

Parte II - Pigmentos da nacionalidade: vias de acesso ao índio transfigurado

A tríade alencariana: história, lenda e mito no desaguadouro romântico dos ares nacionais (José de Alencar)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

2

A TRIÁDE ALENCARIANA: HISTÓRIA, LENDA E MITO NO DESAGUADOURO ROMÂNTICO DOS ARES NACIONAIS (JOSÉ DE ALENCAR)

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêpera?

José de Alencar (Sênio),
Prefácio de *Sonhos d'Ouro*, 23 de julho 1872

O objetivo de trazer as três obras de Alencar para um mesmo espaço de reflexão é o de permear-lhes o que têm em comum no tocante ao tema do indianismo, uma vez que, conforme Candido (1997, p. 201) afirmara, “a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros”. A metáfora dos três alencares, construída por Candido, toma aqui outra direção, ao voltar-se aos três textos que se arquivam, cada um a seu modo, em torno do elemento indígena. Esse percurso de leitura recorta um dos quadros das vias tomadas pelo trifásico escritor que se desdobrou entre os cenários da graciosidade da mulher urbana e de seus galantes apreciadores, entre heróis firmados nos eventos históricos e entre os homens, nativos ou estrangeiros, que desaguaram suas ações nas corredeiras do mito. Nesse último espaço, mais “coerente de liberdade”, segundo Haroldo de Campos (1992, p.129), no qual se abriu “a linha de menor resistência do ideológico”, Alencar operou “o recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco”.

Assim, no arcabouço das convenções, que faziam emergir pelas letras o herói nacional, Alencar teceu o índio ideal. Enalteceu-o, deu-lhe forma e o ajustou tão livremente em seus textos, que foi motivo de questionamento frente às suas características. Foi revestido de um verniz impermeável, que o faz, até hoje, merecer a atenção dos leitores, sem que se lhe conspurquem a ingenuidade, a benevolência e a placidez.

Em relação ao confronto de imagens suscitadas nos textos de Gonçalves Dias, de Bernardo Guimarães e as de Alencar, é possível perceber, segundo Bosi (1992, p.185), que esse retrocede “para épocas remotas passando por um decidido processo de atenuação e sublimação”, enquanto o conflito entre o nativo e o colonizador em Gonçalves Dias “é trabalhado pelo poeta em sua dimensão de tragédia” (ibidem, p.184). Em Guimarães, como se poderá ver adiante em *Jupira*, é retirado o tapume colocado por Alencar para que o olhar incida sobre nuances objetivas da constituição da imagem do índio, que não só se faz idealizado, mas desliza em direção às circunstâncias de aculturação e de conflito com o não índio. Enquanto Gonçalves Dias e Guimarães alcançam uma representação mais próxima da profética ou apocalíptica, enquanto jugo da cultura autóctone, Alencar volta-se “para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial” (Bosi, 1992, p.186).

Diacronicamente, as obras escolhidas para este excursão de leitura partem de *O Guarani*, 1857; *Iracema*, 1865, e *Ubirajara*, de 1874. Para fins puramente didáticos, facilitadores dos mecanismos de reflexão, será feito um percurso inverso, dadas as estratégias de construção da imagem do indígena. Dessa forma, nesse escalonamento mais conceitual que cronológico, *Ubirajara* fornece os paradigmas do índio pré-cabralino, mais próximo da história e das configurações dos cronistas revisitados pelo autor; *Iracema* consolida, em sua linguagem poética, o caráter da lenda que, na evolução dos gêneros, é vinculada, também, à história; e *O Guarani*, mesmo conservando o aspecto histórico no enredo, chega à inquestionável realidade do mito, o que o coloca no topo da tríade por “controlar o ritmo romanesco da narrativa, enredando os traços históricos e medievais do início no substrato poético da mitologia indígena” (Motta, 2006, p. 113).

Iniciar por *Ubirajara* é, antes de tudo, reler o próprio Alencar na intimidade de leituras que fez dos cronistas, voltando à origem, após um percurso significativo de produção literária. Pensar uma figura indígena, formulada pós

Iracema e Peri, seria imaginá-la com plenos traços inaugurados com a presença do colonizador, acentuando o que as duas obras anteriores iniciaram. O que ocorre, no entanto, é uma figura voltada ao mito de origem, no seu mais próximo frescor de configuração. O eterno retorno às origens, multiplicado na literatura brasileira com o intuito de se entender como nação, vem assinalado na “Advertência” que o autor faz ao leitor. Não há dúvida de que o texto de abertura é um incitamento ao significado da narrativa, mas contém, também, em suas entrelinhas, “os valores propriamente reacionários da sociedade escravocrata e patriarcal do Segundo reinado” (Santiago, 2003, p.6-7).

É em sua Advertência que o autor aproxima o livro como “irmão de Iracema” e dá-lhe o cunho de “lenda”. Fornece ao leitor o relevo da obra em relação aos estereótipos construídos pelos primeiros invasores, “historiadores, cronistas e viajantes”, que imprimiram o índio sob insinuação de “uma tolerância ríspida”: “não se lembravam, ou não sabiam que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos” (ibidem, p.12). Diante disso, acusa os que escreveram a história do novo mundo sob seu ponto de vista filosófico, nos quais “as coisas mais poéticas”, os “traços mais generosos e cavaleirescos” e “os sentimentos mais nobres” foram “deturpados por uma linguagem imprópria”, lançando aos indígenas “as extravagâncias de uma imaginação desbragada” (ibidem). Nomeia, então, as duas classes responsáveis pelas informações: os missionários e os aventureiros. Aos missionários interessava “a importância da sua catequese”, e aos aventureiros, “buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios” (ibidem, p.13).

Segundo Alencar, o objetivo de sua Advertência é alertar o leitor para as notas de rodapé, que não se deixe “impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas” (ibidem, p.13). Sugere, além disso, que “é indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens” (ibidem). Nesse princípio norteador de leitura, o autor antecipa uma das respostas às inquietações ante o modelo de narrativa criada, após a constituição de dois outros textos que diferem no contexto transfigurado. A presença constante das notas faz emergir no texto, segundo Abreu (2002), “duas vozes que se complementam: a primeira é a do ‘narrador contemplativo’, que apresenta os episódios; a segunda, do ‘narrador histórico’”. Na interpretação da pesquisadora de Alencar, “o ‘narrador contemplativo’ posiciona-se a fim de construir a face

mais dinâmica da obra. É ele quem dá vida à personagem e às suas ações. O ‘narrador histórico’, por sua vez, enfeixa os elementos levantados pelo anterior, organiza-os a fim de que compreenda a gênese da narrativa”. As notas assumem, portanto, uma fisionomia de guia, sem que o leitor se deixe impressionar, como adiantou Alencar. Mesmo assim, são elas que revelam a intimidade do conhecimento dos cronistas e missionários, responsáveis pelas primeiras manifestações escritas do nativo. Sendo a narrativa de *Ubirajara* uma lenda, faz jus à proximidade com os textos históricos a que remete, como os de Hans Staden, Gabriel Soares, Ives d’Evreux, Orbigny, Thevet, Southey e Ferdinand Denis, entre outros.

Segundo Santiago (2003, p.4-5), “Alencar nos dá uma lição precisa de compreensão de uma civilização não-ocidental”, mesmo não sendo um etnólogo por excelência. Ao reler os cronistas, “prenuncia já a técnica de composição dos textos da poesia *Pau-brasil*, pelo mesmo tipo de apropriação crítica”, o que o faz resgatar a imagem da terra e de sua gente, “apagada de maneira sintomática desde o texto da *Carta de Caminha*”. Em meio às escavações dos textos dos cronistas, Alencar retira da camuflagem os valores indígenas tecidos sem “qualquer codificação religiosa (mítica, no sentido mais preciso)”, pois foram escritos por “tripulantes de Cabral acostumados a uma única forma de religião, onde eram significativos os sinais exteriores (ídolos e templos), e portanto era-lhes duplamente impossível reconhecer qualquer indício de sagrado entre os indígenas”. Assim afirma Alencar (2003b, p.78) em nota:

não achando entre os aborígenes, templos e ídolos, ainda que alguns cronistas atestam a existência dos últimos, foram os colonizadores peremptoriamente declarando ateus a esses povos. Mas logo, com incoerência flagrante, reconheciam a existência de uma superstição, que outra coisa não é a religião na infância da humanidade.

