

Valeria De Marco

A perda das ilusões

O romance histórico de José de Alencar

Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Marlyse Meyer

São Paulo

1990

Agradecimentos

Depois de conviver alguns anos com os adjetivos românticos, seria difícil adotar um estilo econômico, mesmo neste momento em que se espera uma atitude contida. Como este trabalho tem história, agradeço primeiramente a alguns protagonistas:

A Marlyse Meyer, *volátil e versátil* orientadora deste *folhetim* e de outros *altos e baixos estudos*;

A Teresa Vara, que está n'a *cicatriz de origem*;

Aos colegas do Centro Angel Rama, onde há anos discutimos investidas nos domínios das relações entre Literatura e História;

A Adilson Citelli e Zenir Campos Reis, especialmente generosos nas sugestões e nas horas de compartilhar livros e gosto por alfarrábios;

A Rosemary Ortega, da biblioteca de História e Geografia, pela ajuda paciente na hora de enfrentar as estantes, e por meio dela agradeço aos funcionários das bibliotecas da F.F.L.C.H., do I.E.B. e da Mário de Andrade;

A Alice Dias dos Santos e Iara Schlaepfer, que auxiliaram na revisão das *antigualhas*;

Ao Leonardo van Halsema, pelas lições e artes do computador.

E como o trabalho não se separa da vida, quero registrar agradecimentos a algumas pessoas que ajudam a encontrar sentidos:

A Seraphina e Caetano De Marco, o apoio amoroso;

A Aurea Rampazzo, Joaquim Aguiar, Jorge Schwartz, Lígia Chiappini, Nádia Gotlib e Sandra Nitrini, o estímulo permanente e carinhoso;

Aos companheiros da *Participação*, as ilusões e os ensinamentos da luta política.

Para terminar, registro minha gratidão a duas pessoas especiais:

A Sandra Vasconcelos que, além de ser valente nas batalhas, é puro afeto nas misturadas travessias;

A Hélio Leite de Barros, por tudo que leu, disse e silenciou.

Para Andrea De Marco Leite de Barros,

**que de tanto amar geografia anda a ensinar-me
cousas de espaços e limites.**

Índice

Introdução: o olhar e a imagem	1
I - <i>O Guarani</i> : as cicatrizes do mito	8
a) Nas margens do cenário	16
b) Um projeto de colonização	34
c) Aliados e adversários	48
d) Rumo à superação dos conflitos	66
II - <i>As minas de prata</i> : roteiros do romanesco	86
a) O conflito de origem ou a origem de todos os conflitos	103
b) A política no tabuleiro	120
c) Há confeitos e ... confeitos	139
d) Nem todos podem compreender	154
III - <i>A guerra dos mascates</i> : os tempos são de prosa	166
a) Do fundo do baú aos fundos de quintais	172
b) Eventos e comentários	188
c) Nem amor concilia estrado e sofá	207
d) A falência das armas e das letras	228
Conclusão: E sumiu o horizonte	252
Bibliografia	267
Anexos	277
Resumo	284

Introdução:
O olhar e a imagem

"Para viver é preciso sempre trair fantasmas"

Gaston Bachelard

Fatos e fotos. Este era o nome de uma revista de segunda linha que na década de 60 queria fazer o resumo da semana através das fotos. Se a realização era ruim, não se pode negar que o nome é um grande achado. Todos nós temos uma sequência de fotos na memória que nos ajudam a recompor a história vivida; não só a individual, mas também a coletiva. Uma foto da passeata dos cem mil pelas ruas do Rio de Janeiro, os tanques na Praça Clóvis Beviláqua, o incêndio do Calabouço, o estádio de Vila Euclides, o Anhangabaú tomado por um milhão de pessoas, a fachada do Incor, Erundina na Paulista, ...

Evidentemente, folhear um álbum com essas fotografias não é suficiente para constituir um certo conhecimento de uma determinada época de nossa vida ou fazer um resumo de alguns anos, como pretendia a revista sensacionalista. No entanto, deve-se admitir que as fotos evocam os fatos e podem construir uma perspectiva para interpretá-los ou abrir uma fresta para capturar o olhar do fotógrafo.

Qualquer um de nós tem também, além das fotos, muitas imagens do cinema que se associam de forma definitiva ao nosso modo de olhar o passado. Não é difícil hoje falar da Revolução Francesa sem recordar *La nuit de Varennes* de Scola, ou da divisão social do trabalho, sem o Chaplin de *Tempos modernos*? Que dizer então dos apaixonados consumidores da literatura? Por trajetos insondáveis, vamos constituindo uma maneira particular de olhar o mundo e os tempos; ora tropeçando em um verso que ilumina nosso estado de ânimo, ora revendo um personagem de romance no palanque da Praça da Sé. E como os limites entre os assuntos são claros e definidos apenas nos catálogos e nas estantes, letras e imagens se misturam no processo lento e permanente de moldar nosso olhar. Todos os que passamos por bancos escolares podemos ter sido péssimos alunos nas ciências naturais, podemos ter lido mal os manuais de História do Brasil ou de História da literatura brasileira mas sabemos que nossa terra tem palmeiras e sabiá e vemos Peri e Ceci boiando em nossas águas passadas.

Entre os tantos poderes da literatura está este de forjar imagens, ora próximas do caráter instantâneo e fixo da foto, ora moventes como um longa-metragem. Elas trazem uma interpretação dos tempos e marcas que permitem também esboçar o perfil daquele que as criou.

Com esta perspectiva proponho-me a percorrer os romances históricos de José de Alencar; examinar algumas de suas obras como imagens da história do país, procurando perscrutar, de um lado, a trajetória que elas constroem da vida da nação e, de outro, a trajetória do olhar que as forjou. Depois de tanto conviver com os textos de Alencar e seus leitores já nem sei bem o que devo e a quem devo. Mas esta aproximação entre as obras de nosso romancista e movimentos de câmera já pode ser encontrada em Augusto Meyer:

"Arrasta-nos a uma sucessão de inesperados lances, entremeados de grandes painéis; o vigor plástico e descritivo, as transições da narrativa e sobretudo a arte dos cortes bruscos dão-nos muita vez a impressão do cinema."¹

Quanto à relação entre as obras de Alencar e a História do país, grande parte dos críticos consideram, com maior ou menor ênfase, aspectos vinculados a esta questão. Ora a História é vista como fonte inspiradora dos romances; ora estes dão a ela uma feição poética. Tendo em conta a especificidade do gênero literário, alguns atribuem ao nosso autor o mérito de ter realizado com êxito o romance histórico; outros julgam inadequado aplicar este conceito a qualquer obra de Alencar.

É importante considerar que este ângulo permanente na crítica foi inaugurado pelo olhar do próprio autor não só sobre sua obra mas também sobre a produção literária e o debate cultural do seu tempo. Já em seu primeiro texto crítico - "O estilo na literatura brasileira" - Alencar dedica-se a refletir sobre a feição da literatura nacional vinculando sua construção à busca de uma linguagem adequada para expressar a conformação social brasileira. Alguns anos depois essas vagas idéias adquirem maior concretude nas "Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*", nas quais o eixo central de suas críticas ao poema de Magalhães consiste em apontar as incoerências na construção da forma para tratar de um tema - um episódio da História - que poderia contribuir de modo fecundo na edificação de um pilar da literatura nacional.

É possível rastrear esse foco de preocupação em toda a atividade crítica de Alencar. Mas é certamente em "Benção paterna" (1872),

¹ Augusto Meyer. "Alencar e a tenuidade brasileira" in José de Alencar. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, vol. II, p. 13.

prefácio a *Sonhos d'ouro*, que o olhar do autor delineia sua obra como um painel da geografia e da História do Brasil. Para recriar o primeiro momento do mundo primitivo do selvagem, estariam as lendas, como *Iracema*. O retrato da convivência entre as duas raças que primeiramente formaram o país - o índio e o português - marcando a época colonial poderia ser encontrado em *O Guarani* e *As minas de prata*. O terceiro momento ter-se-ia inaugurado com a Independência e, para retratá-lo, Alencar estabelece dois caminhos, dois tipos de romance: a história da vida urbana, marcada pelas relações com idéias e hábitos estrangeiros (*Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro*) e o retrato da vida rural (*O Gaúcho*, *Til*, *O tronco do ipê*). Com essa sistematização, Alencar explicita que o eixo central de sua proposta para a construção da literatura nacional consiste na exploração do texto literário como recriação da história do país. Mas a clareza na exposição e o tom assertivo que caracterizam o prefácio foram conquistados aos poucos.

Homem inquieto e irreverente, Alencar passou a vida polemizando. Feito franco atirador voltava-se contra a censura do jornal e do Conservatório, contra o Imperador e seu cenáculo, contra críticos anônimos ou Távora e Nabuco, contra os pretensos mestres do romance português e o dicionário do colonizador, contra a moda francesa no trajar e dançar e contra a maneira inglesa de gerenciar as finanças. Com olhar curioso encarava de frente seu tempo. Por isso sua trajetória crítica está marcada por um permanente retomar e repropor alguns problemas centrais da literatura brasileira. Por isso, como crítico, passou vinte anos dedicado à indagação e à pesquisa, adotando só no fim da vida a forma da sistematização ("Benção paterna", 1872) e a frase afirmativa (com a polêmica com Nabuco, 1875).

A análise dos textos críticos de Alencar revela claramente a existência de um princípio de ordem geral que orientou sua concepção de literatura nacional. O eixo central de sua reflexão consiste em postular que a produção literária deveria vincular-se à realidade brasileira, procurando desenvolver uma linguagem que acompanhasse o compasso dos movimentos culturais estrangeiros. O escritor brasileiro não poderia ignorar a estética literária de seu tempo. Assim, Alencar esboça um elemento fundamental de sua originalidade e conseqüente importância para a literatura brasileira, uma vez que é o primeiro a tematizar a

relação de tensão entre a produção cultural de um país dependente e as diferentes metrópoles desenvolvidas, usando para isso os conceitos da época - nacional e estrangeiro. Foi certamente no enfrentamento dessa questão - preponderante no debate sobre nossa literatura até a década de 1860 - que Alencar encaminhou sua poderosa imaginação para duas formas de expressão: o teatro e, fundamentalmente, o romance.

Refletindo sobre a produção do Romantismo, percebera a nova face do teatro e o novo poder avassalador do romance. Nas novas cidades, estufadas pelo vapor das máquinas, o teatro era um espaço urbano privilegiado para iluminar a vida cotidiana. O romance, com a velocidade do jornal diário e a alta rotatividade dos gabinetes de leitura, viajando de burrico, trem ou barco, chegava a todo canto, aderiu à flexibilidade do mercado e carregava histórias de todo tipo: lendas medievais, casos amorosos do dia-a-dia, grandiosas vinganças, fantásticas viagens. Estava aí o que convinha ao projeto de Alencar. O teatro e o romance o atraíam não só pela multiplicidade de cada forma de expressão, mas também pelo modo de circulação desses gêneros nos tempos modernos. Eram gêneros eficazes para sondar, discutir, forjar e divulgar a imagem do país, talhada à sua história e semelhança. Eram os gêneros ágeis no contacto com o outro, atingindo o espectador nos espaços públicos ou o leitor na privacidade de sua poltrona. Certamente por isso Alencar não quis saber do recolhimento da lírica. Ele queria expandir-se, queria construir a imagem do país com instrumentos do artesão moderno. Por isso, abusou da tribuna que lhe oferecia o palco, para discutir o cotidiano do Rio de Janeiro. Por isso, destruiu as pretensões de epopéia de Magalhães ("Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*") e propôs o romance como o gênero da modernidade mais eficaz para descobrir, pensar, fazer e escrever a História.

Nessa medida, o projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a história presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo. Por isso seus romances podem ser vistos como ensaios (no lato senso da palavra), como tateios, como procura de uma maneira adequada para capturar a diversidade de cada momento de nossa vida. Para registrar o cotidiano presente da capital do país procurou valer-se da câmera realista, atenta à miudeza e ao mundo do plausível. Para recriar o passado, bem como a

vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente sua imaginação na narrativa romanesca. Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através dela Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá. Assim, poderia compor histórias que se espalhassem na boca do povo para constituir a memória da nação, para forjar imagens que nos explicassem e diferenciássem, nutrindo nossa fantasia. As páginas de sua obra vão traçando um percurso no tempo e no espaço, oferecendo-nos nossos heróis e seus feitos, diversas regiões, cada uma com seu modo de vida e sua paisagem.

Considerando estas questões vou tomar neste trabalho três romances de Alencar e procurar extrair da composição dessas obras as imagens que esboçam um perfil do país bem como a trajetória do olhar que as criou. Vou percorrer textos que remetem a diversos tempos e que foram também escritos em diferentes momentos da vida do autor. Penso poder acompanhar a relação entre os romances e as expectativas de Alencar para a construção de seu país, tarefa a que se dedicou, como tantos intelectuais da época, com grande empenho escrevendo peças de teatro, crítica, crônicas, panfletos políticos e ocupando cadeira de deputado ou pasta de ministro.

No meu trajeto, o leitor perceberá que muito me valho da perspectiva de Northrop Frye tanto nos aspectos pertinentes à caracterização dos modos de ficção como também na vinculação entre estes modos e a história literária por ele formulada em *Anatomia da Crítica*. Tem ele a concepção de que a tradição literária descreve um percurso de descenso na escala dos modos de ficção, partindo do mito, passando pelo romanesco, imitativo alto, imitativo baixo para chegar ao irônico e aí retornar.

Certamente é possível perceber no trabalho marcas de outras correntes críticas, mas de Frye extraí um eixo que me possibilitava sistematizar uma visão da trajetória dos romances de Alencar. Penso que as obras de nosso escritor devem ser consideradas composições

estruturadas fundamentalmente no espectro da estória romanesca e cada uma delas apresenta uma peculiar combinação desta narrativa com outros ingredientes característicos de outros modos de ficção. A partir dessa perspectiva é possível tanto chegar a traços gerais que contribuam para compreender a singularidade de cada obra, como rever as tradicionais categorias usadas para agrupar os romances de Alencar. Começo o trajeto com *O Guarani* (1857) - uma estória romanesca que caminha para o mito; atravesso os roteiros de *As minas de prata* (1865) - um exemplar romanesco de procura de tesouros que reserva para o final alguns respingos das tintas do prosaico - e chego a *Guerra dos mascates* (1873-4) em que a ilusão romanesca mostra-se duramente ferida pela sátira.

