzida a *Ceci*, rimará com os valores personificados por *Peri*), que protege sob um paternalismo que mal disfarça os rigores da honra cavalheiresca, o fidalgo está o tempo inteiro cercado por serviçais que demonstram grande respeito (ou subserviência) para com ele. Ao longo das quatro partes, a narrativa adquirirá contornos que flertam ora com o épico, ora com o lírico, além de resvalar em aspectos do gênero trágico.

A cena final do romance sugere o entrelugar do casal multiétnico. Ela transcorre em um barco "improvisado" com arte por *Peri*, que serve de transporte para que ele e *Ceci*. Seria a materialização da suposta harmonia entre as etnias indígena e branca? O fato é que, sob o abrigo do rio, escaparão ao cerco armado pelos "brutos" Aimorés, em guerra por vingança contra os "civilizados" portugueses.

Enquanto uns e outros digladiam em nome da razão, o narrador anuncia um novo tempo, escorado na miscigenação de índios e brancos – em conformidade protocolar com as recomendações vigentes no Brasil Império e as cláusulas publicizadas pelos estatutos do IHGB.

Metáfora

O Guarani sugere fusões entre as personagens e a exuberante natureza que as cerca. Repare-se no como a virginal Cecília é descrita pelo narrador, no capítulo V da primeira parte: “A mãozinha afilada brincava com um ramo da acácia que se curvava carregado de flores e ao qual de vez em quando segurava-se para imprimir à rede uma doce oscilação” (ALENCAR, 2014, p. 79).

Esse recurso está disseminado ao longo de quase toda a narrativa, como se percebe no capítulo VII, páginas adiante: “A brisa, roçando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre” (ALENCAR, 2014, p. 97).

A idealização de Cecília emparelha-se com o modo respeitoso e extremado de Peri, num crescendo que beira a fusão entre o sagrado e o impalpável, em reforço do amor platônico, subserviente e católico, idealizado por José de Alencar. Nem falta a contemplação do céu, em alusão à morada celestial:

> – Tudo é o mesmo, desde que causa prazer, senhora.
> – Mas então, exclamou a menina com um assomo de impaciência, se eu te pedisse aquela nuvem?…
> E apontou para os brancos vapores que passavam ainda envolvidos nas sombras pálidas da noite.
> – Peri ia buscar.
> – A nuvem? perguntou a moça admirada.
> – Sim, a nuvem.
> Cecília pensou que o índio tinha perdido a cabeça; ele continuou:
> – Somente como a nuvem não é da terra e o homem não pode tocá-la, Peri morria e ia pedir ao Senhor do céu a nuvem para dar a Ceci (ALENCAR, 2014, p. 122).

A morte, que Cecília tanto teme, é verbalizada com aparente naturalidade pelo índio. Aqui, o romancista aproxima a concepção de valentia – comum nas tribos que habitavam o território (que veio a se chamar Brasil), antes da invasão portuguesa – com a de redenção pela fé. Coragem e remissão dos pecados são justapostas, como se a religião imposta aos nativos não fosse, em si mesma, um ato de violência cultural e simbólica.

De volta a Peri.

Como ficou dito, o rio transmite notória vitalidade. À força da corrente soma-se a malícia da serpente, a velocidade do tapir e agressividade do tigre. O narrador atribui, ao rio, verbos deslocados de seu contexto e significado originais: o *Paquequer* ora se “agita”, ora “adormece”; ora, “salta”, ora “recua”, como se aportasse características para além do que compete às águas que nascem nos longes da serra.

Somem-se a esses atributos o modo humilde como o afluente se comporta, em relação ao rio Paraíba, e teremos uma nova chave de leitura. A combinação das características e ações implementadas pelo rio sugerem que não se trata exclusivamente de descrever o nascimento e o espraiar das águas.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que o *Paquequer* condensa atributos das águas e dos animais, como se o rio simbolizasse, em seu modo

serpenteante, veloz e ruidoso, o ambiente selvagem onde ele nasce e percorre. Haveria que se cogitar na possibilidade de o rio dizer ainda mais.

O que nos impediria de afirmar que *Paquequer* não nomeia apenas o rio; mas o transforma em termo de uma figura da linguagem? Não haveria desmedida ou exagero em defender a hipótese de que o *Paquequer* constitua uma metáfora para o índio. Isso talvez explicasse a ênfase aos seus atributos, que remetem ao dado "selvagem", errático e impetuoso, como os animais que habitam a selva.

Recorde-se que, ao descrever a chegada do afluente ao rio principal, o narrador enfatiza se tratar do encontro entre o "vassalo" – "tributário" do rio que o recebe – e que, com ele, aumenta o caldo. Estaria José de Alencar se referindo ao caldo cultural, que resultaria da miscigenação entre o índio e o branco?

Dessa ótica, o rio Paraíba estaria para Dom Antônio Mariz, enquanto o *Paquequer* remeteria ao humilde Peri. Ora, Mariz é fidalgo de nacionalidade portuguesa, o que permite afirmar que também representaria o poder do "suserano" português, de modo análogo à autoridade que o narrador atribui ao rio Paraíba.