Mesmo diante do alcance aos textos iniciais e sua leitura antropofágica, pela qual Alencar chega ao universo primitivo em sua essência, o texto de *Ubirajara* carrega consigo algumas marcas indeléveis da sociedade escravocrata e patriarcal, como se pode ver nas imagens que “não cedem em galanteria aos torneios de cavalaria” (ibidem, p.92, nota 60), quando narra a disputa dos indígenas na conquista da noiva Araci.

Ainda que impregnadas as marcas na narrativa, a personagem Ubirajara conserva os contornos de nativo não tocado pelo colonizador. Um desses traços peculiares lhe é mantido no percurso de herói, tal qual nas epopeias, no qual passa pelas provas para alcançar a glória. Assim, no ritual indígena, o nome é um quesito importante na demarcação do escalonamento de suas ações: “pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador” (ibidem, p.15). A partir do surgimento do herói, já em fase adulta, como caçador, inicia-se, segundo Santiago (2003, p.7), “um processo de metamorfose social”. Jaguarê é o que venceu a todos os animais, daí sua proximidade com o jaguar, do qual deriva seu nome: “ele chama-se Jaguarê, o mais feroz jaguar da floresta; os outros fogem quando espavoridos quando de longe o pressentem” (ibidem, p.15).

Vencidos os animais, “troca a fama de caçador pela glória do guerreiro” (ibidem, p.15), o que o impele a realizar a grande façanha que o elevará à condição. A primeira etapa de sua constituição enquanto guerreiro araguaia é vencer Pojucã, líder tocantim:

quando o corpo robusto de Pojucã tombava, cravado pelo dardo, Jaguarê d’um salto calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo do vencido, e brandindo a arma sangrenta, soltou o grito do triunfo:

– Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente. Reconhece o teu vencedor, Pojucã, e proclama o primeiro dos guerreiros, pois te venceu a ti, o maior guerreiro que existiu antes dele. (Alencar, 2003b, p.20)

De posse do atributo de “senhor da lança”, sua biografia desliza em direção a outro aspecto que o tornará completo: a constituição de sua família. Para isso, é-lhe concedida Jandira, uma das mais belas jovens de sua aldeia. Derivam desse aspecto os conflitos interétnicos que fazem emergir a necessidade de nomear o herói de acordo com o significado assumido na narrativa, dadas as ramificações que os traços da personagem alcançam gradativamente. Assim, de Jaguarê, caçador, a Ubirajara, “senhor da lança”, um estágio de seus valores é solidificado dentro de uma das linhas do enredo que o molduram em sua força guerreira. Na intermitência de suas ações, será nomeado Jurandir, em razão de um complexo conjunto de rituais entre os povos tocantins, que requerem a formalização de um aspecto físico

representativo para tal ação: “Itaquê, aprovando as palavras prudentes do ancião, perguntou a Ubirajara que nome escolhia; este lhe respondeu: – Eu sou aquele que veio trazido pela luz do céu. Chama-me Jurandir” (ibidem, p.37). O significado que se espraia sobre Jurandir abarca todo o percurso que o herói faz entre os enfrentamentos com as tribos inimigas. É ele o que salva os tocantins da derrota, como se repetisse o arquétipo bíblico do Messias, enviado do céu para salvar a humanidade.

Como se pode notar, o percurso do herói obedece a uma ordem natural que configura seu caráter ágil e guerreiro. Assim, o nome Jurandir durará o tempo em que toma Araci como esposa, e enquanto realiza todas as ações destinadas à sua função, entre os tocantins, dentre elas a pesca e a caça. Após a conquista da esposa, assume novamente o nome Ubirajara, em razão do desenvolvimento das demais ações que desembocam no mito ancestral, fornecendo ao leitor as imagens edênicas de uma nação de curta história. É o nativo araguaia, somado aos rituais dos tocantins, que, segundo Abreu (2002), dá o perfil “do que se desejava para os homens que formavam a nação, pois ele não é senão o amálgama magistral dos caracteres de um povo, que o elaborou na sua inexaurível força criadora”.

Era necessário, no entanto, enfatizar um aspecto que fizesse com que Ubirajara se diferenciasse das demais personagens elaboradas por Alencar, dado o perfil e o objetivo da obra. Fazê-lo apenas um guerreiro, harmônico e bom servo, cumpriria uma das noções já vistas anteriormente em Peri e Iracema. Coube-lhe, então, o papel de fundador, que “permite Alencar criar para o país um passado lendário, transformando a história brasileira num mito edênico” (Abreu, 2002). Imprime-lhe, como nativo dos primórdios, a feição do que há de mais leal, como um evento sagrado que servirá de padrão à formação da identidade nacional. Tece, no entorno da personagem, os eventos históricos colhidos nos textos dos cronistas, geradores do elemento épico, mas assegura-lhe a índole autêntica, que a inscreve no rol das personagens de cunho indianista. Dessa forma, sua constituição é evidenciada pelo olhar contemplativo e histórico dos dois narradores, que se colocam em paralelo à interpretação de Alencar no que diz respeito ao heroísmo reservado ao passado, como forma de corrigir as distorções feitas em relação ao homem natural pelos primeiros observadores de seu comportamento.

Ubirajara, como personagem indianista, cumpre seu papel de articulador dos quadros que se movem entre os vários conjuntos étnicos. Insere-se

no enredo não apenas como uma personagem individual, portadora de um arquétipo, seja ela destinada a qualquer descrição, mas dotada de uma mobilidade e conduta que ampliam a dimensão de sua arquitetura, transitando entre os dados históricos e configurando-se na dinamicidade do enredo lendário, permitindo “expandir-se numa infinita proliferação de façanhas heróicas”, tal como Scholes & Kellogg (1977, p.146) consideram os heróis das epopeias romanceadas. Esses assumem a função de unidade que “liga os eventos cronologicamente movendo-se no tempo de um para outro e tematicamente pelos elementos contínuos em seu caráter e as situações semelhantes que inevitavelmente precipitam” (ibidem).

O percurso do herói lendário não exige o perfil de homem primordial, o Adão, que possui o domínio sobre a terra, o mar e os animais, como se construído de matéria divina, mas ambientado nas circunstâncias nacionais, conforme os padrões do mito que se transplantam nas feições locais.

Para assegurar esse caráter de adaptação ao universo lendário e mítico, em que o homem edênico assume a função de gerador de uma nacionalidade, Alencar imprime rituais, crenças e hábitos indígenas em Ubirajara, que acumulam o testemunho da “idade de ouro” do passado nacional. Assim, o aspecto virginal das mulheres do herói, que se unem no final da narrativa, sacraliza um dos fios elementares em sua constituição. A pureza do primeiro homem imprime, alegoricamente, o fator da pureza da etnia formadora, que, segundo as tradições, só poderia ser alterada com as virgens, também intocadas. A fusão expressa na poligamia coerente dos primeiros habitantes também se reflete na imagem da formação de uma nova nação, sob a figura dos arcos, como se nota num dos episódios finais da narrativa:

Ubirajara largou o arco de Itaquê para tomar o arco de camacã. A flecha araguaia também partiu e foi atravessar nos ares a outra que tornava à terra.

As duas setas desceram trespassadas uma pela outra como os braços do guerreiro quando se cruzam ao peito para exprimir a amizade.

Ubirajara apanhou-as no ar.

– Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação Araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação de Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas. (Alencar, 2003b, p.68)

Assim é restaurado o caráter do homem lendário que funda uma nação. A metamorfose social anunciada no início do texto chega ao seu ápice “com glamoroso *happy end*: as nações tornam-se amigas; as rivais, esposas complementares; e Ubirajara, dentro dos princípios da ‘poligamia patriarcal’, casado com as duas jovens e senhor supremo” (Santiago, 2003, p.8). Há, entre seu Gênesis e Apocalipse, um conjunto de rituais que fazem alcançar o plano ideal, prolongando a cosmogonia indígena na constituição de uma nova nação: Ubirajara, “que dominou o deserto” (Alencar, 2003b, p.70), num tempo que serve de modelo exemplar, atua sobre um futuro em que a mesma civilização se vê num espaço atópico: “mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio” (ibidem). Entre os polos da linha biográfica de Ubirajara encontram-se, de forma cíclica, os elementos que expressam o nascimento, morte e júbilo do herói. Assim, para ser fundador de uma nação, simbolicamente, deverá morrer o guerreiro araguaia, como também deverá desaparecer a nação tocantim, para que renasça, pela lenda, a história do nascimento de um povo com expressão autônoma. A referência ao passado cosmogônico é que assegura a legitimidade de sua constituição, pois, ao projetar o futuro da nova aliança concebida, o tempo é incerto, desligado de qualquer referência. Daí, “ela campeava *ainda*” (grifo nosso), como que preanunciando o inexorável encontro das civilizações, como se verá em *Iracema*.

Ligada ao aspecto da lenda, a narrativa de *Iracema* também faz “o arco do retorno” às origens por duas instâncias, segundo Campos (1992, p.129). A primeira objetiva, na prática literária, “criar uma nova expressão”, o que acarretaria “criar liberdade”, de modo a cotejar uma língua essencialmente brasileira, livre do “terror pânico do galicismo”. Com essa atitude de “estranhamento”, segundo o mesmo crítico, Alencar “proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável”.

Ao lado da “revolução filológica”, encontra-se a segunda instância, que, para a crítica, suscita uma questão “simetricamente oposta”: “o maior poeta indianista (o único legível hoje, se não pensarmos no indianismo às avessas de Sousândrade) foi um prosador: José de Alencar” (Campos, 1992, p.145). Dentro dessa simetria, pode-se alcançar a dimensão do “hibridismo e da tradução” que Campos (1992) e Reis (2004) consideram como elementos primordiais na confluência entre o lírico e o épico, na tessitura do material

histórico, oriundo da ideologia do progresso, com o escopo oral, alicerçado nas tradições do povo cearense, do qual emergem as histórias da infância nacional. Por esse viés, *Iracema* liga-se ao mito de origem, em sua estrutura, por resgatar aspectos “idílico-pastorais”, descrita, segundo o “cronotopo fabular” de Bakhtin, como obra “monológica”. Para Campos (1992, p.131), é no plano do significante, no entanto, que “o texto da ‘lenda’ alencariana se deixa atravessar pelo ‘polifonismo’, na acepção bakhtiniana”. A ruptura com o monologismo épico impulsiona o fazer poético a inaugurar as imagens em estado selvagem, das quais derivam não apenas o desligamento de certos modelos instituídos do passado estético, mas, sobretudo, a recuperação de um tema que instiga a infância da cultura local. Considerada como uma hipótese de leitura, Campos (1992, p.132) aponta que

Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, “estranhando” o português canônico e “verocêntrico”, língua da dominação da ex-metrópole ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral.

Em sua experiência em prosa, Alencar recapitula, poeticamente, nas “informações dos cronistas e trabalhada pela mão do poeta-romancista, as contraditórias relações, ao mesmo tempo de amor e crueldade, ‘vínculo e violência’ entre colonizador e colônia” (Reis, 2004, p.3). É em meio à luta pela colonização do Ceará e de outras regiões do nordeste brasileiro do início do século XVII, que Alencar (2004b) colheu o tema para dar vida à “poesia inteiramente brasileira”, como declarou em Carta ao Dr. Jaguaribe. O núcleo histórico da fundação do estado, em confronto com os índios potiguaras, habitantes do litoral nordestino, dá ao texto o material lendário que se entrelaçará ao romanesco. Assim, a trajetória de Soares Moreno desemboca na fábula da bela tabajara Iracema, que o seduz não somente do ponto de vista do romance romântico, mas, acima de tudo, como figura representante de uma etnia capaz de seduzir o estrangeiro e, por meio da fusão de sangue, dar início ao povo brasileiro.

Como tradutor desse universo fabuloso, seria imprescindível a construção de uma imponente imagem do selvagem ante o colonizador, que se acultura, à medida que se sente embebido pelas fontes aurorais de uma civilização vista como bárbara. Assim, o tema, já ocupado por poetas anterior-

res, não tinha “certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas” (ibidem, p.84), segundo Alencar, na *Carta* citada. Para o poeta-romancista, Gonçalves Dias “é o poeta nacional por excelência [...] no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens”, mas “os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica”. No exercício de tradução, sugerido na *Carta*, estaria o mérito do verdadeiro programa indianista, impresso em sua obra:

sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. (ibidem, p.84)

De posse, então, do universo linguístico tupi, com suas onomatopeias abundantes, como também das frases simples e concisas, Alencar traduz o que o clássico o fizera nos seus longos períodos subordinados. Dessa forma, baliza o que pretendia com a tradução em sua poética em prosa, “moldando” a língua civilizada “à singeleza primitiva”, uma atitude de “transgressão hibridizante do português canônico”, segundo Campos (1992), que alcança “a etapa mais radical desse projeto heteroglóssico” em *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, “verdadeira ultimação da ‘revolução filológica de *Iracema*’”.

Feitas as considerações sucintas no entorno desses aspectos, também importantes neste excursão de leitura, faz mister, agora, um olhar mais próximo da configuração da personagem representante do nativo. *Iracema* traz, em sua construção enquanto personagem, a beleza e a naturalidade romântica dos nativos, mas não lhe é eximido o contato com o colonizador, que possui, segundo Bosi (1992, p.181), “um poder infuso de atraí-los e incorporá-los”.

Se em *Ubirajara* circunscreve-se a geografia de aldeia, em *Iracema* expandem-se as fronteiras para que o nativo seja alcançado pela presença do outro, em que as biografias se interseccionam de modo a permitir uma profundidade na temática indígena, entrelaçada ao convívio harmônico com o colonizador. A circularidade biográfica de *Ubirajara*, delineada nos ar-

redores de sua etnia, conserva seu poder figurativo original, enquanto a de Iracema cintila uma isotopia plural em relação à temática proposta, uma vez que as ações se encaminham para a realização do projeto de mão dupla, estabelecido por Alencar, de renovar, pela visão orgânica da literatura brasileira, a realidade sensível da nacionalidade, utilizando-se de termos da língua nativa para “des-realizar”, ou tupinizar, um conjunto ideológico e político, impregnado em outros discursos, que o condenou pela europeização do índio.

Iracema, essa sim, cantada em verso e prosa, literalmente, assume o posto da “virgem dos lábios de mel” (Alencar, 2004a, p.16), de cabelos negros, “talhe de palmeira”, sorriso doce, como “favo de jati”, ágil como a ema, filha de nação tabajara. É a matriz da qual derivará Jupira, de Bernardo Guimarães, resguardadas as artimanhas que esse lhe concedeu em razão do contato com o não índio. É uma figura-matriz em vários sentidos, que se desenha desde a vertente exemplar da personagem feminina romântica, presa aos fascínios de um guerreiro e ao estatuto de sua etnia, ao modelo de mulher forte, frente às atitudes de defesa de seu povo e da maternidade. Esses aspectos desembocam na figura geradora do embrião de uma nacionalidade, que se forma a partir de experiências e de características impressas em seu perfil.