Outra pista para seguir a viagem proposta no trabalho pode ser dada pelo olhar do nosso poderoso narrador. Ao terminar *O Guarani*, Alencar tem pela frente uma palmeira e um vasto horizonte; em *As minas de prata* seus olhos baixam para posicionar-se à altura das casas e praças da Bahia, à dimensão do vilarejo em que as personagens se recolhem e, finalmente, em *Guerra dos mascates* ele contempla algumas galinhas pela fresta da cerca de um quintal. O ângulo de visão vai diminuindo e o mundo vai tomando pequenas proporções e mesquinhas dimensões.

Assim, entro nos romances de Alencar para perseguir uma trajetória de redução de horizontes, de dissolução de expectativas heróicas; enfim, para narrar uma história de perda das ilusões. Imagens do Brasil? Perfil do autor? Parece que tudo se mistura. Talvez, ecos de nosso tempo, de meu "sentimento do mundo" e fraturadas utopias...

I - *O guarani*: as cicatrizes do mito

"Tudo era maior, mais aventuroso e
exuberante naquele outro mundo, " ...

Augusto Meyer

O Paquequer e o solar dos Mariz. Peri voando pelos ares, velando uma janela, amarrando as patas de um tigre. O incêndio e o dilúvio. No mundo das águas flutua a palmeira, abrigo primeiro de Ceci e Peri.

Com os olhos no horizonte, José de Alencar criava o princípio dos tempos.

Por seu vigor, estas imagens saíram das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, ganharam a forma de livro, percorreram o país, tornaram-se referência para leitores, escritores e historiadores. Dos salões de leitura do século XIX aos bancos escolares do século XX, *O guarani* é ainda um de nossos textos mais lidos. Durante esse tempo invadiu também outros domínios, transformando-se em ópera, filme e até marchinha de carnaval.

Certamente muitos leitores não conseguem reconstituir a história do livro, pois ela se compõe de grande número de episódios e personagens, mas suas imagens permanecem na memória e, com algum vagar, contribuem para recompor o romance. Frequentemente, amarram fios importantes da narrativa, mas elas se impõem sobretudo por seu caráter plástico. Às vezes são como uma cena de um espetáculo que invade a pupila do espectador com profusão de luzes e cores, deixando em segundo plano o trabalho de construção do diretor, ofuscando as ferramentas do artesão que se esmera em explorar as possibilidades de movimento da imagem.

Já em sua abertura, *O guarani* apresenta uma exemplar combinação de traços característicos de Alencar: de um lado, é possível observar as marcas de uma concepção teatral do enredo, pois o narrador inicia sua obra com a construção do cenário - título do primeiro capítulo; de outro, a elaboração do espaço como elemento revelador da feição das personagens e dos conflitos narrativos. Assim o cenário transcende sua função primeira de pano de fundo, ganha tons e sons das paixões que nele se desenvolvem, configurando o espaço anímico, na justa medida da narrativa romanesca, na medida adequada para atribuir, ao caráter plástico da descrição, o poder de pulsar.

Com a perspectiva dada pela elevação, pelo topo, o leitor entra em *O guarani*:

"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"¹

Deste ângulo cria-se a ilusão de domínio de vasta região bem como indicam-se as proporções e o movimento dos elementos que a compõem. Assumindo a postura contemplativa do narrador, acompanhamos o nascimento de um rio, seu percurso, a demarcação de sua estatura em relação à serra e sua transformação de "fio de água" em "rio caudal". A primeira frase lhe dá a existência e circunscreve seu espaço; as orações adjetivas, intercalando-se, carregam para a última frase a progressão espacial e o transcorrer do tempo inerentes ao fenômeno natural que se quer descrever. Desta forma, compõe-se o plano geral que configura um estado de equilíbrio harmônico e uma ordem de naturalidade reiterados pelo ritmo pausado e sóbrio da sintaxe.

A esta face plácida da natureza, criada pela perspectiva sóbria do narrador distanciado e onisciente, são sobrepostas outras que se entrelaçam a fios importantes da estrutura narrativa.

Recortando o plano geral e fixando seu foco no rio, o narrador dá a ele traços faceiros:

"É o Paquequer: 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" (p.7)

O movimento saltitante, que ecoa no emprego exaustivo dos sons oclusivos, traz para a descrição certos tons de infantilidade e de alegria. A estes fatores justapõe-se a imagem da serpente, enfatizando-se também seu caráter ágil, ligeiro e, sobretudo, sinuoso. Os elementos vitalizadores do texto-leveza e sinuosidade- são ressaltados pelo movimento da sintaxe, pois nos vêm em duas subordinadas que também se enroscam na frase principal, e esta vai distender-se no ritmo e retomar o curso, o tempo e as proporções do espaço natural. Marca-se o contraste entre rolar e saltar, entre o "fio de água" e o "vasto leito", entre o brincalhão e o sereno. Certamente, esta face graciosa do Paquequer ecoa em vários momentos da narrativa, especialmente naqueles em que o alvo de atenção do

¹ José de Alencar. O guarani. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958, p.7.

narrador é Ceci. Podem-se destacar algumas cenas, como o banho, seus passeios com Isabel, sua alegria ingênua perante presentes recebidos e perante os feitos de Peri ou sua melancólica indolência quando ele não está por perto.

Depois de indicar a condição de afluente do Paquequer, o narrador adota o modo hipotético para construir-lhe o esboço a partir do ângulo dado pelo rio principal - o Paraíba - que vai desaguar no mar, que pode levar ao litoral.

"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 látigo do senhor." (p.7)

Poder-se-ia dizer: a travessura domesticada, dominada.

A hierarquia da ordem natural impõe-se para o leitor com absoluta nitidez, pois ela se consolida através da analogia com esferas de poder da ordem social. Este processo começa ao retomar-se o Paraíba na metáfora de "rei das águas" que abre o caminho para as associações com a estrutura feudal de organização. Perante a autoridade do "rei" e "suserano", o rio "altivo e sobranceiro" transforma-se em "vassalo e tributário". A imagem da dominação é construída pela ótica da perda: o Paquequer perde seu potencial movimento de elevar-se ("contra os rochedos"), curvando-se e submetendo-se à prisão de um "lago"; perde seu poder de lutar, de revoltar-se, recebendo as canoas em sua calma superfície. Enfim, o rio irreverente e ruidoso paralisa-se e cala-se para configurar o clímax do processo de sujeição representado pela violência do "látigo do senhor", frase que concretiza a associação a outra ordem social - a ordem apoiada no escravo.

A exploração das relações de simetria - que, no caso das imagens, opera-se entre a ordem natural e a social - preside também a construção da frase. A autoridade do rei Paraíba caminha firmemente em duas orações longas, marcando o compasso por adições e pelo sistemático emprego da adjetivação binária. Também ainda simetricamente, a sujeição radical se dá na última frase, que vem, como um chicote, cortar a pausada melodia das ondas "calmas e serenas" do lago e da frase.

Certamente essa composição do período é determinante na percepção do leitor que, em uma primeira leitura, guarda mais vivamente na memória a condição de "vassalo" e não a de "escravo". A equivalência entre ambos os conceitos é criada pela função predicativa que exercem. No entanto, a condição de "vassalo" sobressai porque além de ser o primeiro a aparecer, é reiterado por "tributário". Já a palavra "escravo" não tem um destaque equivalente, nem em relação à posição ocupada no período por ela nem no ritmo; da frase curta e sintética mantém-se a condição submissa perante a palavra de eco mais duradouro: "lâtego" - a única proparoxítona. Este movimento atenua o conceito de escravo, como se ele evocasse uma ordem mais primitiva, uma ordem anterior ao mundo feudal, diluindo, enfim, a referência a dois tempos históricos que latejam no texto: o processo de escravização do nativo, traço dos tempos da matéria narrativa, e da ordem escravocrata, marca do cotidiano do autor.

Para diluir a vinculação deste conceito ao processo histórico brasileiro contribui também a relação da última oração com as demais do parágrafo. Este ao iniciar-se com o modo subjuntivo, e não o indicativo até então usado no texto, revela que o narrador abandona a postura contemplativa e assume a analítica; revela o movimento de traduzir a natureza da Serra dos Órgãos para outra linguagem outro código cultural. A escolha da organização feudal como instrumento de análise introduz no texto a perspectiva do descobridor, que contrapõe a ordem hierárquica e cultivada à ordem da selva. Desse ponto de vista decorre a afirmação de que o Paquequer "Perde sua beleza selvática" processo concretizado na calmaria do lago, cuja identidade com "escravo submisso" se estabelece pela pontuação que justapondo esta oração às demais, integra-a ao ponto de vista que preside o período: a hierarquização das relações dos tempos medievais

Na abertura do texto, o Paquequer está integrado na paisagem, mantendo com os demais elementos uma convivência harmônica; ele "vai depois se espreguiçar e embeber no Paraíba". Entre eles há uma relação de contiguidade. Já aos olhos de outra cultura, o rio é subordinado; impõem-se-lhe os limites da autoridade. Assim, nesta face do Paquequer, já se insinua o perfil moral de Dom Antonio de Mariz e um fio importante dos conflitos que se travam na narrativa.

Depois de demarcar o curso do rio entre a Serra dos Órgãos e o Paraíba, indicações que inscrevem o cenário na capitania do Rio de Janeiro, o narrador recua e leva o leitor a contemplar o Paquequer em seu momento de plenitude:

"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 pêlo esparsos 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 arremêso, como o tigre sobre a prêsa.

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 flôres agrestes." (p.7)

Restringindo o campo de visão para começar a construir o centro do cenário, o narrador mostra a face exuberante do rio como decorrente do gozo pleno de seu principal atributo -"livre"- que é transformado em elemento constitutivo da identidade do Paquequer, ao ser retomado na comparação. Esta, apoiando-se na constatação que os dois elementos -rio e pátria- partilham o mesmo atributo -livre- estabelece entre eles o vínculo mais nítido da ordem natural -a relação entre mãe e filho- atribuindo assim, o traço distintivo do rio à extensão da essência da terra nativa. O Paquequer é livre porque é nativo e seu movimento, como fato harmônico do mundo natural, mobiliza todos os elementos da natureza: a água, a terra e a rocha; o mundo animal e o vegetal.

A imagem do rio é a do vigor, criada, primeiramente, pela ênfase em descrever sua rapidez e agilidade, gerando no leitor o efeito de vê-lo como aquele que imprime direção, aquele que tem uma firme determinação. Ao ser comparado ao tapir, reafirma-se a condição de nativo, de elemento genuíno da terra americana, legitimando seu apurado conhecimento desta. O rio invade e domina a paisagem, sem vacilar, distribuindo verbos que indicam sua determinação em vencer os obstáculos. Como guerreiro, "lança-se", "atravessa" o terreno, "recua",

concentra-se e "precipita-se". Os gerúndios vão indicando o caráter contínuo do movimento, imprimindo-lhe sinuosidade, acentuando seu constante crescimento que resulta no preenchimento da paisagem à qual o rio impõe sua marca e seu som. Esse processo culmina na comparação à queda do tigre sobre sua presa, imagem que adquire grande eficácia, não só porque retoma o vigor e a determinação como atributos essenciais do rio, mas também porque arremata uma frase cujo ritmo reproduz o desenho do salto do tigre.

À tensão da luta segue-se o merecido repouso do guerreiro: o texto distende e relaxa seu compasso para acolhê-lo em "leito de noiva", imagem de mulher, ampliada por outros elementos, como "terra", "cortinas de trepadeiras e flores agrestes". A construção do universo feminino, suave e redondo ("bacia") contrapõe-se ao vigor do tigre e ao traço reto da lança, levando o leitor a vislumbrar no movimento do Paquequer o encontro primordial e harmônico do ato sexual.

E nesta face do rio, o leitor vê despontar Peri, o guerreiro goitacá, personagem que se encarrega de conduzir pelo romance o caráter e o movimento do Paquequer.

Augusto Meyer², com a sensibilidade e a perspicácia próprias a seus ensaios, debruçou-se sobre o Paquequer e fez um longo exame desta passagem para mostrar "o pulso do poeta domador de metáforas" (p.15) em contraposição à banalidade inevitável da prosa descritiva" (p.15) de Baltasar da Silva Lisboa cuja obra *Os anais do Rio de Janeiro* é fonte repetidamente citada por Alencar. Comparando a descrição do rio feita pelo romancista à do cronista, Augusto Meyer ressalta o poder daquele em transfigurar a paisagem, para fundamentar seu ponto de vista quanto à adequação do conceito de romance histórico à ficção de Alencar:

"Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo." (p.13)

² Augusto Meyer. "Alencar e a tenuidade brasileira" in José de Alencar. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, vol.II, pp 11-24.

Este ensaio é retomado por Silviano Santiago³ que, apesar de reconhecer-lhe valor e complexidade, limita-lhe o alcance, talvez procedendo de modo severo. Convidando o leitor para abrir Alencar como um momento de fruição do gosto pela gratuidade e exaltando o romancista pelo seu poder de criar imagens, através de uma análise da passagem do Paquequer, construída com as ferramentas da estilística, Augusto Meyer comprovaria não só o distanciamento de Alencar em relação a suas fontes históricas, mas também sua desvinculação do contexto brasileiro e seu débito ao medievalismo romântico. Este modo de articular a argumentação redundaria necessariamente na conclusão de que os textos de Alencar ainda seriam um exemplo da tenuidade da consciência nacional. Entrelaçando deste modo os fios do ensaio, Silviano Santiago procura enfatizar que a perspectiva de Augusto Meyer deve ser considerada à luz do fato de que "visa ele a uma crítica do Romantismo brasileiro e a um elogio do Modernismo e dos cientistas sociais"...(p.109)

Contrapondo-se à leitura de Augusto Meyer, Silviano Santiago propõe que as imagens de Alencar devem ser consideradas na frase, pois assim se poderia observar a configuração de uma hierarquia que levaria a reconhecer que "diante da matéria anárquica que é o Brasil e os brasileiros, diante da matéria amorfa, Alencar 'adivinhou' o passado brasileiro"...(p.112). O ensaio de Silviano Santiago, ainda que não se detenha em uma passagem específica de *O guarani*, constrói uma perspectiva interessante sobre o texto e seu autor (que será considerada oportunamente), na medida em que o situa em um diálogo com outros textos da época, vale dizer, com outros sistemas de explicação do Brasil que estavam sendo formulados. Mas, apesar de o crítico reconhecer a presença de imagens tributárias do medievalismo romântico n' *O guarani*, julgando que algumas vezes funcionem como máscaras, Silviano Santiago não se preocupou com investigar as possíveis razões da vitalidade dessas imagens permanentes, não só na memória dos mortais leitores, mas também na maior parte dos críticos que se dedicaram ao autor.