Por sua vez, as características atribuídas ao índio justificariam a ênfase do narrador em atributos nem tão elogiosos, com que descreve a etnia. Daí a "preguiça" com que o *Paquequer* se movimentaria; o caráter "selvagem", quando prestes a conseguir sua nova presa; a "inocência" afetada de um narrador que enxerga na bacia o acolhimento do rio, como se fora um leito "virginal".

É o *Paquequer* que antecipa a entrada em cena de Peri. De modo análogo ao índio, ora é manso, ora é bravio, o que remete aos momentos de paz e bravura, demonstrados pelo herói em momentos decisivos, inclusive para os rumos (e cursos) da narrativa. Sob essa ótica, a descrição do rio – cujo nome advém do tupi – permitira a conversão do homem em água. Isso explicaria o potencial para a grandeza, que o narrador metaforiza no encontro com o rio Paraíba.

Porventura a interpretação soe ousada. Nesse caso, talvez possamos recorrer ao que o próprio Alencar afirma no "Prólogo" ao romance, a título de eventual defesa: "Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente; não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam" (ALENCAR, 2015, p. 45).

Supondo que validemos essa hipótese de leitura, porventura seja mais fácil perceber os artifícios empregados por José de Alencar, na figuração de uma personagem que se avizinha dos rios e, em percurso análogo às águas, na sua longa descida rumo à bacia, enfronhar-se-á no mundo soberano, porque "civilizado", do homem branco.

É justamente a um fidalgo contemplado pela mercê real e diretamente ligado à trupe do governador-geral Mem de Sá, que o índio, feito o diminuto, mas bravo *Paquequer*, presta vassalagem e se julga devedor: "tributário" e afluente. A relação entre Peri e Antônio precisaria ser rediscutida, tendo em vista que "[...] o governo geral seria o meio

adequado para o exercício do domínio do Rei no Novo Mundo. O estamento burocrático, agente direto do poder do soberano, incorporava e absorvia os assuntos públicos da Colônia à autoridade real" (PUNTONI, 2013, p. 39).

Como sabemos, a vassalagem ao reino de Portugal transfere-se de pai para filha, o que se evidencia na linguagem polida e humilde de Peri. O romance alencarino é repleto de convenções, ainda que ele afirmasse pretender o contrário[13]. Como observa Eduardo Vieira Martins, os românticos:

> […] Romperam com longa tradição retórica e passaram a conceber o poema, não mais como imitação, como ocorria desde Platão e Aristóteles, e sim como expressão da subjetividade do autor, dando início à forma de pensar característica do romantismo. Essa ruptura, entretanto, não foi tão profunda que impedisse que a nova estética fosse erigida sobre um forte lastro de elementos herdados do passado (MARTINS, 2008, p. 237).

É ainda de regramentos socioculturais, situados em dado momento histórico e lugar, que se trata. Observe-se que, em José de Alencar, o rio assume o vezo de personagem e pode ser detectado no plano discursivo. Por sinal, ele é o elemento "natural" que, programaticamente, abre e encerra a narrativa de *O Guarani*.

Na primeira cena do romance, o caminho que o *Paquequer* percorre antecipa a trajetória de Peri, em seu encontro com o europeu. Na cena final, mais "civilizado", o índio constrói um barco que, embora rudimentar, permite-lhe domar as águas e unir-se à mulher branca, distante do conflito sangrento entre os Aimorés e os defensores do rei.

Devidamente habituado a servir com máxima fidelidade a Dom Antônio Mariz, Peri terá sido aculturado o suficiente, para, então idealizar e proteger Ceci com a própria vida. Nesse caso, o final da história é aparentemente feliz. Do ponto de vista amoroso, o desfecho parece adequar-se à convenção romanesca cortesã, segundo as premissas do leitorado daquele tempo.

Isso posto, restaria averiguar o ônus com que o índio arcou. Questão que, decerto, não coube no romance alencarino; menos ainda no programa indianista, institucionalizado pelo Império e carreado séculos XX e XXI adentro. Haverá espaço para novos afluentes, em uma caudalosa historiografia literária margeada por suseranos?

Referências

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao Pé da Página: A Dupla Narrativa em José de Alencar.* Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2014.

BOSI, Alfredo. "Cultura". In: CARVALHO, José Murilo de (coord.). *A Construção Nacional (1830 – 1889)*, *Vol. 2*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, pp. 225-279.

BUENO, Alexei. *Uma História da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CAMPATO JR, João Adalberto. *"A Confederação dos Tamoios": Gênese, Retórica e Ideologia da Epopeia no Segundo Reinaldo*. Curitiba: CRV, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Nankin, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.

KOSSOVITCH, Leon. "Contra a Ideia de Renascimento". In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 59-68.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. "Advertência". In: *Suspiros Poéticos e Saudades*. 2. ed. Paris: Morizot – Livreiro Editor, 1859, pp. 11-17.

MARQUES, Wilton José. "Gonçalves Dias e a Burocracia Imperial: Favores e Afrontas". In: OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Figurações do Oitocentos*. Cotia: Ateliê, 2008, pp. 177-200.