Em seu entorno é formado um conjunto de metáforas que a fazem mais expressiva dentre as figuras femininas desenhadas por Alencar. Embora esse aspecto a eleve à condição de heroína, dadas as virtudes de coragem, prudência e fecundidade, Iracema é posta entre a aparente harmonia do homem com a natureza e a fragilidade e submissão. O jogo que se estabelece ante esses fatores, produto das imagens que se chocam, não lhe retira a doçura que predomina, de modo especial, na constituição da personagem em sua primeira fase, no encontro com o colonizador Martim: “levava os lábios em riso, os olhos em júbilo” (ibidem, p.36).

No andamento da composição de sua estrutura, é possível identificar, por meio da fusão com a natureza, a presença constante de elementos que determinam o lastro de oposição subscritos em sua biografia. Assim, nota-se, por exemplo, a placidez no encontro entre o conquistador e a nativa: “seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro e lhe entram n’alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o

peito do guerreiro” (ibidem, p.44). Duas imagens concorrem, no episódio, para a biografia de Iracema: o saí e a serpente. A fragilidade metafórica do pássaro, diante do poder sedutor da serpente que a atrai para si, prenuncia a quebra da consagração da virgem a Tupã, “o segredo da jurema” (ibidem, p.20), o que desencadeará uma face distinta da personagem, até a culminância da morte. Neste ínterim, Iracema é “a cerva solitária” (ibidem, p.49), que se transfigura à medida que suas ações interferem em sua essência: “o mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno” (ibidem, p.29). Nota-se, nas imagens, a inserção de um elemento de oposição, que aos poucos desfigura a beleza e a valentia da personagem. O que se revelava doce passa a se constituir o ponto de desequilíbrio entre as duas culturas, tal qual o mel é alterado pelo sabor amargo da andiroba.

Dentre os componentes da linha de figuração, que compõem Iracema, pode-se perceber na concepção de Moacir o ponto culminante do encontro cultural. À primeira vista pode parecer espontâneo o ato de unir-se ao colonizador, mas há que considerar que a prosa lírica de Alencar consegue colorir uma realidade espessamente diversa da impressa nas crônicas históricas. O ato de entrega do “vinho de Tupã” (ibidem, p.45) a Martim não foi um gesto gratuito por parte da personagem, e sim fruto do convencimento do português que, sabedor do segredo da jurema, a induz à realização de seu desejo:

– O sono é o descanso do guerreiro, disse Martim; e o sonho a alegria d’alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema!

A virgem ficou imóvel.

– Vai, e torna com o vinho de Tupã. (ibidem, p.45)

Está impresso, nesse jogo sedutor, o poder de atração do colonizador sobre o nativo. Iracema não prepara o momento; é conduzida pelo discurso do outro a se entregar. A estratégia utilizada perpassa valores nos quais o conquistador se projeta como o guerreiro que honra seus feitos: “ele não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira” (ibidem, p.44). Por outro lado, a narrativa exime o estrangeiro da culpa de violação, pois “desce-lhe do céu ao atribulado pensamento uma inspiração” (ibidem). Assim, inspi-

rado muito mais pela “sombra de seu pensamento” que pelos deuses, concretiza seu objetivo e marca o momento relevante no percurso da personagem nativa:

– Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera, para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz.

– Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?

O cristão falou submisso, para que não o ouvisse o velho Pajé:

– A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos! (ibidem)

A ação de convencimento dá-se no entorno do elemento mítico, “o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara” (ibidem), fazendo-o entrar em estado de transe e realizar o grande feito de fornecer o elemento vital na constituição do primeiro brasileiro híbrido:

– Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho.

– Filho, dizes tu? exclamou o cristão em júbilo.

[...]

Martim uniu o peito ao peito de Poti:

– O coração do esposo e do amigo falou por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha; e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. (p.62-3)

Constitui-se, assim, o amálgama cultural, que ainda reconhece no estrangeiro o poder de atração do velho mundo sobre as terras recém-descobertas e seus povos. Era necessário, no entanto, legitimar, na obra, o caráter edênico das terras americanas, e, para isso, imprescindível a ação do nativo como sopro ampliador da imagem de Caminha “dar-se-á nela tudo”, até mesmo o poder de unificar as etnias. Por esse viés de interpretação, Alencar recolhe o tom lendário e o transporta à narrativa para opor, além dos ideais europeus, a imagem do litoral e do oceano, que trazem “ideias e hábitos, inquietações e futilidades, ignorando o sertão”, segundo Proença (1959, p.47).

Para a edificação do povo, oriundo desse universo fabuloso, a personagem “tudo sofre por seu guerreiro e senhor” (ibidem, p.54), até o limite da dor física, e em favor de Moacir, o filho do sofrimento, para dar vazão à vida inaugural de uma feição típica brasileira: “Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida; mas os seios vão-se intumescendo; apojam afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha. A feliz mãe arroja os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho” (Alencar, 2004a, p.78).

Para tornar Iracema índio-ícone, contrário aos preconceitos e intolerâncias dos cronistas e viajantes, Alencar a reveste não apenas do sentido filosófico, a exemplo das configurações de Montaigne, mas dá-lhe estatura política e a consagra no contexto da lenda. O ambiente hostil criado a Portugal, com a independência, impulsiona esteticamente o alto grau de verossimilhança interna atribuída à personagem. Embora possua a valentia de guerreira, capaz de proteger seu amado com arco e flecha em punho, e a integração total com a natureza, Iracema morre para que fosse incorporado à arte o sentimento mais autêntico e traduzível da cultura nacional. Pela morte da personagem, “pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancaram o bulbo” (ibidem, p.80), sobrevive a lenda para autenticar a gênese: “o primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ibidem, p.81).

Com esse itinerário, Alencar faz o caminho de volta ao mundo selvagem, como que tecendo “vida e poesia”, perturbando uma estabilidade eurocêntrica pautada pela superioridade étnica. Iracema recebeu, no conjunto obra/estilo/época, o contorno heroico com tinturas de jenipapo, e será, como afirmado anteriormente, a figura-matriz, geradora não só do primeiro homem brasileiro, mas portadora do embrião da nacionalidade. Se em *Ubirajara* surge uma nação sob o encontro dos arcos, em *Iracema* irrompe o projeto de formação de um povo a partir do indígena, transfigurado pelo autor, mas imponente diante da natureza que o compõe. Observada a linha biográfica de Iracema, nota-se que o percurso se inicia com as virtudes edênicas, pontuadas pela beleza e doçura, capazes apenas de concorrer com a natureza que a cerca, passa, em seguida, aos aspectos guerreiros entre as etnias com as quais se defronta e deságua nos conflitos humanos mais íntimos ao aproximar-se do colonizador. A partir da fecundação, há um declí-

nio em sua linha, que passa a apresentar as ações opostas, levando-a ao sofrimento. O nascimento de Moacir eleva a personagem à célula *mater* da brasilidade e a moldura no âmbito maternal tanto no sentido de geradora do índio mais o colonizador, quanto da figura humana que se dá em sacrifício pelo filho. Ambas as características envolvem-na numa cortina tecida de idealismo, com fios mesclados de força e de sensibilidade poética que a estampam à altura das heroínas de beleza primitiva.

Do elemento histórico, mais acentuado em *Ubirajara*, do lendário em *Iracema*, chega-se ao teor mítico em *O Guarani*. É preciso, pois, seguir as trilhas de Peri para compreender como sua biografia avança em direção ao mito, comparada às duas personagens anteriores. Antes de mais nada, urge localizar a dimensão que Peri alcança na narrativa e quais os aspectos que tencionam o enredo no entorno de sua figuração.

O quadro inicial, segundo Bosi (2005, p.239), é “criado à imagem e semelhança da comunidade feudal europeia”, o que leva a visualizar um cenário edênico, em que o homem comparece para submetê-lo à servidão. Por esse viés, compreende-se a majestosa presença do solar de Antonio de Mariz, com o rio Paquequer aos seus pés, tal qual o poderio do senhor em relação à dominação de sua habitação e do grupo de aventureiros que o acompanham. Essa é a primeira imagem de que se tem ao ler os três primeiros capítulos, que fazem saltar aos olhos a envergadura de um castelo medieval, conjugado com a cor americana da floresta, das águas e dos animais. Ali reside, então, uma das facetas do aspecto histórico do romance, ao instaurar em meio às terras “virgens”, um modo de viver compatível com os ares medievais: um senhor, cercado pelos cuidados de sua senhora, uma filha e demais agregados, que o têm como regente das obras de conquista da terra.