Talvez se possa tentar formular uma hipótese aproveitando uma das ricas sugestões dadas por Augusto Meyer: "Poeta do romance, romanceava tudo". Voltemos ao ambiente primeiro para procurar situá-lo

³ Silviano Santiago. "Liderança e hierarquia em Alencar". in Vale quanto pesa. (Ensaaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 89-115.

na arquitetura do romance, pois, certamente, a vitalidade das imagens d'*O guarani* não decorre apenas da elaboração dada a elas pela frase, mas também do modo de inserção dessas imagens no romance, do modo como outros pilares do texto as sustentam.

A) NAS MARGENS DO CENÁRIO

O Paquequer constitui um cenário que elide o tempo. Suas faces vão sendo construídas com o presente verbal, sem limites impostos por eventuais locuções adverbiais. O rio se estende em um presente permanente que reitera seu estatuto de imagem primeira - primordial, plena e pura. Somente depois de apresentar a plenitude da natureza cuja integridade se mantém pela regular repetição de seus próprios movimentos, o narrador introduz a demarcação temporal, estabelecendo um passado distante, os tempos de outrora - objeto da narrativa - e o tempo presente em que se inscreve o ato de narrar - a situação de encontro com o leitor. Este encontro serve como parâmetro para definir o passado e explicita a existência de uma voz narrativa que, ao irromper no cenário, vem macular a imagem, começando a delinear as contingências humanas. O tempo histórico contamina a paisagem.

"A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras."(p.7)

Na descrição do Paquequer a voz do narrador já abrira frestas nas quais se haviam insinuado referências temporais que evocavam um momento da história da vida dos homens em sociedade - a época medieval.

Mas em toda a passagem a noção de temporalidade se dilui porque a paisagem é desenhada por um olhar que deseja aderir à natureza, empenhando-se em descrevê-la com seus componentes. Dessa adesão nascem as imagens de mais intenso movimento.

A temporalidade entra no cenário como elemento da perspectiva humana, materializando-se lentamente através de um componente característico do universo humano - a construção. Define-se assim o princípio que orienta a constituição do espaço em que se desenvolverá o romance: a assimilação entre elementos da natureza e do trabalho. Esse

princípio possibilita a edificação do patamar primeiro da ampla e complexa hierarquização proposta pelo texto. A natureza detém a posição superior apenas por existir. Ela é "sublime artista", ela cria, ela partilha do plano divino; enquanto que "a indústria do homem" (p.8) deve apurar sua habilidade para construir seu lugar. E esta superioridade é apresentada também de maneira plástica. Ainda que o narrador, no diálogo com o leitor, caracterize os tempos de "outrora" através do espaço "deserto e inculto" (p.8), do mundo em que a civilização ainda não penetrou, é possível lá contemplar as formas mais requintadas. "Arcarias" e "capitéis" lá estão desenhados por árvores e palmeiras. A imagem, estabelecendo a analogia entre os elementos da floresta e as construções do mundo civilizado, contrapõe a naturalidade da selva ao esforço empregado pelo homem para dominar conhecimentos e técnicas que lhe possibilitassem conquistar o poder de traçar as mesmas formas

A superioridade da natureza é ainda reiterada na medida em que a imagem que a expressa reflete-se no modo de estruturar sua relação com o enredo, anunciado solenemente pelo narrador:

"Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa".
(p.7)

Atribuindo ao natural a prerrogativa de conduzir a ação, a voz narrativa diminui a estatura do homem conferindo-lhe o papel de "simples comparsa". Desse modo define também as esferas de atuação; da natureza vem o fundamento, o perene; o homem traz a contingência, a circunstância. E para que entrem em cena as circunstâncias humanas, respeitando as estaturas estabelecidas, é preciso também macular a linguagem. Ao monólogo fluente, que parecia sair da terra para fazer deslizar o Paquequer, contrapõe-se agora o diálogo com o leitor. Anunciando o tempo, determinando o espaço, a voz narrativa abaixa ligeiramente o tom, explicita-se no plural, demarca o passado e enumera circunstâncias. A frase abandona o ritmo plástico dos movimentos, lança mão do imperfeito e vai abrigando adjuntos adverbiais num compasso mais prosaico e menos musical.

"No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior.

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique.

A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas: do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte.

Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. Continuando a descer, chegava-se à beira do rio, que se curvava em seio gracioso, sombreado pelas grandes gameleiras e angelins que cresciam ao longo das margens.

Aí, ainda a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa.

De um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores, que, alargando gradualmente, iam fechar como dois braços o seio do rio; entre o tronco dessas árvores, uma alta cêrca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável.

A casa era edificada com a arquitetura simples e grosseira, que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas.

Do lado direito estava a porta principal do edifício, que dava sobre um pátio cercado por uma estacada, coberta de melões agrestes. Do lado esquerdo estendia-se até à borda da esplanada uma asa do edifício, que abria duas janelas sobre o desfiladeiro da rocha.

No ângulo que esta asa fazia com o resto da casa, havia uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo.

Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável.

À primeira vista, olhando esse rochedo da altura de duas braças, donde se precipitava um arroio da largura de um copo de água, e o monte de grama, que tinha quando muito o tamanho de um divã, parecia que a natureza se havia feito menina e se esmerara em criar por capricho uma miniatura".(p.8)

Oferece-se à contemplação um momento da convivência harmônica entre a natureza, "sublime artista" - o mundo divino - e a "indústria do homem" - o mundo profano. Aí convivem o dom e o trabalho, o ser e o fazer. A relação entre esses elementos dá forma ao modo de o homem apossar-se da natureza, pródiga e paradisíaca, imprimindo a cada pedaço do espaço a marca de seus criadores ou habitantes e esboçando um sistema de valores e uma imagem do tempo histórico. Assim, na descrição dos demais componentes do cenário, o leitor acompanha um processo de apropriação do espaço que contribui para a configuração de uma hierarquia entre seus diversos planos e ocupantes.

A eminência do lugar cabe à casa de Dom Antônio de Mariz e ao edificá-la o narrador, deixando aflorar seu olhar de dramaturgo, constrói o palco em que se travarão os conflitos. Desenha-se um "semicírculo" que terá uma função centrípeta no desenvolvimento da ação. A casa se coloca no espaço com a finalidade de conquistar dois objetivos: segurança e defesa". Na descrição ressalta-se a feliz combinação entre o trabalho realizado pelo homem e as condições oferecidas pelo terreno. Esse modo de encravar a casa no espaço põe em relevo uma inteligência que concebe a apropriação da natureza, pautada pelo respeito à floresta e pelo empenho em aproveitá-la para atingir metas e valores caros à civilização branca que vai habitá-la. Assim, a escolha do espaço e o modo de inserir-se nele põem em destaque qualidades como inteligência, habilidade, enfim, cultivo.

Concebida por inteligente artífice, a casa encrava-se no ângulo que domina a paisagem para impor-lhe solidez e austeridade. O primeiro

valor consolida-se através do emprego reiterado da palavra "rocha" ou variantes, como "rochedo" ou similares, como "pedra" ou ainda através de imagens que cumprem funções semelhantes às de "uma muralha de rocha", como "uma ponte solidamente construída", "uma espécie de escada de lajedo", "uma alta cêrca de espinheiros". A austeridade se afirma em sucessivas imagens de despojamento e claridade da casa com sua "arquitetura simples e grosseira", janelas "largas, quase quadradas". No desenho, observa-se a predominância absoluta de linhas retas configurando um espaço que quer banir qualquer possibilidade de permeabilidade, sinuosidade e sombras. É o contraponto ao caráter anguloso da natureza majestosa cujas curvas só podem ser admitidas nesse espaço ao serem dominadas pelo morador e, por isso, vão constituir o jardim. Este novamente vem ressaltar os dotes da inteligência responsável pela concepção do espaço, pois, na medida em que sua composição se dá pelo processo de "imitação", destaca-se, não só a possibilidade de domesticar a natureza, mas também a admiração e o respeito que este homem tem em relação a ela. Dom Antônio de Mariz não apenas tem o poder de transformar habilmente a floresta mas tem também a qualidade de discernir entre o que pode e o que não pode ser substituído por produtos de outro lugar, de outra cultura. Assim, a inserção da casa na selva quer apresentar-se como conduta exemplar de entrosamento entre os dois mundos: o branco colonizador deve ter a virtude de harmonizar em seu espaço vital elementos de seu mundo de origem e do mundo novo descoberto.

Da eminência da casa o narrador baixa os olhos para descrever, com rápidas pinceladas, mais duas moradas: os armazéns ou senzalas e a cabana de sapé.

"O fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cêrca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados.

Finalmente, na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício, via-se uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras. As abas do teto desciam até o chão: um ligeiro sulco privava as águas da chuva de entrar nesta habitação selvagem." (p.8 e 9).

Os armazéns apresentam-se com um caráter sombrio criado pela localização - o fundo, pelo isolamento imposto por uma cerca e pelo modo de inserção na paisagem, uma vez que eles não se assentam nela como a casa, mas sim apossam - se dela como se a violentassem. Ao contorno sombrio soma-se o caráter provisório da construção, determinando que a ela não se aplique o verbo ser mas sim o servir. Sua característica de morada passageira decorre dos hábitos daqueles que ela abriga - "aventureiros e acostados". Este plural dilui individualidades e arremata esse canto do cenário como um espaço impessoal que tem função, mas não identidade.

Já a cabana aparece ao leitor de forma totalmente diversa. Ela chega sem esforço: brota da terra revelando que Alencar quer construí-la como extensão da natureza, como morada absolutamente integrada à paisagem, para deixar que o leitor entreveja seu habitante, tão nativo como os elementos que a compõem. Ali só poderia instalar-se uma personagem que domina a floresta, que extrai dela seu conhecimento e sua coragem a ponto de não temer viver "à beira do precipício", precisando defender-se apenas das "águas da chuva", o que tampouco lhe custa esforços, bastando fazer "um ligeiro sulco".

Ao completar a edificação das três moradas o narrador já apresenta também o primeiro esboço da hierarquia existente entre elas bem como os parâmetros em função dos quais ela se estabelece. São eles os vínculos entre o homem e a terra e as relações de trabalho. A eminência do lugar cabe àquele que detém a propriedade e que a insere em um projeto de colonização pautado pela determinação de fixar-se à terra, subordinando-a aos valores culturais do descobridor, mas respeitando-lhe as virtudes e não praticando a devastação ou o saque. Por isso, a casa de Dom Antônio de Mariz não apenas se encrava no ponto mais alto, mas sobretudo se apresenta como extensão da rocha.

A ela se contrapõe o armazém destinado tanto aos que estão de passagem quanto aos aventureiros. Na morada despersonalizada e provisória devem estar os que não são proprietários e que vivem dos caminhos, ou seja, do comércio. Mas a relação entre a casa e o armazém caracteriza-se como uma relação de tensa dependência, pois ao mesmo tempo em que o proprietário decide dar abrigo aos aventureiros, não só lhes destina a parte dos fundos, como a eles impõe seu poder, definindo

limites com a cerca. Desta forma, insinua-se o caráter hospitaleiro de Dom Antônio de Mariz e indica-se que os hóspedes aí se instalam pelo imperativo da necessidade. E na descrição comedida, o narrador deixa entrever na cerca a tensão que adquire contornos, posteriormente, ao se explicitar o tipo de contrato existente entre proprietário e aventureiros. Por enquanto, o armazém coloca-se à sombra do solar para pôr em relevo sua eminência e reverenciar sua autoridade.

A cabana, maleável como a palmeira, também se contrapõe ao edifício rochoso, mas para demarcar outro tipo de relação com a terra. Ela não precisa apossar-se ou apropriar-se desta, pois é parte integrante da terra, de sua natureza viva. Sua mobilidade é desenhada por mãos nômades que adaptam o espaço natural, com pouco ou nenhum esforço, para atender a necessidade de abrigo. Assim ela revela sua absoluta independência da casa para sobreviver, caracterizando sua inserção no espaço como voluntária e não necessária. A cabana coloca-se à sombra do solar para expressar seu desejo de render-lhe homenagem.

Esboçada a hierarquia entre as diversas moradas e definidos os contornos do cenário, o narrador retoma o diálogo com o leitor para reconduzi-lo ao centro do palco, utilizando seu poder de organizar a narrativa para fazer-nos também reverenciar a casa. Não só apenas ela tem direito a apresentar seu interior, reiterando-lhe a imagem de espaço vital pleno, mas também esta é uma maneira de extrair dela elementos que legitimem a autoridade de seu criador:

"Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício.

A sala principal, o que chamamos ordinariamente sala da frente, respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio.

As paredes e o teto eram caiados, mas cingidos por um largo florão de pintura a fresco; nos espaços das janelas pendiam dois retratos que representavam um fidalgo velho e uma dama também idosa.

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça.

Um largo reposteiro de damasco vermelho, onde se reproduzia o mesmo brasão, ocultava esta porta, que raras vezes se abria, e dava para um oratório. Defronte, entre as duas janelas do meio, havia um pequeno dossel fechado por cortinas brancas com apanhados azuis.

Cadeiras de couro de alto espaldar, uma mesa de jacarandá de pés torneados, uma lâmpada de prata suspensa ao teto, constituíam a mobília da sala, que respirava um ar severo e triste." (p.9)

A "pesada porta de jacarandá" vem reafirmar os objetivos de segurança e solidez que guiaram a construção do edifício, o que se dá não apenas pelo adjetivo mas também pela natureza da madeira. A escolha de Alencar certamente não se deve apenas ao caráter nobre que a árvore assumiu com o passar dos tempos, mas também à sua resistência apontada por Gabriel Soares de Sousa⁴, fonte citada várias vezes na obra.

"Jacarandá é uma árvore de bom tamanho, que se dá nas campinas em terras fracas, cuja madeira é preta com algumas águas; e é muito dura, e boa de lavrar para obras primas; e é muito pesada, e não se corrompe nunca sobre a terra, ainda que lhe dê o sol e chuva, a qual tem muito bom cheiro".