MARTINS, Eduardo Vieira. "A Retórica do Romantismo". In: OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Figurações do Oitocentos*. Cotia: Ateliê, 2008, pp. 223-238.

_____. "Apresentação". In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2014, pp. 11-42.

PUNTONI, Pedro. *O Estado do Brasil: Poder e Política na Bahia Colonial (1548 – 1700)*. São Paulo: Alameda, 2013.

RETÓRICA a Herenio. Tradução de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

REVEL, Jacques. Os Usos da Civilidade. In: CHARTIER, Roger (org.). *História da Vida Privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 169-210.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: Retórica e Poética no Brasil Oitocentista*. Rio de Janeiro: EDUERJ; EdUFF, 1999.

TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, Retórica e Poética nas Letras da América Portuguesa. *Revista USP*, n. 57. São Paulo, 2003, pp. 138-159.

Recebido em: 28/09/2018
Aceito em: 30/06/2019

Notas

[1] *Retórica a Herenio*, 1997, p. 71.
[2] *Suspiros Poéticos e Saudades,* 2. ed., 1859, p. 15.
[3] Carta a Teófilo Dias, datada de 5 de agosto de 1847 (DIAS *apud* MARQUES, 2008, p. 81).
[4] Do tupi, *paka kera*, paca dormente.

[5] “Se no plano da política externa uma monarquia encravada bem dentro do continente americano gerava desconfianças, mesmo internamente era também preciso criar uma identidade. Pode-se entender dessa maneira a fundação apressada, ainda na época de d. Pedro I, das duas faculdades de direito do país em 1827 — uma em Olinda, outra em São Paulo —, a reformulação das escolas de medicina em 1830, assim como a criação de um estabelecimento dedicado ‘às letras brasileiras’. Em 1838, tendo como modelo o Institut Historique, fundado em Paris em 1834 por vários intelectuais, entre eles dois velhos conhecidos do Brasil — Monglave e Debret —, forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir da década de 40, os românticos brasileiros, quando o jovem monarca d. Pedro II se tornará assíduo frequentador e incentivador, com a maioridade, dos trabalhos dessa instituição” (SCHWARCZ, 1999, p. 250).

[6] “De modo geral, pode-se afirmar que, a despeito das reformas dos estatutos da instituição em 1851, que, como pré-requisito, exigia do candidato uma produção intelectual, a entrada no IHGB se dava muio mais pela via das relações sociais do que propriamente pelo mérito. E o caso de Gonçalves Dias não foi diferente, pois o poeta contou com a indicação do também literato Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ser membro do IHGB representava não apenas a inserção na principal instituição intelectual do Império, mas também uma aproximação direta dos homens que exerciam efetivamente o poder no Império” (MARQUES, 2008, p. 185).

[7] “A ideia de que o orador transmite o fogo do seu coração aos ouvintes está presente em Hugh Blair, Lopes Gama e Freire de Carvalho. Nesses autores, entretanto, assume feição tradicional, ligando-se ao *si vis me flere* horaciano, frequentemente retomado por eles” (MARTINS, 2008, p. 236).

[8] “Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento” (GUIMARÃES, 2012, p. 64).

[9] O fato de os romances de José Alencar, com temática predominantemente “indianista”, marcarem as décadas de 1850, 1860 e 1870 reforça a hipótese de que se tratava de um projeto sólido, persistente e de longa duração.

[10] “A fusão de nacionalismo e romantismo é uma dessas meias verdades que se impõem no discurso da história cultural não só brasileira, mas latino-americana. O seu lado verdadeiro é patente: escritores da maior relevância, como Gonçalves Dias e José de Alencar, foram, ao mesmo tempo, cantores da natureza e do selvagem brasileiro e *autênticos* românticos pela forma e pelo *sentimento* de sua obra” (BOSI, 2012, p. 230, grifos meus).

[11] “Com a independência, prossegue e se intensifica esse processo de institucionalização e adensamento das atividades culturais, notável na expansão da imprensa, no esforço de criação de um sistema de ensino nacional e no empenho de conquista de expressão literária própria. Como é evidente, os estudos literários não permaneceram alheios a esse clima de generalizada expansão de agências e empreendimentos culturais” (SOUZA, 1999, pp. 25-26).

[12] Mem de Sá foi o terceiro governador-geral do Estado do Brasil, entre 1558 e 1572. Em 1565, fundou a vila de São Sebastião do Rio de Janeiro. Dois anos depois, teria resistido ao ataque dos franceses, expulsos pelos portugueses. No romance, o protagonismo dessa batalha é atribuído a Dom Antônio Mariz (Cf. Pedro Puntoni. *O Estado do Brasil*, 2013, p. 48 e ss).

[13] Daí o alerta de Jacques Revel: “Uma sociedade constrói representações de seu próprio funcionamento; onde poderíamos buscá-las de maneira mais cômoda que nesses textos que, do século XVI ao XIX, codificam minuciosamente os valores corporais e regulamentam em detalhes o sistema dos comportamentos sociáveis?” (REVEL, 2013, pp. 170-171).