No quarto capítulo do romance, “A caçada”, surge, então, a personagem responsável pela desarticulação do cenário constituído. Peri, “um índio na flor da idade” (Alencar, 2003a, p.27), vestindo “uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam *aimará*, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, [...] desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem” (ibidem, p.28). A descrição segue o mesmo estilo dos dois textos anteriores, nos quais Alencar busca, em seu exercício etnográfico, imagens dos cronistas a respeito dos selvagens. As notas explicativas, também presentes em *O Guarani*, autenticam sua figuração, muitas vezes condenada pela crítica, pela supremacia com que arquiteta o perfil de suas per-

sonagens nativas. Porém, segundo Barbosa (2003, p.5), “se a ação de seus personagens faz surgir acontecimentos que parecem bordejar o inverossímil, isto se dá por um momento fugaz, e o leitor termina pacificado”, pelo acordo que estabelece no que diz respeito “às experiências do imaginário concretizadas pela narrativa”. Assim, ao reconstruir a imagem do nativo, a partir das descrições feitas pelos cronistas, o autor declara em nota:

um índio: o tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois. (Alencar, 2003a, p.27)

Pela inserção do “junco selvagem” dá-se a aproximação dos polos “Natureza/Cultura”, em que o nativo entra em comunhão com o colonizador, uma “simbiose luso-tupi”, aponta Bosi (1992, p.181), armada “solidamente nos romances coloniais, nos quais o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime”. Nessa perspectiva, a dominação, mesmo “espontânea”, segundo Alencar, efetua-se tanto pela condição a que Peri será submetido, em relação a Dom Antônio, servo dócil e fiel, como também pela submissão à Cecília:

De repente, entre o dossel de verdura que cobria esta cena, ouviu-se um grito vibrante e uma palavra de língua estranha:

– Iara!

É um vocábulo guarani: significa a senhora. (Alencar, 2003a, p.93)

Instalam-se, assim, duas vertentes: a do trabalho escravo, algo incompatível com a cultura indígena, mas verossímil no âmbito da arte, e a do sentimento de veneração, que o torna, além de escravo, um doador: “em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade” (ibidem, p.52). Nessa segunda, em que o domínio se dá pelo sentimento, fixa-se um dos núcleos de conflito

da narrativa que consiste na disputa, mesmo velada, pelo amor de Ceci. Dentro dos limites circulares dessa célula, aparecem, como opositores ao selvagem, outros dois servos de Dom Antonio: Loredano, herdeiro da cultura italiana e assassino, e Álvaro, que recebeu “todos os princípios daquela antiga lealdade cavalheiresca do século XV” (ibidem, p.116). Compõe-se um quadro perturbador, pois interfere na instauração do elemento romanesco, o mal, responsável pela ruína do solar. Frente à composição biográfica de cada um dos três candidatos ao amor de Cecília, é estabelecido, pela observação do narrador, o grau de interesse: “Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostaria a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir” (ibidem, p.52). Sintetizam, então, “três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião” (ibidem). É visível, na delimitação das características, a supremacia com que o índio é destacado, pelo teor de sua devoção, superando os demais.

Esses aspectos vão fazendo transparecer, gradativamente, que sua biografia se constitui, essencialmente, de caracteres que o elevam à condição de um herói completo. Inicialmente, a força, um dos principais elementos, desponta na cena em que salva a filha de Dom Antonio de um acidente com uma pedra nas encostas, ao lado do Paquequer: “quanto ao sentimento que ditara esse proceder, D. Antônio não se admirava; conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre” (ibidem, p.94). Destacam-se, no excerto, valores como o caráter, a generosidade e a nobreza, contrariando a perspectiva histórica que os apresentaram ferozes e ameaçadores. Além do elemento de transfiguração visto antes, é notório o sistema de abordagem entre o colonizador e o selvagem, num ritual ornado e possível somente no interior de um texto em que o fidalgo europeu e o nativo são postos em grau de igualdade, e “se cruzam na posse das virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade” (Bosi, 2005, p.241):

Por fim D. Antônio passando o braço esquerdo pela cintura de sua filha, caminhou para o selvagem e estendeu-lhe a mão com gesto nobre e afável; o índio curvou-se e beijou a mão do fidalgo.

- De que nação és? Perguntou-lhe o cavalheiro em guarani.
- Goitacá, respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.
- Como te chamas?
- Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo.
- Eu sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te minha amizade. (Alencar, 2003a, p.94-5)

Tendo em vista a biografia de D. Antônio, pontuada pelas aventuras e desafios na ocupação de sesmaria no interior da colônia, são perceptíveis, no ato de abordagem, as marcas do senhorio feudal, como a honra e a lealdade, que o sustentam “como um dos pilares da construção do país e da nacionalidade. Ele seria um dos ‘trancos’ formadores das grandes famílias patriarcais que ocuparam e fizeram da antiga colônia selvagem um grande país cheio de futuro” (Roncari, 2002, p.601). Com o poder absoluto de governar e de construir, dá a dimensão do arquétipo do patriarcado e, com isso, estabelece o elo entre a cultura invasora e a submetida, embora Peri represente uma presença harmônica em meio à diferença. A integridade da personagem nativa deságua no universo da crença, alinhavado pelo narrador, que não permite nenhum ponto sem uma explicação plausível. Assim, no excerto, o encontro, segundo os critérios de gratidão, assegura ao senhor uma das realizações possíveis, justificada na aceitação de um indígena em seu rol de amizades. O exercício de sensibilidade em relevo no fragmento terá um percurso linear e uniforme na narrativa, em que o relacionamento se dará pela via da troca: enquanto Peri é fiel e leal ao seu senhor, este o defende diante do desdém de Dona Lauriana e seu filho Diogo, personagens constitutivas do desequilíbrio entre os “iguais”, como pretendia Alencar, ao imprimir na conduta selvagem de Peri ares de fidalguia.

Mesmo diante da exaltação à família patriarcal, metáfora da sociedade da época, e tema recorrente em Alencar, a narrativa concentra no nativo um conjunto de ações exemplares que o elevam ao posto de elemento impulsionador “durante o processo ritualístico da passagem do domínio da mitologia cristã, representada pela cultura de Ceci, para a instauração da mitologia pagã de Peri” (Motta, 2006, p.156). Para que tal ritual se realize plenamente, o herói, tecido nos liames do ideal, desempenha diferentes papéis, de acordo com as situações a que é submetido, no confronto entre os

costumes locais e a inserção de valores oriundos do cabedal de valores eurocêntricos. A amplitude de sua formação inicia-se pelo papel de salvador, ao livrar Ceci da morte, retendo a pedra que rolaria pela encosta, em que revela sua “força e heroísmo” (Alencar, 2003a, p.94), além de representar gratidão ao seu senhor por ter-lhe salvado a mãe anteriormente.

Não apenas o cuidado como proteção contra os elementos trágicos naturais manifesta-se nas ações de Peri. O papel de vigilante ultrapassa os limites do servilismo, e se instala no campo da devoção, na qual desempenha funções próximas às imagens surreais, tal como no episódio em que desarticula os planos de Loredano em obter Ceci: “a mão que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estacou no meio do movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede” (ibidem, p.180). A perspicácia do nativo, guiada pela seiva da natureza, faz que se projete um cenário sem transgressões à ordem patriarcal, efetuando as ações individualmente, levando-as a cabo sem que os obstáculos o impeçam de realizá-las em favor da tranquilidade da família, por mais que sejam difíceis de serem compreendidas pelo leitor. Dessa forma, “agarrando-se à ombreira saltou dentro do aposento com uma agitação extraordinária; a luz dando em cheio sobre ele desenhou o seu corpo flexível e as suas formas esbeltas. Era Peri” (ibidem, p.181). Além de constituir uma atitude de fidelidade para com o senhorio, afina-se com a temática do amor aceitável, pois não se realiza no plano humano. Com isso, torna-se hierarquicamente concebível, enquanto personagem retirado do universo selvagem que se enamora de sua senhora “Iara”, pois a consumação física é abolida, uma vez que o recuo temporal impresso no enredo impede que tal situação seja realizada.