Ao transpor a porta, o leitor encontra elementos que reiteram esse caráter sólido e a ele acrescentam a austeridade, pois, apesar da ligeira menção a "um certo luxo", o que se vê é uma casa despojada, reafirmando o objetivo de Dom Antônio de Mariz de construir morada permanente, devendo compô-la por objetos duráveis que oferecêsem conforto à sua família, como o narrador explicitará posteriormente. Por isso aí estão "cadeiras de couro", "lâmpada de prata" e mesa também de jacarandá.

⁴ Gabriel Soares de Sousa . Tratado descritivo do Brasil em 1587 . 4ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1971, p. 221.

Poder-se-ia dizer que os retratos e o brasão estariam para adornar, mas eles aí não são adornos; são elementos que revelam a identidade dos moradores. E certamente é isto que Alencar tem em mira: apresentar de forma figural o fidalgo. Então, o narrador lança mão de conceitos da sociedade medieval – "fidalgo" e "dama" – para colocar os retratos na sala e forjar legitimidade para estas designações ao manusear com precisão a linguagem, heráldica e ao evocar a autoridade do historiador para descrever o brasão. Estes procedimentos não só reiteram, mas também ampliam as imagens que evocam o mundo medieval, na medida em que atribuem às raízes, à história pessoal e à cultura de origem de Dom Antônio de Mariz as feições do cenário construído e dos traços históricos que o esboçam. E para arrematar o perfil digno do fidalgo há que vincular a nobreza das armas à ética cristã, construindo no interior da casa o oratório em que ecoam as lembranças das capelas dos castelos medievais.

Este modo de apresentar no texto as marcas da fidalguia começa a revelar a relação de Alencar com suas fontes históricas. Aqui, à diferença da descrição do Paquequer, como bem observou Augusto Meyer, o narrador mantém-se fiel a Baltazar da Silva Lisboa.

"Teve Carta de Brazão de Armas, que se acha no T.1o do Arsenal Llorald.fl.616 e 617, dado em Evora a 14 de Setembro de 1551, em que se declara descender da linhagem dos Marizes, Fidalgos de Cota d'Armas por seu Avô Lopo de Mariz, cujas Armas erão em campo, cinco vieiras de ouro riscadas, e de preto em cruz, entre quatro rosas de prata, entre pallas e faixas, e por diferença huma brica de prata com hum anel de vermelho, elmo de prata, guarnecido de ouro, paquife de ouro e azul, e por timbre hum meio leão de azul com huma vieira de ouro sobre a cabeça."⁵

Vale observar que o vocabulário específico da heráldica, usado pelo cronista já satisfazia o narrador não só porque trazia para o romance a legitimidade garantida pelo autor, sócio honorário do Instituto Histórico Geográfico do Brasil desde sua fundação, mas sobretudo porque adequava-se perfeitamente à estatura que Alencar desejava dar a

⁵ Baltazar da Silva Lisbôa. *Annaes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typ.Imp. e Const. de Seignot-Plancher e C., 1834. Tomo I-VIII. Reimpressão: Rio de Janeiro, Editora Leitura S.A, 1967.

Dom Antônio de Mariz. Assim, é a arquitetura do romance que determina a função dos pilares oferecidos pelos historiadores. Como aceitar a prosaica descrição do Paquequer feita pelo cronista?

"As águas que despejão para fóra das Serras na comprehensão o termo da Cidade, vêm da Serra dos Órgãos. He memoravel o Rio Paquiquer, o qual se divide com Macacú, tendo o seu nascimento na mesma Serra, no mais alto della, e onde a cordilheira he mais elevada: o seu curso vai do Norte até o Rio Parahiba, onde entra caudaloso, attrahindo e ajuntando no seu curso todas as águas da Serra em distância de 10 legoas, navegavel duas. Desde o seu principio correm successivas e engraçadas cascatas, que precipitão as suas aguas sobre lindas bacias e fontes, que lavando hum grande lagêdo, toma a forma de cinco chafarizes: estas bacias são lindamente levantadas, circuladas de suas orlas de diversas côres; e suas águas vão-se precipitando em outros profundos tanques, huns seguidos, e após destes outros com cristalizações de crisólitas, e de pingos d'água, de varios tamanhos, forma, e raridade: aquelle Rio segue depois sereno, e navegável com copiosa quantidade de saborosos peixes, que se chamão Jundiás, Piabanhas, Traíras, e Pias". Tomo 1 (p.162-3).

Para caracterizar a natureza como elemento constitutivo do mito que o romance quer construir era preciso elevá-la, apagar-lhe as marcas de banal acidente geográfico a ela atribuídas pelo olhar do historiador. Desta forma, os modos usados por Alencar para apropriar-se da crônica histórica contribuem decisivamente para esboçar as imagens que ele quer divulgar da história do país, para perscrutar como e porque romanceia certos dados e não outros, para tentar compreender que razões o movem na escolha do alvo em que investe sua imaginação.

Depois de apresentar com frases sóbrias os aposentos povoados pelo fidalgo, em que são admitidas apenas as peças imprescindíveis e as cores dos objetos que carregam a identidade, configurando um ambiente "severo e triste", o narrador conduz o leitor a um cantinho totalmente diverso:

"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.

Com efeito, nada mais loução do que essa alcova, em que os brocatéis de sêda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado de um leito colocado sobre um tapête de peles de animais selvagens.

A um canto, pendia da parede um crucifixo em alabastro, aos pés do qual havia um escabêlo de madeira dourada.

Pouco distante, sobre uma cômoda, via-se uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando expulsos de Portugal, e uma coleção de curiosidades minerais de côres mimosas e formas esquisitas.

Junto à janela, havia um traste que à primeira vista não se podia definir; era uma espécie de leito ou sofá de palha matizada de várias côres e entremeada de penas negras e escarlates.

Uma garça real empalada, prestes a desatar o vôo, segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e caindo sobre a porta, vendava esse ninho da inocência aos olhos profanos.

Tudo isto respirava um suave aroma de beijoim, que se tinha impregnado nos objetos como o seu perfume natural, ou como a atmosfera do paraíso que uma fada habitava." (p.9- 10).

Contrapõem-se explicitamente o espaço criado por um homem àquele construído por uma mulher; o ambiente austero, ao loução; o "severo e triste" ao "caprichoso e delicado". À sentença segura que atribuía substantivos precisos aos objetos de Dom Antônio de Mariz, contrapõe-se a frase caprichosa em que o narrador se esmera em apontar a impossibilidade de definições absolutas usando expressões vagas como "um quer que seja" ou "que a primeira vista não se podia definir", "se confundiam", ou ainda "curiosidades", "formas esquisitas". Esses recursos somados à profusão de tintas, de muitos substantivos no plural e de pronomes indeterminados diluêm os contornos e criam uma imagem de cores em movimento.

O quarto compõe-se de objetos de procedência absolutamente diferentes, constituindo um momento exemplar do gosto romântico pelo

Com efeito, nada mais loução do que essa alcova, em que os brocatéis de sêda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado de um leito colocado sobre um tapêto de peles de animais selvagens.

A um canto, pendia da parede um crucifixo em alabastro, aos pés do qual havia um escabêlo de madeira dourada.

Pouco distante, sobre uma cômoda, via-se uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando expulsos de Portugal, e uma coleção de curiosidades minerais de côres mimosas e formas esquisitas.

Junto à janela, havia um traste que à primeira vista não se podia definir; era uma espécie de leito ou sofá de palha matizada de várias côres e entremeada de penas negras e escarlates.

Uma garça real empalada, prestes a desatar o vôo, segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e caindo sobre a porta, vendava esse ninho da inocência aos olhos profanos.

Tudo isto respirava um suave aroma de beijoim, que se tinha impregnado nos objetos como o seu perfume natural, ou como a atmosfera do paraíso que uma fada habitava." (p.9- 10).

Contrapõem-se explicitamente o espaço criado por um homem àquele construído por uma mulher; o ambiente austero, ao loução; o "severo e triste" ao "caprichoso e delicado". À sentença segura que atribuía substantivos precisos aos objetos de Dom Antônio de Mariz, contrapõe-se a frase caprichosa em que o narrador se esmera em apontar a impossibilidade de definições absolutas usando expressões vagas como "um quer que seja" ou "que a primeira vista não se podia definir", "se confundiam", ou ainda "curiosidades", "formas esquisitas". Esses recursos somados à profusão de tintas, de muitos substantivos no plural e de pronomes indeterminados diluêm os contornos e criam uma imagem de cores em movimento.

O quarto compõe-se de objetos de procedência absolutamente diferentes, constituindo um momento exemplar do gosto romântico pelo

"kistch", como observou Alfredo Bosi.⁶ É um interior que incorpora a diversidade do exterior e que deixa transparecer interesse por este e disposição para assimilá-lo. Revela que a intencionalidade da inteligência que o compõe não mais se pauta apenas pela necessidade de segurança, de afirmação de identidade e autoridade como se pode observar nos demais aposentos. O quarto parece reger-se pelo prazer. É o único lugar da casa que se deixa invadir por perfumes, sons e cores contrapondo-se ao mundo silencioso de Dom Antônio de Mariz. Guitarra espanhola, peles de animais, sedas e penas estabelecem a convivência de diferentes estágios de civilização - a manufatura do colonizador e a simples extração da floresta - anulando a possibilidade de demarcar hierarquias entre esses objetos. Basta olhar aquela alcova "em que os brocatéis de seda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas"... A contiguidade com a casa se estabelece pelo símbolo maior de identidade que a narrativa irá preservar - o crucifixo - símbolo cristão retomado nas cores branco e azul, discretamente presentes na sala e que aí protegem o "ninho de inocência". São as cores que Peri reconhece como as de Ceci, as que ele assume para render homenagem a sua senhora e que aí convivem com as "penas negras e escarlates". Tingindo o cenário com as tintas próprias às lutas entre cristão e mouros.⁷

A descrição do quarto é também um momento exemplar da ambiguidade perversa que Alencar explora em todo o romance para criar Ceci. Ele começa a descrever o espaço como o canto em que se observa a presença de uma mulher, apela para o gozo de todos os sentidos, envolve-o em véus, reveste-o de exuberância, multiplicando cores e formas, insiste na dificuldade em definir com precisão o que aí se encontra, para terminar conduzindo o leitor a uma rarefeita "atmosfera do paraíso que uma fada habitava", protegendo-se de "olhos profanos". Essa oscilação entre mulher e fada caracteriza a trajetória de Ceci por toda a obra.

Esta miúda desmontagem do cenário permite observar mais demoradamente a presença de muitos pequenos elementos que motivam a evocação do mundo feudal. Afinal, a passagem constrói um castelo,

⁶ Alfredo Bosi "Imagens do Romantismo no Brasil". in GUINSBURG, J.(org) O Romantismo. São Paulo, Perspectiva, 1978.

⁷ Marlyse Meyer. "Charlemagne, Roi du Congo: notes sur la présence carolingienne dans la culture populaire brésilienne." in Actes Du XLIIe Congrès International des Américanistes. Congrès du Centenaire. Paris, 2-9 septembre 1976. Vol.IV, pp.659-669.

com fidalgo, dama e princesa. A acumulação desses elementos garante a fixação daquela face do Paquequer como vassalo do Paraiba rendendo os mortais ou argutos leitores. Não é somente Augusto Meyer que encontra nessas imagens a filiação de Alencar ao medievalismo romântico. Também Dante Moreira Leite vê nelas e no talhe fidalgo de Peri a tentativa de Alencar de criar "uma Idade Média Brasileira"⁸. Silviano Santiago reconhece no texto a presença de elementos do feudalismo mas entende que através deles "se dá poder ao senhor para que possa questionar os exageros do estamento burocrático".(p.114), procurando, assim, no romance rastrear a perspectiva política que Alencar desenvolveria anos mais tarde nas *Cartas de Erasmo*. Desta forma, o crítico toma as imagens ligadas ao mundo medieval para demonstrar que elas presidem um sistema de explicação do país, na medida em que contribuem para traçar-lhe o perfil através de um complexo processo de hierarquização social. Santiago insiste, por um lado, na relação que tem com outros autores este sistema proposto por Alencar para interpretar o passado, e, por outro lado, na vinculação desse mesmo sistema à intervenção do romancista nos embates políticos de seu tempo.

Historicamente datado (1977), o ensaio de Silviano Santiago, apesar de ampliar o significado das imagens do romance como pilares para compreender a interpretação da História do país elaborada por Alencar, afunila-se para priorizar um aspecto do pensamento conservador, qual seja, o das relações entre o estado e as iniciativas da sociedade civil. Resgatar certas concepções de Alencar em 1977 e mesmo hoje pode ser uma maneira fogosamente literária de alertar leitores sobre as diversas roupas de protesto que o conservador veste bem para rebelar-se contra as instituições em conjunturas específicas.

Alfredo Bosi estudando as "Imagens do Romantismo no Brasil" examina *O guarani* em um tópico cujo hábil título - "um castelo no trópico?" - semeia a dúvida e propõe que se repense a interpretação tradicionalmente dada às imagens evocadoras do mundo medieval:

"O quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia aparece quase em estado puro no *Guarani* de Alencar. Mas a intuição do

⁸ Dante Moreira Leite. O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia. 3ª ed. rev., refundida e ampl. São Paulo, Pioneira, 1976.

romancista foi além dos preconceitos do intérprete da nossa História; e o "quase" fez brechas tão largas no corpo do romance que o castelo de Dom Antônio de Mariz acabou em ruínas antes que a narração chegasse a seu termo." (p.239)

Apontando como uma dessas brechas a presença dos armazéns e seus mercenários, o crítico enfatiza que ela assinala uma organização diferente daquela da Idade Média, indicando "uma sociedade já aberta, em interação frequente com o mundo" (p.242). Essa brecha é pilar fundamental para Alfredo Bosi afirmar que, dentre os caminhos oferecidos pelo romantismo, Alencar preteriu a observação da estrutura social e a perspectiva histórica para optar pelo "modelo da comunidade" (p.242) e, finalmente pelo resgate dos tempos primevos.