Além disso, evita que Álvaro seja vítima de assassinato: “com a mão esquerda segura à nuca de Loredano, curvava-o sob a pressão violenta, e obrigava-o a joelhar” (ibidem, p.113), “mostrando nos movimentos toda a força muscular de sua organização de aço”. Livra-o, também, em campo de batalha, quando “o índio tomou Álvaro nos seus ombros, e abrindo caminho com a sua arma temível, lançou-se pela floresta e desapareceu” (ibidem, p.258). Como se pode notar nos excertos, a envergadura da personagem alcança o padrão de excelência em grau de heroísmo, se considerado o tempo a que Alencar remete a história. No século XIX, tempo do autor, as famílias contavam com a presença de um serviçal fiel e prestativo, mas Peri situa-se no século XVII, contornado de obstáculos que exigiriam outra

configuração. No entanto, a galeria representativa de suas ações outorga-lhe um quadro na instância do mito, que realiza a mediação entre o tempo histórico e o tempo fabular, e o faz visto à luz do herói compatível com o desejo nacional.

No rol dos atributos, destinados ao herói matizado pelas cores locais, encontram-se, além dos expostos nos excertos acima, o domínio sobre os animais ferozes, a relação íntima com a natureza e com a água. Entende-se que seja esta linha de raciocínio que instiga a visualização de Peri como o nativo mais bem elaborado na tríade aqui recortada, por transitar com maior intensidade entre os polos cristão/pagão, além de ligar os conceitos da cultura europeia à nativa, elementos responsáveis pelo desaguadouro no mito.

Um dos exemplos que atrai a atenção para o primeiro elemento é retirado do episódio em que resgata do precipício “uma bolsa de malha de retrós, dentro da qual havia uma caixinha de veludo escarlate” (ibidem, p.126), presente de Álvaro a Ceci:

O que Cecília viu, debruçando-se à janela, gelou-a de espanto e horror.

De todos os lados surgiam répteis enormes que, fugindo pelos alcantis, lançavam-se na floresta; as víboras escapavam das fendas dos rochedos, e aranhas venenosas suspendiam-se aos ramos das árvores pelos fios da teia.

No meio do concerto horrível que formava o sibilar das cobras e o estrídulo dos grilos, ouvia-se o canto monótono e tristonho da *cauã* no fundo do abismo. (ibidem, p.125)

A referência feita à ave *cauã* eleva Peri à grandeza épica, mas é resultante, também, do aprendizado étnico, incorporado pelo autor em sua configuração. A ave, que devora cobras, é imitada pela personagem em seu canto, na certeza de se livrar dos “monstros de mil formas”. Assim, o domínio sobre os animais não responde somente à necessidade de desobedecer à ordem da senhora, “uma fatalidade para ele” (ibidem, p.124), como também, à questão de ordem interna de verossimilhança, bonificada na eficácia do ato traduzido pela experiência vivida na selva. A ele cabe pertencer ao quadro de heróis que se utilizam da aprendizagem para sustentar sua arquitetura: “– Peri é um selvagem, filho das florestas; nasceu no deserto, no meio das cobras; elas conhecem Peri e o respeitam” (ibidem, p.126).

A relação íntima com a natureza é pontuada no decorrer de toda a narrativa e se faz visível em alguns episódios merecedores de destaque, como o envenenamento da água e do vinho dos aventureiros e de seu corpo, que serviria de banquete aos aimorés, quando o fariam prisioneiro: “dois frutos bastaram; um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; e outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos para seus lábios” (ibidem, p.245). Como se nota, a estratégia volta-se unicamente para a satisfação do desejo de servir, neste caso, à sua amada, pois “a vida de Cecília o exigia” (ibidem, p.245). Com a destruição dos aimorés, garantiria a salvação de seu senhor e de sua família, respeitando “as leis tradicionais do povo bárbaro”, segundo as quais “toda a tribo devia tomar parte no festim” (ibidem, p.245). A profundidade de sua experiência com as leis da natureza exige-lhe, no entanto, uma reorganização de conduta, uma vez que a estratégia é interrompida pela presença de Álvaro, que impede sua morte frente aos inimigos étnicos. Diante do desespero de Ceci, impulsionado pela promessa de viver, Peri funde homem e natureza pelo conhecimento do antídoto responsável por devolver-lhe a vida. A presença do legado cultural, oriundo do segredo revelado pela mãe, “devia salvá-lo de uma morte certa no caso de ser ferido por alguma seta ervada” (ibidem, p.256). O cenário propício à ação é apresentado pelo narrador com indicações de que o mistério em torno da cena fica codificado apenas no universo da personagem:

Peri entranhou-se no mais basto e sombrio da floresta, e aí, na sombra e no silêncio passou-se entre ele e a natureza uma cena da vida selvagem, dessa vida primitiva, cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada. O dia declinou: veio a tarde, depois a noite, e sob essa abóbada espessa em que Peri dormia como em um santuário, nem um rumor revelara o que aí se passou. (ibidem, p.256)

Há que considerar, no excerto, que o narrador não omite a emissão de seu juízo avaliativo em relação à inserção do nativo na cultura do colonizador, visto a expressão “cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada”, indicadora de que a vida primitiva resguardava segredos somente reveláveis pelos que estabeleceram a comunhão com o “santuário”. Por isso é incapaz de descrever, do seu ponto de vista histórico e cultural, o que ocorrera no

ínterim “sob a abóbada”, e que continua incompleta pela ausência de conhecimento em relação ao complexo cultural indígena.

Os recursos de construção da figura de Peri cristalizam, então, “o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre, o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos Guaranis” (ibidem, p.222), mas instituem, também, uma tensão inevitável, como no envenenamento de seu próprio corpo, que o expõe à fragilidade humana, mesmo diante da intimidade com que se relaciona com a natureza. A condição de herói humano não se nivela ao índio de *I-Juca Pirama*, desvestido de sua estatura heroico-clássica, mas lhe é tecida uma parcela oscilante de heroísmo, que faz pulsar o elemento de fraqueza, logo resolvido pelas explicações elucidativas do narrador, que não as deixa pender ao campo da dúvida. Peri torna-se prisioneiro, por exemplo, dos aimorés, que “o conduziram a uma distância à sombra de uma árvore, e aí o prenderam com uma corda de algodão matizada de várias cores a que os Guaranis chamavam de *muçurana*” (ibidem, p.223). Mesmo privado de liberdade, o amálgama homem/natureza não se desfaz, pois ser prisioneiro não o distancia dos atos heroicos pertinentes à sua biografia, pautada no ideal de lealdade à sua cultura, primeiramente, como se percebe no trato com as questões naturais, como também, à casta a que se inseriu como servo. A natureza aponta, frequentemente, para soluções aos problemas geradores de fraqueza heroica, como se estivesse espalhando em torno do selvagem um elixir mágico, capaz de conduzi-lo às escolhas certas.

A poção regeneradora exalada pela natureza traduz-se em coragem, mesmo quando a cena sugere um possível deslize por parte do herói:

– Sou teu matador! Disse em guarani.

[...]

– Peri não teme!

– És Goitacá?

– Sou teu inimigo!

– Defende-te!

O índio sorriu:

– Tu não mereces. (ibidem, p.235)

A princípio, a morte, que se aproxima do herói como inevitável, acentua a tensão estabelecida desde a presença de Loredano e Álvaro, no início da

narrativa, pelos quais se inserem os valores de cobiça e de vingança. Consumada tal ação, Peri deixaria uma fenda aberta no enredo passível de ser preenchida apenas com a vitória dos aimorés ou pela tomada do solar pelos aventureiros. A natureza, em consonância com o significado da narrativa e com a figuração do selvagem, faz-se substância catalisadora, presente nas duas faces de atuação. No excerto que segue, impõe-se como estratégia de guerra efetuada por Peri, ao utilizar o fruto como recurso para afastar seu inimigo:

Nesse momento Peri levando as duas mãos aos olhos cobriu o rosto, e curvando a cabeça ficou algum tempo nessa posição sem fazer um movimento que revelasse a menor perturbação.

O velho sorriu.

– Tens medo!

Ouvindo estas palavras, Peri ergueu a cabeça com ar senhoril. Uma expressão de júbilo e serenidade irradiava no seu rosto; dir-se-ia o êxtase dos mártires da religião que na última hora, através do túmulo, entrevêm a felicidade suprema. (ibidem, p.236)

Assim, em diferentes situações, seja no veneno que lhe provocaria a morte, seja no antídoto que o livrou dela, a natureza age, sobretudo, em favor de Peri, como extensão de sua própria humanidade. Sua relação com a natureza e os animais, como se tem apresentado até aqui, intensifica-se à medida que a linha biográfica alcança seu cume. Integram-se, concomitantemente, outros elementos, como a água e a palmeira, conjugando, mais uma vez, natureza e homem para que o enredo desemboque no mito.

A palmeira, cantada em verso por Gonçalves Dias, alcança uma dimensão alegórica ao enlevo da arca de Noé, símbolo cristão da preservação da espécie diante do dilúvio. Aliada à figura da água, assume o poder de dar vazão aos lagos que transbordaram durante o enredo e culmina no amálgama pagão/cristão, impresso no mito. A água, como na simbologia cristã, enfeixa na biografia de Peri o renascimento, como ocorre quando se exila na floresta em busca do antídoto, e recobre suas forças ao contato com as águas do rio. Pelo batismo ministrado por Dom Antônio, em que a água é componente, a feição pagã do selvagem é convertida em cristã, para que seja digno de salvar Ceci do ataque dos inimigos. Ao trazê-lo para o

universo cristão, a narrativa recupera o traço europeizante da catequese, que reforça o sentido da igualdade entre as culturas pela mesma profissão de fé:

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

– Sê cristão! Dou-te o meu nome.

Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ibidem, p.270)

Assim, a jovem loira, de olhos azuis, pode ser salva somente por um dos seus, e isso significa ser cristão. Não cabe a um pagão o gesto nobre de articular uma saída ante o caos instalado no solar, mesmo que fosse visto pelo seu senhor como um fidalgo de “alma nobre” e de “sublime dedicação”. Feita a travessia da cosmogonia indígena para a cristã, Peri desempenha o papel mítico de Noé, no enfrentamento dos fenômenos naturais, responsável pelo polimento final de sua figura e pela continuidade da história fecundada no encontro das duas esferas culturais.

A intersecção dos elementos da natureza garante ao selvagem o *status* de arquiteto de estratégias, como convém a um herói romântico, eficaz em sua conduta para alcançar o prêmio final. Fica expressa, além dos apontados anteriormente, no episódio em que prepara a fuga do solar: “começara por cortar as duas palmeiras e trazê-las para o quarto de Cecília” (ibidem, p.264), como também, no decorrer das cenas que o conduz à integração total, em que “desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-os até as raízes” (ibidem, p.295). Desde o projeto inicial, delineado por Peri sem que os demais tivessem acesso, espera-se, enquanto leitor, que suas ações desemboquem no final feliz, ao gosto dos romances habituais que marcaram época. No entanto, a expectativa de fechamento é quebrada, pois a imagem inicial do solar, que se impunha soberana à natureza, cede um espaço contrastante, em que narrativa e personagens congregam o mesmo destino, ou seja, não se fecham num único sentido, ao qual o leitor lhes atribuiria um final. A direção do olhar, inicialmente elevada ao cume, fonte da cultura eurocêntrica, volta-se ao baixo, onde as águas se unem, tal como os sobreviventes de ambas as etnias.

Não se trata, no entanto, da união física, e sim, de uma união muito mais etnocêntrica e fraterna, pois ao receber o batismo, Peri torna-se irmão, enquanto filho da mesma fé professada, assim como Cecília torna-se sua irmã por compreender os mistérios da natureza que contribuem com o entendimento da natureza humana:

- Peri nunca teve irmã.
- Mas tens agora, respondeu ela sorrindo.

E como uma filha das florestas, uma verdadeira americana, a gentil menina fez sua refeição, partilhando-a com seu companheiro, e acompanhando-a dos gestos inocentes e faceiros que só ela sabia ter. (ibidem, p.286)

Como se pôde notar, Peri nasce indígena, livre e portador de um conhecimento específico, próprio de sua etnia, passa pelo processo de convencimento, ditado pelo estatuto do invasor, que lhe impõe o batismo como condição última de igualdade e deságua na esfera transcendente por meio do arquétipo do salvador da espécie, o Noé cristão, ou Tamandaré, de origem tupi. É a tramitação por esse universo cultural que a figura do selvagem se constitui como revelação de um corpo mítico, reunindo ao mesmo tempo as qualidades físicas de um herói invencível, a inteligência e os bons sentimentos, como convém a um verdadeiro rei das florestas americanas, dotado aos moldes da nobreza portuguesa: “enquanto falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realza da força” (ibidem, p.97).

Com a mesma estampa que a narrativa lhe destinou, chega ao final como “um rei”, com a função de salvar a mulher, tal como no mito do dilúvio, em que o poder se manifesta por uma entidade superior. Inspirado, então, “pelo seu amor ardente”, a quem “o Senhor do céu manda às vezes àqueles a quem ama um bom pensamento” (ibidem, p.294), Peri reconstrói o mito. Dessa forma, por meio do tom solene do selvagem, manifesta-se o arquétipo ancestral:

foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa.

Era Tamandaré; forte entre os fortes; sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu.

[...]

A corrente cavou a terra; cavando a terra, arrancou a palmeira; arrancando a palmeira, subiu com ela; subiu acima do vale, acima da árvore, acima da montanha. (ibidem, p.294)

É o mito que fornece à personagem um exemplo de ação, e, por meio dela, será configurado o final da narrativa: “a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte” (ibidem, p.296). Com a abertura deixada para ser preenchida pelo leitor, a partir da história do mito, a narrativa faz supor que o mesmo acontecera a Peri e Ceci, recriados nas imagens de Tamandaré e sua esposa, sobreviventes do dilúvio, elevados sobre as águas por uma palmeira.

Para compreender essa estrutura, depois de presenciar uma série de episódios que rompem com os limites do mundo real, é necessário, antes de tudo, perceber que o esforço imaginativo que compôs Peri é ambíguo. Ao mesmo tempo são realizadas ações que vão desde a luta com uma onça à descida à gruta cheia de serpentes, ao envenenamento de seu corpo e a sua cura e, por último, chega ao extremo da proeza, ao arrancar uma palmeira do chão para salvar a “irmã” da enchente. O herói atlético, conhecedor dos segredos da natureza, ágil, valente e impetuoso não consegue afrontar os brancos, representantes do bem. Por isso, é submisso, fiel e dócil, reduzindo-se, como a natureza exuberante, a um elemento exótico, sedutor aos olhos dos leitores. Segundo Bosi (2005, p.242),

cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas 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.

Com a epifania do mito do dilúvio, Alencar desata um nó dado durante a construção da personagem. Ao atualizar o mito cristão/pagão, além de elevar Peri à categoria dos grandes heróis, resolve a problemática de aculturação que sofre no decorrer de sua permanência entre os colonizadores. Qual outro destino seria viável e verossímil, senão o poder que vem do alto,

que o conduz a um espaço indeterminado? A solução para o embate entre a cultura dita “superior” e a selvagem dá-se pelo olhar poético-idealizante, pelo qual são afastadas as possibilidades de casar Peri com Cecília, aspecto não condizente com o século XVII a que a obra remete, ou de deixá-los solitários pela floresta até que alcançassem a etnia goitacá, da qual era chefe.