"A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo, que está contido no primeiro, na medida em que o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos."(p.243)

O ensaio assinala as brechas que aparecem no cenário de contornos feudais para demonstrar não só que elas são fraturas indicadoras de outra estrutura social e de fontes de conflitos, mas sobretudo que Alencar tenta minimizá-las e superá-las com o modelo da comunidade e sua atmosfera de tranquila comunhão. Desta forma, o crítico acompanha a inserção da voz do romancista no processo de apropriação do ideário romântico, caracterizando-lhe o tom conservador.

Mas antes de observar a superação das brechas, vale deter-se nelas, explorando-as como marcas dos conflitos que se desenvolvem na narrativa, levam à destruição do cenário e indicam tensões do processo histórico. Nelas é possível também tatear caminhos escolhidos por Alencar para criar uma imagem do passado e formas de diálogo entre este e o presente do autor e seus leitores.

A escolha do lugar para edificar o cenário é uma ponte que Alencar constrói entre os tempos de outrora e o presente dos habitantes da corte. A referência à Serra dos Órgãos não só localiza a narrativa no Rio de Janeiro mas carrega o leitor para um recanto bem pertinho da corte, onde é possível chegar com as indicações dadas *Ao correr da pena*, no dia 17 de dezembro de 1854, no *Correio Mercantil*.

"Não há muito tempo que S.M. teve a bela idéia de fundar em terras de uma fazenda sua uma colônia, que recebeu o nome de Petrópolis. O ano passado, à imitação da primeira, se começou a criar uma nova cidade, à qual se deu o nome de Teresina. Hoje sabemos que uma terceira colônia se vai formar na Serra dos Órgãos, na fazenda do Marsch; já começou a divisão dos prazos, pelo mesmo sistema de Petrópolis.

A situação é a mais aprazível e a mais linda que se pode imaginar: é plana, cortada por um belo rio, e acha-se no alto da serra, num ponto de muita passagem, e por onde talvez tenha de seguir um dos ramais da estrada de ferro do Vale do Paraíba.

A viagem desta côrte é a mais cômoda possível. Vai-se até Sampaio em barca de vapor; o resto é um agradável passeio de duas léguas e meia, que se pode fazer de carro, por uma excelente estrada. Reúne, portanto, todas as condições, a comodidade, a rapidez e a segurança.

Isto no estado atual; porque, logo que se começar a povoar o lugar, logo que os habitantes desta côrte tiverem gozado aquêlo clima frio e sêco, aquêlo céu sempre azul, aquelas águas frescas e puras, logo que se estabelecer a concorrência, não faltarão companhias regulares de ônibus e de carros, que ainda tornarão a ida mais breve, mais cômoda. Então não será uma viagem, mas um passeio; poder-se-á almoçar na côrte e ir lá jantar-se, mais jantar-se à hora curial, e não às cinco, como sucede com Petrópolis, por causa da maré.

De maneira que daqui a uns dez ou vinte anos, se as coisas continuarem assim, em vez de se passar o domingo em Andaraí, Botafogo, ou no Jardim Botânico, iremos a Petrópolis, a Teresina, ou á cidade dos Órgãos; depois do almoço, se estivermos aborrecidos tomaremos a estrada de ferro e iremos por distração ver correr o Paraíba; de noite voltaremos para o teatro, ou para o baile, e nos recolheremos tendo andado de léguas o que hoje andamos de braças".⁹

Aquela natureza majestosa da abertura d'*O guarani* contrapõe-se a esta serra tão prosaicamente acessível ao leitor em seu cotidiano urbano. Mas não somente a ela. Certamente, marca-se o contraponto também em

⁹ José de Alencar. Ao correr da pena in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol.IV, p.703.

relação à publicação erudita tão cara aos sisudos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A fundação desta instituição fôra proposta apresentada à Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional por seu próprio secretário - Marechal Raymundo José da Cunha Mattos. Em assembléia realizada a 19 de agosto de 1839, a sociedade aprova a criação do instituto que nasce com o objetivo de recolher documentos necessários à História e à Geografia do Brasil. A partir de então, a instituição tinha apoio do Estado e durante a década de 50 contava até com a assídua presença de D. Pedro II. O instituto coleta documentos, estabelece contactos com instituições semelhantes de diversos países, edita sua revista, põe em circulação textos fundamentais para viabilizar o conhecimento do país e é não só centro importante de aglutinação dos homens letrados da corte mas também pólo de absorção de eventuais lideranças intelectuais que pudessem dar voz às províncias. Desde 1839, já estão na lista de sócios nomes como os de Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Gonçalves de Magalhães e Manoel Araújo de Porto Alegre. Durante a década seguinte incorporam-se ao instituto Varnhagem, Macedo, Joaquim Norberto, José Feliciano de Castilho e Gonçalves Dias. Há ilustres também na lista de sócios honorários e na de correspondentes, tais como Monglave, Lamartine, Saint-Hilaire e Sarmiento. Nas reuniões, não só se discutiam os rumos da instituição mas também liam-se os trabalhos enviados ou mesmo os produzidos pelos membros da casa, às vezes até por encomenda, como é o caso de *Brasil e Oceania*, de Gonçalves Dias feito a pedido de D. Pedro II e lido durante várias sessões de 1853. Certamente nada disso escapava a Alencar, não só porque grande parte de suas fontes históricas circulavam na revista do Instituto mas também porque registrava, com certa ponta de ironia, em *Ao correr da pena*, sua atenção às austeras reuniões do grupo:

"É verdade que a esta mesma hora, quando as rajadas do vento caíam mais fortes e com mais violência, alguns homens atravessavam as ruas da cidade, e a um e um se iam reunir na sala das sessões do Instituto Histórico. Pouco depois chegou sua Majestade, e a sessão se abriu com sete membros.

Se eu não tivesse lido há tempos que Metternich, ou não sei que outro diplomata, havia dito que a pontualidade é a política dos reis, quando de hoje em diante me sucedesse ouvir semelhante palavra, seria capaz de apostar que tinha sido lembrança de algum dos sete membros do Instituto, que, para fazer honra ao tempo, se entretiveram com a leitura de um trabalho sobre terremotos." (p.689)

Em 1841, na revista do Instituto, pode-se encontrar uma descrição da Serra dos Órgãos:

"O clima da serra é tão saudável em comparação com o do Rio de Janeiro que deram à serra o nome de Montpelier do Brasil.

Por diversos lugares da fazenda estão espalhadas lindas casinhas á Suissa, habitadas por famílias inglezas constrangidas a sahir do Rio de Janeiro pelos calores excessivos, que reinam ahí nos mezes de Janeiro e Fevereiro. O thermometro raras vezes sobe acima de 21 gráos de Reaumur, quando na cidade chega de 26 a 30. As manhãas e as noites são muitas vezes de uma frescura deliciosa. No mez de Junho o thermometro desce alguma vêz ao ponto de congelação.

Montámos a cavallo uma manhã, e fômos vêr as plantações, que são extensas, e se acham situadas a uma légua de distância da casa. São principalmente de batatas, a milho no alto de uma montanha, que ha pouco estava coberta de mato virgem. Ainda por entre o milho se descobrem os troncos das árvores. Toda a superfície de propriedade é de 62 milhas quadradas. Nós levavamos quinze ou vinte caens, que matarãm muitos lagartos e tatús, caça ordinária dos Brasileiros. Entrando no pateo da casa, achei-o habitado por uma cegonha do paiz, espécie magnífica, porém triste. Uns trinta negros estavam encarregados do serviço da casa, das cosinhas, e do jardim. A maior parte ocupa-se nas plantações, e cada escravo possui um pequeno espaço de terra, que pode cultivar nas suas horas vagas do domingo. Este terreno produz 25 francos. São todos soffrivelmente bem vestidos, posto que um negro não usa vez alguma de sapato, ou meia. Em quanto a meias os brancos mesmos do interior do paiz raras vezes usam d'ellas. Andam descalços, ou trazem tamancos. As rações dos negros são

grandes: não comem (é verdade) muita carne, mas qual é o camponez da Europa que tem carne com fartura? Tenho visto o mau passadio dos camponezes de muitas regiões, e afirmo que se não pode comparar com o sustento abundante, e direi até nutriente dos negros do Brasil, que raras vezes são além disso obrigados a trabalhos excessivos. São vigorosos, gozam saúde, e chegam a uma idade adiantada. Na Índia o homem que escova a casaca de seu amo, não lhe limpa o cachimbo, e o número dos creados multiplica-se ao infinito: mas seus vestidos são leves, e um pouco d'arrôz os alimenta. No Brasil pelo contrário dá-se aos escravos roupa bastante, e alimento em abundância. Quando o senhor deseja fazer trabalhar o escravo no domingo, paga-lhe o dia, e nunca por menos de um schelling. O único inconveniente que prejudica realmente a felicidade dos escravos consiste na sujeição aos excessos de cólera da parte de seus senhores. Pela menor suspeita, e sem que se admita justificação, a pena corporal mais grave é applicada. Amarra-se o negro a uma árvore, e recebe quatrocentos a quinhentos açoutes, dados muitas vezes pela própria mão de seu senhor. As mulheres não estão livres de tal pena."¹⁰

Da serra deteriorada que aparecia na Revista ou daquela corriqueira que circulava nos jornais, Alencar parte com os leitores da corte para transportá-los aos tempos de outrora. Ali pertinho já haviam palpitado intensas paixões, já se haviam travado lutas heróicas. A serra já havia abrigado "personalidades inteiriças"¹¹ que nela imprimiram suas marcas. Por isso, o cenário só se completa quando Alencar termina de povoá-lo, tarefa que ele cumpre desenvolvendo a relação de simetria entre modos de narrar as ações caracterizadoras das personagens e as paixões que as animam. O tom grandioso de eventos únicos e solenes para a virtude contrapõe-se à baixeza das descrições de fatos corriqueiros e banais diálogos que envolvem atores modestos ou portadores das forças do mal. E como se não bastassem esses procedimentos caros ao romanesco para travar a luta entre o bem e o mal, o narrador ordena a

¹⁰ "Relação de uma viagem à Serra dos Órgãos" in Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Rio de Janeiro, Typographia de J>E>S> Cabral, no 8, 1841. Não consta nome do autor nem do tradutor. Em nota esclarece o editor que o artigo fôra traduzido do francês, por sua vez, traduzido do inglês. A citação encontra-se nas páginas 84 e 85.

¹¹ Antônio Cândido. Formação da literatura brasileira (momentos decisivos). 3ª ed. São Paulo, Martins, 1969, vol.II, p.223.

entrada das personagens através do princípio da alternância, acentuando ainda mais o contraste.

B) UM PROJETO DE COLONIZAÇÃO

Terminada a descrição da casa, cuja supremacia se impõe ao cenário, apresenta-se seu criador - Dom Antonio de Mariz - a primeira personalidade inteiriça:

"A habitação que descrevemos, pertencia a D. Antônio de Mariz, fidalgo português cota d' armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro.

Era dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens.

Em 1567 acompanhou Mem de Sá ao Rio de Janeiro, e depois da vitória alcançada pelos portugueses, auxiliou o governador nos trabalhos da fundação da cidade e consolidação do domínio de Portugal nessa capitania.

Fêz parte em 1578 da célebre expedição do Dr. Antônio de Salema contra os franceses, que haviam estabelecido uma feitoria em Cabo Frio para fazerem o contrabando de pau-brasil.

Seruiu por este mesmo tempo de provedor da real fazenda, e depois da alfândega do Rio de Janeiro; mostrou sempre nesses empregos o seu zêlo pela república e a sua dedicação ao rei.

Homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo. Em recompensa do seu merecimento, o governador Mem de Sá lhe havia dado uma sesmaria de uma légua com fundo sobre o sertão, a qual depois de haver explorado, deixou por muito tempo devoluta.

A derrota de Alcacerquibir, e o domínio espanhol que se lhe seguiu, vieram modificar a vida de D. Antônio de Mariz.

Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava prêso ao rei de Portugal pelo juramento da nobreza, e que só a ele devia preito e menagem. Quando pois, em 1582, foi aclamado no Brasil D. Filipe II como o sucessor da monarquia portuguesa, o velho fidalgo embainhou a espada e retirou-se do serviço.

Por algum tempo esperou a projetada expedição de D. Pedro da Cunha, que pretendeu transportar ao Brasil a coroa portuguesa, colocada então sobre a cabeça do seu legítimo herdeiro, D. Antônio, prior do Crato.

Depois, vendo que esta expedição não se realizava, e que seu braço e sua coragem de nada valiam ao rei de Portugal, jurou que ao menos lhe guardaria fidelidade até a morte. Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família, e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe concedera Mem de Sá. Aí, de pé sobre a eminência em que ia assentar o seu novo solar, D. Antônio de Mariz erguendo o vulto direito, e lançando um olhar sobranceiro pelos vastos horizontes que abriam em tórno, exclamou:

- Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nesta terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro!

Descobrindo-se, curvou o joelho em terra, e estendeu a mão direita sobre o abismo cujos ecos adormecidos repetiram ao longe a última frase do juramento prestado sobre o altar da natureza, em face do sol que transmuntava.

Isto se passara em abril de 1593; no dia seguinte, começaram os trabalhos da edificação de uma pequena habitação que serviu de residência provisória, até que os artesãos vindos do reino construíram e decoraram a casa que já conhecemos." (pp.11-2)

Com Dom Antônio de Mariz entra em cena o passado histórico. Para apresentar esta personagem, o narrador recorre ao procedimento de estabelecer um vínculo necessário e indissociável entre ela e os fatos. Eles são a fonte da causalidade e dos marcos cronológicos da narrativa.

Com sintaxe enxuta e tom quase conceitual, as frases vão enumerando as qualidades do fidalgo, expondo sua relação com os acontecimentos que marcaram a História do país. Assim, o texto recua aos tempos primeiros: primeiras lutas e primeiras conquistas. O perfil heróico de Dom Antônio de Mariz constrói-se com atributos cuja densidade advém de seu engajamento e participação em feitos que constituíam a nação. Se a fidalguia lhe vem da família de brasão e armas, a distinção é produto de empenho e coragem: é fundador da cidade do Rio de Janeiro e guerreiro vitorioso nas lutas contra franceses e índios.

Por sua vez, a apresentação de Dom Antônio de Mariz permite reconhecer a óptica adotada pelo narrador para reconstruir o passado histórico. Ela se caracteriza pela absoluta adesão à perspectiva desta personagem, ou seja, à perspectiva do português nobre. Refere-se aos franceses com o atributo de "invasores" e aos habitantes nativos de modo a desqualificá-los tanto pelas ações que empreendem - "ataques" - como pelo estágio de civilização em que se encontram - "selvagens". É desta perspectiva que a singularidade de Dom Antônio Mariz resulta da derrota de plurais tão desqualificados. Desta forma, a narrativa se conduz reconhecendo o português como o único que tem legítimo direito à posse do país.