Diante do quadro final do enredo, é possível inferir que Peri foi desvestido de sua condição natural de indígena. Gradativamente, foi-lhe retirado o matiz próprio para inserir em seu comportamento nuances que o desviam da figuração de Ubirajara, por exemplo. Visto por esse viés, Alencar não o “despiu” apenas “da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas”, como declarou, mas o despiu também de suas cores originais, ao combinar elementos da tradição europeia aos dos nativos, como o batismo cristão, a relação fraterna com Cecília, dentre outros. Ante essas evidências, houve quem acusasse o escritor de “ofender a história, a verdade, a arte e as leis da composição literária”, como o fez Nabuco, a quem o romance deveria manter-se nos limites do mundo extraliterário.

Tomado como figura de romance romântico, compreende-se que, no projeto de Alencar, caberia ao índio um lugar hiperbólico e, assim, romperia com o universo plausível, da realidade fragilizada, a que o nativo se submetera nos trezentos anos de contato. Como representante da época remota, embrião de um povo, foi colocado em meio a seu habitat e não no círculo das cidades, onde a aculturação não garantiria um selvagem modelo. Fazendo esse percurso de leitura, ficam nítidas as duas faces da composição: uma que empresta certo ar documental ao texto, ao inserir algumas notas explicativas da cultura indígena e a figura histórica de Dom Antônio de Mariz, e a outra, que realça o feito fabuloso do índio Peri. Mesmo na tentativa de mitificar o indígena como ancestral de nossa cultura, ambas as faces se articulam de forma harmoniosa, em função de não traduzir rejeição à cultura europeia, o que explica a arquitetura de domesticação de Peri, visto como servo “voluntário” e “obediente” à Ceci e a Dom Antônio. Para contrapor a benevolência de ancestral, estampada na personagem, somente o canibalismo feroz dos aimorés, que simbolizam uma insubordinação inaceitável, uma forma de se exagerar o traço radicalmente selvagem.

Feito o percurso de leitura das três obras, ficam consolidadas em cada perfil as vertentes próprias do romantismo, ligadas à causa patriótica, responsável por uma literatura caracterizada pela descrição da natureza, por

meio de intensa adjectivação, que empresta o colorido às paisagens e personagens, com abundantes metáforas e comparações, fontes propulsoras do tom fantasioso e exagerado de Alencar no projeto de registrar, pela linguagem, o espírito brasileiro e a independência da jovem nação.

Episódios – referência

Capítulo IX – *Ubirajara*

Ubirajara largou o arco de Itaquê para tomar o arco de Camacã. A flecha araguaia também partiu e foi atravessar nos ares a outra que tornava à terra.

As duas setas desceram trespassadas uma pela outra como os braços do guerreiro quando se cruzam ao peito para exprimir a amizade.

Ubirajara apanhou-as no ar.

– Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação de Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas.

O chefe dos chefes ordenou que três guerreiros araguias e três guerreiros tocantins ligassem com o fio do crautá as hastes dos dois arcos.

Quando o arco de Camacã e o arco de Itaquê não fizeram mais que um, Ubirajara o empunhou na mão possante e mostrou-o às nações:

– Abarés, chefes, moacaras e guerreiros de minhas nações, aqui está o arco de Ubirajara, o chefe dos grandes chefes. Suas flechas são gêmeas, como as duas nações, e voam juntas.

Ambas as cordas brandiram a um tempo. A seta Araguaia e a seta tocantim partiram de novo como duas águias que par a par remontaram às nuvens.

Quando calou-se a pocema do triunfo, Ubirajara caminhou para a filha de Itaquê:

– Araci, estrela do dia, tu pertences a Ubirajara, que te conquistou pela força de seu braço. Agora que é senhor, ele espera a tua vontade.

A formosa virgem rompeu a liga vermelha que lhe cingia a perna e atou-a ao pulso de seu guerreiro.

Ubirajara tomou a esposa aos ombros e levou-a à cabana do casamento.

O jasmineiro semeava de flores perfumadas a rede do amor. (p.68-9)

Capítulo XXX – *Iracema*

Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

– Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe e do filho.

O inocente dormia; Iracema suspirava:

– A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel do teu sorriso. A jovem mãe passou aos ombros a larga faixa de macio algodão, que fabricava para trazer o filho sempre unido ao flanco; e seguiu pela areia o rasto do esposo, que há três sóis se partira. Ela caminhava docemente para não despertar a criancinha, adormecida como o passarinho sob a asa materna.

Quando chegou junto ao grande morro das areias, viu que o rasto de Martim e Poti seguia ao longo da praia; e adivinhou que eles eram partidos para a guerra. Seu coração suspirou; mas seus olhos secos buscaram o semblante do filho.

Volve o rosto para o Mocaripe:

– Tu és o morro da alegria; mas para Iracema não tens senão tristeza.

Tornando, a recente mãe pousou a criança adormecida na rede de seu pai, viúva e solitária em meio da cabana; deitou-se ao chão, na esteira onde repousava, desde que os braços do esposo se não tinham mais aberto para recebê-la (p.74-5).

Capítulo II – *O Guarani*

“Guerreiro branco, Peri, primeiro de sua tribo, filho de Ararê, da nação Goitacá, forte na guerra, te oferece o seu arco; tu és amigo.”

O índio terminou aqui a sua narração.

Enquanto falava, um assombro de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.

Apenas concluiu, a altivez do guerreiro desapareceu; ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia.

D. Antônio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa linguagem poética a Cecília, a qual já livre do susto queria por força, apesar do medo que lhe causava o selvagem, saber o que ele dizia.

Compreenderam da história de Peri, que uma índia salva dois dias por D. Antônio das mãos dos aventureiros e a quem Cecília enchera de presentes de velórios azuis e escarlates, era a mãe do selvagem.

– Peri, disse o fidalgo, quando dois homens se encontram e ficam amigos, o que está na casa do outro recebe a hospitalidade.

– É o costume que os velhos transmitiram aos moços da tribo, e os pais aos filhos.

– Tu cearás conosco.

– Peri te obedece.

A tarde declinava; as primeiras estrelas luziam. A família, acompanhada por Peri, dirigiu-se a casa, e subiu a esplanada.

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.

– É a minha companheira fiel, a minha arma de guerra; nunca mentiu fogo, nunca errou o alvo: a sua bala é como a seta de teu arco. Peri, tu me deste minha filha; minha filha te dá a arma de guerra de seu pai.

O índio recebeu o presente com uma efusão de profundo reconhecimento.

– Esta arma que vem da senhora, e Peri, farão um só corpo.

A campã do terreiro tocou anunciando a ceia.

O índio, vexado no meio dos usos estranhos, tomado de um santo respeito, não sabia como se ater.

Apesar de todos os esforços do fidalgo, que sentia um prazer indizível em mostra-lhe quanto apreciava a sua ação e remoçara com a alegria de ver sua filha viva, o selvagem não tocou em um só manjar.

Por fim D. Antônio de Mariz conhecendo que toda a insistência era inútil, encheu duas taças de vinho das Canárias.

– Peri, disse o fidalgo, há um costume entre os brancos, de um homem beber por aquele que é amigo. O vinho é o licor que dá a força, a coragem, a alegria. Beber por um amigo é uma maneira de dizer que o amigo é e será forte, corajoso e feliz. Eu bebo pelo filho de Ararê.

– E Peri bebe por ti, porque és pai da senhora; bebe por ti, porque salvas-te sua mãe; bebe por ti, porque és guerreiro.

A cada palavra do índio tocou a taça e bebeu um trago de vinho, sem fazer o menor gesto de desgosto; ele beberia veneno à saúde do pai de Cecília. (p.97-8)