Para dar um lastro verossímil ao começo do romance o narrador procura ancorar a personagem responsável pelo cenário e pela origem da ação no solo da verdade, explicitando suas fontes e recorrendo à autoridade dos historiadores. Vale a pena seguir a indicação das notas e conhecer a bibliografia selecionada por Alencar. Em Balthazar da Silva Lisboa, encontra-se breve biografia do fidalgo:

"Antonio Mariz, da família e ramo dos Marizes, Fidalgo do Reino, servio como era digno do seu nascimento, assim nas guerras, como nos negócios políticos e civis; e servio de Mamposteiro Mór dos cativos e Provedor da Fazenda Real, e morreu nas acções contra os Indios. Elle em 1561 pedio terras a Pedro Collaço Capitão Mór de S.Vicente, por Martim Affonso de Souza, dizendo ser morador naquella Capitania, casado, e que na borda do Campo, onde se chama Ipiranga, termo da Villa de Peratininga, pedio em huma mata virgem hum pedaço de dez tiros de besta comprido e de largura outro tanto; que lhe fôra concedido por Carta dada em S.Vicente aos 18 de Junho de

1561: passou-se para o Rio de Janeiro em 1567, e levou sua mulher D.Laureana Simôa; foi na guerra armado Cavalheiro em 1578, cujo Alvará foi confirmado pelo Cardeal Rei. Mem de Sá lhe deu huma sesmaria de huma légoa de terra ao longo do mar, e duas ao sertão, começando das barreiras vermelhas. Elle se achou com Antônio Salema em Cabo Frio contra os Francezes que com os Indigenas vivião e commerciavão, que forão desbaratados e as aldêas assoladas em 18 de Fevereiro de 1578: servio de Provedor da Real Fazenda em 3 de Dezembro de 1578, declarando-se na nomeação que apresentara instrumento da qualidade da sua pessoa; servio igualmente de Provedor da Alfandega; pelejou sempre mui valorosamente em todas as guerras, como referia a Provisão do Provedor da Alfandega, passada a seu filho Diogo de Mariz a 31 de Dezembro de 1606.¹²

Quanto à revolta contra Espanha, pode-se ler em Varnhagem:

"Fez-se, entretanto, no Brasil a aclamação de Filipe II; bem que, ao menos na Bahia, se efetuou sem a formalidade do juramento, a qual só teve lugar mais tarde, aos 25 de Maio de 1582, por indicação vinda da corte. Segundo direito, o imediato sucessor do cardeal era a infanta D.Catarina, neta d'el rei D.Manuel, como filha do infante D. Duarte; ao passo que Filipe II, bem que igualmente neto do mesmo rei, era por sua mãe, irmã do mesmo D.Duarte. Deste voto foram os homens mais letrados do tempo.

O Prior do Crato, vendo mentidas as suas esperanças de sustentar-se em Portugal, protegido pela França, tentou fortuna não só nos Açores (onde por algum tempo resistiu pela sua causa a ilha Terceira), como no Brasil, a cujas câmaras e governadores escreveu, confiando as cartas a várias naus franceses. Ainda quando a tentativa não fosse tardia, por haver o Brasil aclamado já a Filipe II, era mui impoliticamente executada; pela simples circunstância de trazerem as naus emissárias a bandeira francesa, até ali tão hostil à nascente colônia brasileira. No Rio de Janeiro, Salvador Correia, bem que então a braços com os índios, intimou a três naus que entraram que não comunicassem com a gente da terra, e como o

¹² Balthazar da Silva Lisbôa, ob. cit, Tomo I, pp. 328-9.

quisessem executar à força, disparou contra elas (IV), obrigando-as a fazerem-se ao largo.

Parece que um D.Pedro da Cunha (a darmos crédito às palavras de um seu descendente), fora de voto que, ainda antes de se fazerem em Portugal esforços para a resistência contra todo o poder de Filipe II, se empregassem os poucos recursos disponíveis, para armar uma expedição marítima, em que os fiéis Penates do mitológico fundador de Ulisséia viessem preservar no Aquém-mar o nome e a coroa de Portugal, estabelecendo-se com toda a gente no Brasil, onde porventura os amparariam as nações da Europa, rivais da Espanha."¹³

Basta a leitura destas passagens para reconhecer a adesão de Alencar à perspectiva de Baltazar da Silva Lisboa. O narrador de *O guarani* prefere as frases coordenadas, opta pela enumeração dos fatos históricos, detém-se em expor a relação entre estes e Dom Antônio de Mariz, talhando o perfil moral do fidalgo, no mesmo compasso que marca o movimento de construir a feição da História do país. Não é demais ressaltar que o narrador do romance rejeita a frase longa e explicativa de Varnhagem, bem como elide as incertezas deste historiador, tais como: "Parece que D.Pedro da Cunha (a darmos crédito às palavras de um descendente)".

Há ainda outras pistas que podem contribuir para especulações sobre a relação entre o romance e suas fontes históricas. A Revista do Instituto Histórico e Geográfico de 1854, por exemplo, é quase que integralmente ocupada por um trabalho de Joaquim Norberto em que se pode ler uma notícia sobre Dom Antônio de Mariz:

"Sahiu do combate mal ferido na face, por uma seta, Estacio de Sá, e a cidade ainda em sua origem o viu succumbir depois de muitos dias de mais acerbo soffrimento. Succedeu lhe seu primo, Salvador Corrêa de Sá, na glória de sua fundação, arrasando as fortificações inimigas, e lhe cavando os alicerces. Chorou Ararigboia a morte do intrepido guerreiro, que tanto o contemplára pelo seu valor, que lhe implorara o seu socorro, e cheio de fadigas, ou, como se exprimia elle na lhaneza de sua linguagem "muito despeso e gastado", ufano, porém, de não

¹³ Francisco Adolfo de Varnhagem. História geral do Brasil: antes de sua separação e independência de Portugal. Revisão e notas de Capistrano de Abreu, Rodolfo García. 10ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. vol.I, p.367.

haver-se prestado debalde, pediu licença para retirar-se à sua aldeia, a repousar nos braços de sua esposa, no meio de seus filhos, dos trabalhos que ainda prestou por dous annos depois da conquista e fundação da cidade. Recusou-a o governador Mem de Sá, respondendo-lhe que folgasse de ficar na terra com a sua gente para o favorecer e ajudar a povoa-la por ser do rei, a quem n'isso fazia serviço, e que pedisse para si e para os seus as terras que necessitasse e onde as houvesse devolutas.

Accedendo a seu desejo, escolheu o valente Martim Affonso de Souza as que entestam com a cidade, e que haviam sido de Antonio de Marins e sua mulher Isabel Velha, que para isso lhe cederam por escriptura publica de renuncia em 16 de Março de 1568, comprehendendo todo o terreno desde as primeiras barreiras vermelhas, correndo ao longo da bahia acima, caminho do norte, até completar uma légua, e duas léguas para o sertão, e por carta de sesmaria da mesma data lhe fez o governador Mem de Sá doação d'essas terras; nas quaes o mandou metter de posse o seu successor Christovam de Barros: o que com toda a solemnidade teve logar em 22 de Novembro de 1573, adiando-se por então a sua demarcação e medição, já começada em 2 de Abril de 1569, pelo governador Rodrigo de Miranda Henriques. Lançavam-se os fundamentos da cidade de S. Sebastião, que de acanhada, mesquinha e pequena aldeia havia de elevar-se a sêde da metrópole,..."¹⁴

Estas informações compõem um capítulo do trabalho dedicado à formação da Aldeia de São Lourenço, uma entre tantas outras estudadas por Joaquim Norberto que publica também na revista um grande número de documentos. Certamente Alencar leu esta pequena biografia de Dom Antônio de Mariz, bem como as certidões e registros reproduzidos nas páginas finais, pois sua bibliografia de História vincula-se ao Instituto Histórico e Geográfico de uma ou de outra maneira: parte do primeiro tomo da obra de Baltazar da Silva Lisboa foi reproduzida na revista do Instituto de 1842; a obra de Gabriel Soares de Sousa ocupa integralmente o volume de 1851; neste mesmo ano, Varnhagem passa a ocupar o cargo de primeiro secretário da instituição. Portanto, tudo leva a crer que o

¹⁴ Joaquim Norberto de Souza Silva. "Memória Histórica e documentada das aldeias de índios da província do Rio de Janeiro." Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Tomo XVII. Rio de Janeiro, Typographia Universal Laemmert, 1854, pp. 164-5.

trabalho de Joaquim Norberto não escapou aos olhos de Alencar. No entanto, o trabalho não foi citado pois, certamente, apesar de minucioso e bem armado em documentação, ele não dava a Dom Antônio de Mariz uma estatura heróica.

Da crônica histórica Alencar quer resgatar a imagem singular de um fidalgo português caracterizado como valoroso guerreiro e perfeito súdito. Para isso amplia os sinais de identidade da personagem oferecidos por Baltazar da Silva Lisboa, encrusta na frase conceitos densos como "juramento de nobreza", adota a enumeração pausada dos fatos, fazendo predominar no texto o tom sóbrio e grave. As qualidades do fidalgo concretizaram-se através de sua participação em momentos decisivos para a ampliação e "consolidação do domínio de Portugal", apresentando-se, por isso, como um auxiliar imprescindível para sustentar as deliberações do estado português. A enumeração de suas atividades contribuem não só para afirmá-lo como guerreiro corajoso, mas também para indicar que suas ações visam apenas a consecução dos objetivos do reino. Explorou terras, alargou fronteiras, combateu invasores e selvagens e ocupou cargos administrativos. Ora exerceu liderança, ora seguiu outra. Ao caracterizar-se por essa diversidade, Dom Antônio de Mariz firma-se como perfeito e humilde súdito porque revela seu compromisso com a autoridade maior. Suas ações não têm motivações na esfera individual de conquista de poder pessoal; nem tampouco se pautam por fidelidades pessoais a determinados líderes. Deste modo, a marcha narrativa cria e dá legitimidade à grandeza desta personagem, sintetizando-a em "seu zelo pela república e sua dedicação ao rei".

Para que o leitor se renda a contemplar no fidalgo um caráter integralmente leal, o texto demarca sua posição em relação a outros dois fatos históricos. O ato de Mem de Sá, concedendo a terra como recompensa, demonstra o reconhecimento e a distinção que os líderes da história portuguesa dedicaram a Dom Antônio de Mariz. Nova prova de lealdade a seu reino é dada pelo fidalgo ao negar-se a reconhecer a autoridade espanhola, primeiramente, dispondo-se a tomar das armas para transferir a autoridade portuguesa ao Brasil e, posteriormente, como não se efetivava a expedição de Pedro da Cunha, abandonando seus postos e recolhendo-se naquela sesmaria que tivera origem em atos do poder português. Assim, o cenário do Paquequer é produto da lealdade,

não apenas por ela estar consubstanciada na terra concedida como prova de reconhecimento por serviços prestados, mas sobretudo porque ela motiva a deliberação do fidalgo no sentido de fixar-se naquele espaço.

Desse modo, a narrativa afasta de Dom Antônio de Mariz eventuais sombras que o caracterizariam como simples colono, como mero beneficiário do projeto colonial português de exploração e ocupação das terras brasileiras. O abandono das armas, a recusa em participar da administração no novo estado e o retiro ao sertão dão a ele feições de nobre leal e inteligente que transforma o Paquequer em espaço legítimo de extensão do reino e sua ocupação apresenta-se como único projeto capaz de viabilizar a manutenção de fidelidade à monarquia portuguesa. A opção pelo isolamento para preservar os vínculos do fidalgo ao reino dão ao Paquequer os traços de um feudo em que a semente do império português será cuidadosamente guardada na esperança de que volte a germinar.

Para afirmar tal fidelidade, o narrador dá voz a Dom Antônio de Mariz que revive o ritual do juramento das ordens da cavalaria, celebrado agora no altar da natureza americana. A voz solene estabelece a contiguidade entre dois tempos - o passado e o presente - e entre dois espaços - Portugal e Brasil; inaugura o Paquequer e seus ecos impõem ao horizonte a autoridade e a superioridade do fidalgo.

Depois de ancorar o cenário do romance na História através da vida da personagem responsável por sua fundação, o narrador nele também se fixa para acompanhar a gestação e a estruturação da vida social, ressaltando os elementos que lhe permitem, ao final do capítulo, avaliar o projeto de Dom Antônio de Mariz como juramento cumprido. Nesse sentido, é importante destacar que o leitor reconhece o caráter do fidalgo no modo de vida ali vigente. Para tanto o narrador contribui ao explorar a relação de espelhamento entre a personagem fundadora e a organização dos habitantes do Paquequer. Deveria nascer uma comunidade que reproduzisse relações, hábitos e valores constitutivos da experiência de seu criador. Ela tem sua origem na vivência histórica de Dom Antônio de Mariz e sua construção quer apresentar-se como projeto de levar adiante a História do reino.

"Isto se passara em abril de 1593; no dia seguinte, começaram os trabalhos da edificação de uma pequena habitação que serviu de residência provisória, até que os artesãos vindos do reino construíram e decoraram a casa que já conhecemos.

D. Antônio tinha ajuntado fortuna durante os primeiros anos de sua vida aventureira; e não só por capricho de fidalguia, mas em atenção á sua família, procurava dar a essa habitação construída no meio de um sertão, todo o luxo e comodidade possíveis.

Além das expedições que fazia periòdicamente à cidade do Rio de Janeiro, para comprar fazendas e gêneros de Portugal, que trocava pelos produtos da terra, mandara vir do reino alguns oficiais mecânicos e hortelãos, que aproveitavam os recursos dessa natureza tão rica, para proverem os seus habitantes de todo o necessário.

Assim, a casa era um verdadeiro solar de fidalgo português, menos as ameias e a barbacã, as quais haviam sido substituídas por essa muralha de rochedos inacessíveis, que ofereciam uma defesa natural e uma resistência inexpugnável".(p.12)

Ao terminar a casa, indicando elementos de seu processo de construção, concretiza-se a deliberação de Dom Antônio de Mariz no sentido de criar uma extensão do império português para mantê-lo vivo: o caráter rude de morada encravada na rocha americana é temperado pela memória das mãos dos "artesãos vindos do reino". Eles reproduzem no seu trabalho a operação cerebral do fidalgo ao aproveitarem, também como ele, "os recursos dessa natureza tão rica", para estabelecer relações de similaridade entre o mundo novo e o cotidiano que lhes era familiar. Assim, do mesmo modo que a narrativa leva o leitor a ver com naturalidade "as ameias e a barbacã" serem substituídas por "essa muralha de rochedos inacessíveis", ela induz a aceitação, sem surpresa, de conceitos precisos como "verdadeiro solar de fidalgo português" ou "um castelo feudal"(p.13). Desta forma o lento trabalho do narrador edifica na pupila do leitor as imagens tributárias do medievalismo romântico, permanentemente apontados pelos críticos d'*O guarani*.

No entanto, é fundamental observar como o movimento da narração contribui de maneira decisiva para solidificar essas imagens. Até então elas se apresentavam no discurso do narrador marcado por um tom predominantemente elevado e solene e pelo objetivo de descrever o cenário e traçar o perfil moral do fidalgo responsável por ele e pelo lastro histórico do romance. Esse compasso da narrativa contribui para diluir contornos simplesmente circunstanciais do espaço e dimensões meramente individuais da personagem. Cria-se a atmosfera de um tempo pretérito e afirma-se uma virtude. Assim, como vimos, no processo de construção do solar o narrador, lentamente, pôs a circular nas veias das frases a lealdade, atribuindo a ela estatuto de causalidade e indicando os motores que impulsionam a narrativa: as grandes paixões próprias ao mundo do romanesco.

Ao terminar a edificação da casa, como obra de virtude, o narrador aí se instala e através do olhar do fidalgo apresenta os demais habitantes da comunidade e arredores, explicitando as relações existentes entre eles:

"Na posição em que se achava, isto era necessário por causa das tribos selvagens, que, embora se retirassem sempre das vizinhanças dos lugares habitados pelos colonos, e se entranhassem pelas florestas, costumavam contudo fazer correrias e atacar os brancos à traição.

Em um círculo de uma légua da casa, não havia senão algumas cabanas em que moravam aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida, e que tinham-se animado a estabelecer neste lugar, em parcerias de dez e vinte, para mais facilmente praticarem o contrabando do ouro e pedras preciosas, que iam vender na costa.

Estes, apesar das precauções que tomavam contra os ataques dos índios, fazendo paliçadas e reunindo-se uns aos outros para defesa comum, em ocasião de perigo vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média.

O fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassallos; socorria-os em tôdas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que

vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares.

Deste modo, em caso de ataque dos índios, os moradores da casa do Paquequer não podiam contar senão com os seus próprios recursos; e por isso D. Antônio, como homem prático e avisado que era, havia-se premunido para qualquer ocorrência.

Ele mantinha, como todos os capitães de descobertas daqueles tempos coloniais, uma banda de aventureiros que lhe serviam nas suas explorações e correrias pelo interior; eram homens ousados, destemidos, reunindo ao mesmo tempo aos recursos do homem civilizado a astúcia e agilidade do índio de quem haviam aprendido; eram uma espécie de guerrilheiros, soldados e selvagens ao mesmo tempo.

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

Pela força da necessidade, pois, o fidalgo se havia constituído senhor de baraço e cutelo, de alta e baixa justiça dentro dos seus domínios; devemos porém declarar que rara vez se tornara precisa a aplicação dessa lei rigorosa; a severidade tinha apenas o efeito salutar de conservar a ordem, a disciplina e a harmonia.

Quando chegava a época da venda dos produtos, que era sempre anterior à saída da armada de Lisboa, metade da banda dos aventureiros ia à cidade do Rio de Janeiro, apurava o ganho, fazia a troca dos objetos necessários, e na volta prestava suas contas. Uma parte dos lucros pertencia ao fidalgo, como chefe; a outra era distribuída igualmente pelos quarenta aventureiros, que a recebiam em dinheiro ou em objetos de consumo.

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

ambição da riqueza, e ligados ao seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas." (pp.12 e 13)

Nesse momento, surge outra força determinante para a estruturação do modo de vida no Paquequer: a traição. Em contraposição a ela a comunidade se constitui, apontando para um dos grandes embates que se hão de travar entre o bem o mal, ora representados pelos dois blocos protagonistas da História do país - o do colonizador e o do nativo. Mas vale lembrar que, se as paixões romanescas são responsáveis pela configuração desta luta entre o branco civilizado e o índio selvagem, são elas também os instrumentos mobilizados pelo narrador para matizar cada bloco e criar uma hierarquia de valores em cada um deles. Deixando pulsar lealdade e traição, o texto faz emergir índios bons ou maus e brancos heróicos ou vis.

A necessidade de defender-se dos ataques traiçoeiros é apresentada como causa determinante das relações criadas por Dom Antônio de Mariz em sua propriedade, legitimando a caracterização do solar como um "castelo feudal", na medida em que relega para segundo plano os interesses que determinam a aglutinação dos diferentes grupos de personagens naquele espaço. Veja-se, por exemplo, que as relações de vizinhança com "aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida" são transformadas em relações de vassalagem. Estes mesmos componentes podem ser encontrados na definição da convivência entre o fidalgo e a "banda de aventureiros", entre a casa e os armazéns. Para indicar a origem da relação entre eles e Dom Antônio de Mariz, o narrador recorre à História e dela extrai os hábitos dos "capitães de descoberta" bem como os interesses econômicos que regem a formação de tais grupos. São apresentadas as normas reguladoras das atividades, estabelecendo a parceria nos "lucros" entre o proprietário e os "acostados". Como bem observa Alfredo Bosi,

"O pacto com mercenários faz entrar uma realidade nova: o "ganho", o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores. A brecha, se bem pensada, teria ensinado a Alencar que a Colônia não repetia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação frequente com o mundo." (pp.241-2).

No entanto, neste momento, é importante não só ressaltar que Alencar registra a fratura mas sobretudo descreve o desenho dado a ela, e os mecanismos utilizados para encobri-la. Ela possibilita o surgimento dos primeiros traços da hierarquia a ser estabelecida entre os brancos. Os aventureiros são inferiores. Apresentam-se como um coletivo - "uma banda" - cujos componentes não se distinguem. As qualificações a eles atribuídas estão muito longe de se constituírem em virtudes: são "homens ousados, destemidos" e não corajosos; reúnem recursos "do homem civilizado" e "astúcia e agilidade do índio"; são "guerrilheiros, soldados e selvagens", não são guerreiros valorosos; unem-se no Paquequer "pela ambição da riqueza" e não por um ideal. São desqualificados também pelas atividades a que se dedicam: "explorações" e comércio. Sobre eles Dom Antônio de Mariz afirma sua superioridade, pondo em prática os mesmos atributos usados na construção do cenário: inteligência e retidão de caráter. A isto se presta a longa digressão do narrador sobre as normas de convivência ali vigentes. Nelas o leitor reconhece praticamente um contrato jurídico em que se prevê não apenas o cotidiano, mas também eventuais "casos extremos". A regulamentação apresenta-se como legítima por ser aceita pela coletividade. Apoiada na "disciplina militar" e na "obediência passiva" a Dom Antônio de Mariz, ela o transforma em juiz supremo. Com essa "superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas", ele mantinha no Paquequer "um fragmento de Portugal livre".

No entanto, o contrato não se presta apenas a minorar o papel dos interesses econômicos. Ao final da passagem o leitor está convencido de que na relação entre o proprietário e os aventureiros a dependência se coloca somente na situação destes, ofuscando a parceria nos lucros e a eventual função de defesa que os "acostados" poderiam desempenhar, como ocorre na resistência ao ataque dos aimorés. Dar proteção e garantir a aplicação da justiça são prerrogativas reservadas ao fidalgo. Desta forma, a exposição da ordem vigente permite ao narrador, por um lado, reafirmar a autoridade de Dom Antônio de Mariz como produto da virtude, viabilizando a construção da imagem romântica da comunidade e, por outro lado, indicar o gérmen portador de sua destruição, na medida em que aproveita a brecha do lucro para trazer à tona a ambição - paixão demoníaca que contribuirá para a catástrofe final.

Nesse mundo reina Dom Antônio de Mariz para "conservar a ordem, a disciplina e a harmonia". E aí está o que Alencar quer pôr em relevo. A virtude máxima do fidalgo consiste em harmonizar conflitos, em conseguir um equilíbrio duradouro entre interesses antagônicos: os seus, identificados com os do Estado, os dos aventureiros e os dos índios. Assim, pode-se dizer que as imagens vinculadas à Idade Média são mobilizadas por Alencar não apenas porque desejava ele ancorar o país nos tempos considerados pelos românticos como genuínos álbuns de identidade de cada povo. Certamente, Alencar via nas formas medievais esboços eficientes para talhar imagens e traduzir valores que queria ver prevalecer na História passada, presente e futura do Brasil. A organização social deve ser ditada por quem detém a propriedade da terra, fixa-se nela e gerencia seu cultivo e não por aqueles que se dedicam a atividades extrativistas ou ao comércio. Por isso, Dom Antônio de Mariz não se deixa contaminar pela "astúcia" necessária às "explorações". O exercício de sua virtude, de seus conhecimentos deve ser dirigido apenas no sentido de disciplinar os diversos trabalhos. Ele tem legitimidade para formular as leis e aplicá-las. Sua autoridade, cristalizada no solar, domina o horizonte e inaugura a narrativa expondo um quadro que captura o momento de equilíbrio a ser rompido posteriormente. Perante o cenário do Paquequer e seu arquiteto - criatura e criador indissociáveis - o narrador se comporta com distanciamento respeitoso, pois é preciso levar o leitor a contemplar na tela a imagem da serenidade.

Nenhuma outra personagem merece tal distinção. Aos demais membros da família dedica-se o procedimento praticamente de enumeração, indicando o papel secundário por eles desempenhado no projeto de Dom Antônio de Mariz. A ele, e apenas a ele, está reservada a tarefa de conduzir o destino daqueles homens e sua determinação e altivez expressam-se nas ações por ele empreendidas na narrativa, tais como o testamento, o modo de enfrentar os selvagens e os aventureiros, a permissão para que Peri salve Ceci e seu gesto final de destruir o solar. A diferença de estatura motiva a advertência do final do segundo capítulo:

"Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos" (p.14).

C) ALIADOS E ADVERSÁRIOS

Ao projeto civilizatório e político segue-se a descrição dos costumes da vida na serra; ao tom elevado e pausado com sabor de crônica heráldica contrapõe-se a observação de gestos comuns e individuais; a evocação de fatos e datas do passado que criam profundidade temporal e densidade histórica é substituída pela marcação de um tempo indiferenciado e miúdo, como meio-dia, tarde ou noite; ao juramento solene de Dom Antônio de Mariz contrapõe-se o diálogo tenso e mordaz entre Álvaro e Loredano.

Voltando-se para o circunstancial, o narrador leva o leitor a acompanhar uma pequena tropa de cavaleiros:

"Era meio dia.

Um trôço de cavaleiros, que constaria quando muito de quinze pessoas, costeava a margem direita do Paraíba.

Estavam todos armados da cabeça até aos pés; além da grande espada de guerra que batia as ancas do animal, cada um deles trazia à cinta dois pistoletes, um punhal na ilharga do calção, e o arcabuz passado a tiracolo pelo ombro esquerdo.

Pouco adiante, dois homens a pé tocavam alguns animais carregados de caixas e outros volumes cobertos com uma sarapilheira alcatroada, que os abrigava da chuva.

Quando os cavaleiros, que seguiam a trote largo, venciam a pequena distância que os separava da tropa, os dois caminheiros, para não atrasarem a marcha, montavam na garupa dos animais e ganhavam de novo a dianteira.

Naquele tempo dava-se o nome de bandeiras a essas caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil, à busca de ouro, de brilhantes e esmeraldas, ou à descoberta de rios e terras ainda desconhecidos. A que nesse

momento costeava a margem do Paraíba, era da mesma natureza; voltava do Rio de Janeiro, onde fôra vender os produtos de sua expedição pelos terrenos auríferos." (p.15).

O texto abre o terceiro capítulo dedicado à apresentação da "bandeira". Toda a passagem parece destinar-se ao objetivo do narrador de introduzir no cenário personagens fundamentais tanto para o desenvolvimento da narrativa como para a configuração da hierarquia entre os europeus por ela traçada. Entram no romance, desempenhando suas ações costumeiras, os aventureiros, Álvaro e Loredano. Mas para definir o lugar destas figuras no projeto de Dom Antônio de Mariz, é importante observar os procedimentos utilizados para colocá-las em contacto com o leitor.

O narrador coloca-se à distância da cena e cria um vasto campo visual para enunciar as primeiras frases que abrem o movimento narrativo, pontuando o tempo, o espaço e a existência de um grupo. Este surge como um conjunto indiferenciado cujo número de componentes sequer pode ser avaliado com exatidão ("constaria quando muito de quinze pessoas"), pois ao longe não é possível definir contornos com precisão. Posteriormente, o narrador abandona o ângulo amplo, baixa seu olhar, fixa-se no ponto ocupado pela tropa para dela aproximar-se e, ao restringir seu campo de visão, detém-se em detalhes e circunstâncias. Assim, ao insinuar seu movimento a voz narrativa já sugere um rebaixamento destas personagens, pois demarca proporções. O leitor é levado a acompanhar esses homens pelas margens do Paraíba e não a contemplá-los ou reverenciá-los como acontecia com relação a Dom Antônio de Mariz.

Para indicar a pequena estatura destas figuras ao lado do fidalgo é importante a opção por alguns procedimentos diferentes dos usados até então, concernentes especialmente ao modo pelo qual a narrativa se apropria de referências ou dados históricos e ao processo de construção das personagens.

A tropa carrega dois sinais da História do país: a "mesma natureza" das "bandeiras" e os "pistoletes" na cinta dos cavaleiros. Tanto a frase explicativa relativa àquelas quanto a nota do autor referente ao tipo de arma contribuem para dar a esses dados históricos o estatuto de conceitos precisos. Por outro lado, o emprego do plural retira do grupo qualquer chance de destaque, de singularidade de distinção, como se aí

não fosse possível encontrar traços heróicos, demarcando uma clara fronteira entre estes hábitos comuns e o mundo de Dom Antônio de Mariz. Desta forma, o narrador também revela os caminhos percorridos por sua imaginação nas estantes sobre a História do Brasil. Ele não investe seu pincel para transfigurar o que considera figuras ou objetos de pouca monta.

Ainda para dar a pequena estatura dos aventureiros é importante destacar alguns dos procedimentos utilizados para apresentá-los: a descrição concisa, a exploração do diálogo-usado tanto como forma de explicitação de confrontos, como registro de fala, que individualiza personagens e revela seus sentimentos - e a adjetivação atribuída pelo narrador aos aventureiros. Se o primeiro procedimento e, em parte, o segundo podem ser considerados recursos eficazes para uma câmera realista, deve-se notar que o terceiro e mesmo o diálogo, ao trazer à tona as paixões, contribuem decisivamente para manter a temperatura do romanesco.

A descrição põe a tropa em cena mas não identifica seus componentes. O narrador dispensa a todos o tratamento do anônimo e concentra-se em descrever-lhes as armas e os movimentos realizados para conduzirem a carga e os animais. Assim, a descrição precisa e econômica apresenta os aventureiros no cumprimento de suas funções e estas constituem o parâmetro para dar destaque a um deles: aquele que conduz o grupo.

"Uma das ocasiões, em que os cavaleiros se aproximaram da tropa que seguia a alguns passos, um moço de vinte e oito anos, bem parecido, e que marchava à frente do trôço, governando o seu cavalo com muito garbo e gentileza, quebrou o silêncio geral." (p.15).

De maneira concisa, a descrição começa a talhar a personagem que exerce a função de autoridade na tropa, não só por designar a posição por ela ocupada na marcha, mas também por ressaltar-lhe qualidades positivas na aparência e sobretudo na maneira nobre de dominar o cavalo. A gentileza no exercício do governo emerge com sua frase alegre:

"Vamos, rapazes! disse êle alegremente aos caminheiros; um pouco de diligência, e chegaremos com cedo. Restam-nos apenas umas quatro léguas!" (p.15).

A voz do moço abre um diálogo longo e tenso que ocupa quase integralmente o capítulo, dando-lhe agilidade. No manejo deste recurso pode-se reconhecer a habilidade do dramaturgo Alencar, pois, através da alternância das falas constrói Álvaro e Loredano explorando a relação antagônica existente entre eles, já insinuando as causas desta tensão e demarcando uma fonte de conflito responsável pelo desequilíbrio do mundo de Dom Antônio de Mariz. Com suas intervenções as personagens definem seus perfis morais, revelam seus sentimentos e ocupam o primeiro plano do texto, deixando na sombra a voz narrativa que aproveita as brechas para comentar as personagens ou descrever-lhes os gestos, carregando nas tintas das paixões romanescas que as animam. Aparentemente, poupa-se o narrador de ocupar-se com um mundo menor, marcando novamente o contraste entre estes homens e o fidalgo do solar. Note-se que ele sequer se dá o trabalho de anunciar-lhes os nomes. Esta identificação somente aparece no diálogo travado entre as personagens. O bom mocismo de Álvaro se constrói na contraposição à mordacidade de Loredano. O mundo da inocência enfrenta-se com o da experiência.

"Um dos bandeiristas, ao ouvir estas palavras, chegou as esporas à cavalgadura e avançando algumas braças, colocou-se ao lado do moço.

- Ao que parece, tendes pressa de chegar, Sr. Álvaro de Sá? disse êle com um ligeiro acento italiano, e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita.

- Decerto, Sr. Loredano; nada é mais natural a quem viaja, do que o desejo de chegar.

- Não digo o contrário; mas confessareis que nada também é mais natural a quem viaja, do que poupar os seus animais.

- Que quereis dizer com isto, Sr. Loredano? perguntou Álvaro com um movimento de enfado.

- Quero dizer, sr. cavalheiro, respondeu o italiano em tom de mofa e medindo com os olhos a altura do sol, que chegaremos hoje pouco antes das seis horas.

Álvaro corou.

- Não vejo em que isto vos cause reparo; a alguma hora havíamos chegar; e melhor é que seja de dia, do que de noite.

- Assim como melhor é que seja em um sábado do que em outro qualquer dia! replicou o italiano no mesmo tom.

Um novo rubor assomou às faces de Álvaro, que não pôde disfarçar o seu enleio: mas, recobrando o desembaraço, soltou uma risada, e respondeu:

- Ora, Deus, Sr. Loredano; estais aí a falar-me na ponta dos beijos e com meias palavras; à fé de cavalheiro que não vos entendo.

- Assim deve ser. Diz a escritura que não há pior surdo do que aquêle que não quer ouvir.

- Oh! temos anexim! Aposto que aprendestes isto agora em São Sebastião: foi alguma velha beata, ou algum licenciado em cânones que vo-lo ensinou? disse o cavalheiro gracejando.

- Nem um nem outro, sr. cavalheiro, foi um fanqueiro da Rua dos Mercadores, que por sinal também me mostrou custosos brocados e lindas arrecadas de pérolas, bem próprias para o mimo de um gentil cavalheiro à sua dama.

Álvaro enrubeceu pela terceira vez."(pp.15-6).

.....

"- Excelente. Vêde, vós, tenho visto coisas que se passam diante dos outros, e que ninguém percebe, porque não se quer dar ao trabalho de olhar como eu; disse o italiano com o seu ar de simplicidade fingida.

- Contai-nos isto, há de ser curioso.

- Ao contrário, é o mais natural possível; um moço que apanha uma flor ou um homem que passeia de noite à luz das estrêlas... Pode haver coisa mais simples?

Álvaro empalideceu desta vez.

- Sabeis uma coisa, Sr. Loredano?

- Saberei, cavalheiro, se me fizerdes a honra de dizer.

- Está me parecendo que a vossa habilidade de observador levou-vos muito longe, e que fazeis nem mais nem menos do que o ofício de espião." (p.19).

Álvaro intervém com afirmações diretas e recusa-se a conversar "com meias palavras", apresentando sua opção pela franqueza, seu apreço à verdade e sua prática obediente e leal a Dom Antônio de Mariz. Este é evocado para demarcar o universo do bem e para construir e legitimar a autoridade do jovem sobre a tropa. Assim, ao enfrentar as insinuações de Loredano com recursos próprios à fidalguia, Álvaro revela não dispor de armas adequadas para tratar com a baixeza. Com esses traços, o narrador desenha o moço virtuoso que habita o reino da inocência e deste extrai um amor casto, trazendo mais um fio para o tecido romanesco. O moço sente-se surpreendido, pois seu interlocutor alude a um sentimento que ele julgava oculto. O traço ingênuo da personagem manifesta-se no seu constrangimento não só por titubear para responder ao tropeiro, mas sobretudo pelas notações do narrador ao registrar que o moço três vezes enrubesce e finalmente empalidece.

Desta forma, Alencar põe em cena um preposto de Dom Antônio de Mariz, que conquista essa condição por sua conduta de lealdade e generosidade. A narrativa confirmará o caráter virtuoso e ingênuo de Álvaro provendo para ele ações que lhe permitam explicitar suas qualidades. O moço que apanha a flor e suspira será reencontrado quando deposita um presente na janela de Ceci ou quando a ela dirige a palavra de maneira tímida e respeitosa. A lealdade ao fidalgo será reiterada quando se compromete a casar-se com sua filha, renunciando a realizar sua paixão por Isabel, ou ainda por atirar-se à morte em uma batalha. Tudo se dá como convém a um cavaleiro a quem o narrador não destina a princesa ou a um jovem a quem Alencar não atribui participação decisiva no processo de configuração do país.

A esta figura contrapõe-se Loredano. Suas intervenções no diálogo são construídas por dois recursos fundamentais: a frase formulada de modo alusivo e o tom irônico. Considerando apenas sua fala, o leitor já percebe que falta grandeza a este homem para enfrentar a situação de conflito, pois ele opta pelas "meias palavras" e revela que seus

conhecimentos sobre Álvaro decorrem da atitude de espreita. Mas fundamental para dar a esta personagem o talhe de grande vilão são os comentários do narrador.

"Decididamente o sarcástico italiano, com o seu espírito mordaz, achava meio de ligar a tôdas as perguntas do moço uma alusão que o incomodava; e isto no tom o mais natural do mundo." (p.16).

.....

"Nestas ocasiões, o italiano lançava sôbre êle um olhar a furto, cheio de malícia e ironia; depois continuava a assobiar entre dentes uma cançoneta de condottiere, de quem êle apresentava o verdadeiro tipo.

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sôbre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa eram os principais traços dêste aventureiro." (p.17).

Ele é pródigo em adjetivos para qualificar o tropeiro como encarnação do vício e revelar as paixões vis que lhe dão a estatura de agente do mundo demoníaco tão necessário para viabilizar o conflito da estória romanesca. A voz narrativa intercala-se com as frases de Loredano e descreve seu comportamento, realizando um movimento eficaz para anunciar que ele se constitui pela fraude. O narrador segue de perto a personagem e indica-lhe o modo de proceder pautado por disfarces e simulações. Assim, o leitor vê que "a expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita"; que "o sarcástico italiano, com seu espírito mordaz", destilava sua malícia "no tom mais natural do mundo;; que se apresenta "com uma ingenuidade simulada".

A fraude, traço distintivo de Loredano já em sua entrada em cena, amplia-se na narrativa ao manifestar-se também nas ações por ele empreendidas. A personagem fraudula sua identidade ao deixar o hábito de religioso e transformar-se em caçador de minas, condição que novamente oculta ao decidir integrar-se como tropeiro na propriedade de Dom Antônio de Mariz, pois aí poderia arregimentar os braços necessários para montar sua expedição. Nesse movimento de revelar as

ações fraudulentas da personagem, a narrativa põe à mostra a paixão que lhes dá origem: a cobiça. Loredano abandona seu passado para conquistar o tesouro e, depois de integrar-se à vida do Paquequer, passa a cobiçar também Ceci, trazendo para o texto mais um ingrediente do mundo demoníaco - a luxúria.

Na arquitetura do romance o episódio cumpre funções importantes. Em primeiro lugar, ao apresentar personagens de estatura comum, ocupadas com tarefas rotineiras, com sentimentos e sonhos de dimensões individuais, o capítulo contribui, pelo contraste, para reafirmar o talhe superior de Dom Antônio de Mariz, cujas preocupações transcendem a esfera individual e assumem as dimensões de um projeto político. O episódio também traz à tona uma das origens da desordem, contrapondo o movimento e a tensão ao cenário estático e equilibrado construído pelo fidalgo. Mas sobretudo o embate entre os dois tropeiros vem determinar e ampliar as causas do conflito que se insinuara naquela cerca colocada para isolar a casa. Álvaro apresenta-se como extensão desta, encarnando a virtude e atuando como preposto da autoridade. Através dele Alencar poupa o fidalgo dos trabalhos pequenos e das relações com mercenários, atividades, na verdade, vitais para a sobrevivência naqueles tempos coloniais. Loredano é a personagem dos fundos, das sombras e das trevas. Sua baixa estatura humana, gerada pela cobiça, explicitada nas ações fraudulentas, será reiterada pelas conspirações que arquiteta. Seu potencial corrosivo se traduz de maneira inequívoca na familiaridade que tem com os subterrâneos evidenciada no formigueiro que escolhe como esconderijo. E ao apresentar Loredano com esse caráter sombrio, o episódio dá mais uma pincelada romanesca ao texto, pois reitera a comunhão entre sentimentos humanos e natureza como procedimento fundamental na construção da narrativa. Esse traço pode também servir como uma pista para seguir Alencar, pois já indica uma associação entre luz e situação de equilíbrio na narração, entre escuro e momentos de conflito do romance (e quem sabe da História?). Não é demais enfatizar que o ápice da tensão entre Álvaro e Loredano se dá em atmosfera sombria:

"Apesar de ser pouco mais de duas horas, o crepúsculo reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura: a luz, coando entre a espessa folhagem, se decompunha inteiramente;

nem uma réstia de sol penetrava nesse templo da criação, ao qual serviam de colunas os troncos seculares dos acaris e araribás.

O silêncio da noite, com os seus rumores vagos e indecisos e os seus ecos amortecidos dormia no fundo dessa solidão, e era apenas interrompido um momento pelo passo dos animais, que faziam estalar as fôlhas sêcas.

Parecia que deviam ser seis horas da tarde, e que o dia caindo envolvia a terra nas sombras pardacentas do ocaso.

Álvaro de Sá, embora habituado a esta ilusão, não pôde deixar de sobressaltar-se um instante, em que, saindo da sua meditação, viu-se de repente no meio do claro-escuro da floresta." (p.17).

O sol invade a floresta para anunciar seu herói - Peri. Enquanto a paisagem reserva aos aventureiros um trajeto sinuoso, "uma estreita picada" coberta por "sombrias abóbadas", a natureza encarrega-se de criar um palco redondo e elevado, direcionando seus focos de luz para iluminá-lo. O narrador deixa o chão, levanta os olhos e aguça os ouvidos para levar o leitor a admirar o rei da selva em ação:

"A pequena cavalgata continuou a marcha através da picada, e aproximou-se de uma dessas clareiras das matas virgens, que se assemelham a grandes zimbórios de verdura.

Neste momento um rugido espantoso fêz estremecer a floresta, e encheu a solidão com os ecos estridentes.

Os caminheiros empalideceram e olharam um para o outro; os cavaleiros engatilharam os arcabuzes e seguiram lentamente, lançando um olhar cauteloso pelos ramos das árvores." (p.20).

.....

"Quando a cavalgata chegou à margem da clareira, aí se passava uma cena curiosa.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, côr do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante, a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da fôrça e da inteligência.

Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham roçar com as pontas negras o pescoço flexível.

Era de alta estatura, tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forçado de pau enegrecido pelo fogo.

Perto dêle estava atirada ao chão uma clavina tauxiada, uma pequena bolsa de couro que devia conter munições, e uma rica faca flamenga, cujo uso foi depois proibido em Portugal e no Brasil.

Nesse instante erguia a cabeça e fitava os olhos numa sebe de fôlhas que se elevava a vinte passos de distância, e se agitava imperceptivelmente.

Ali, por entre a folhagem, distinguiam-se as ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo; às vezes viam-se brilhar na sombra dois raios vítreos e pálidos, que semelhavam os reflexos de alguma cristalização de rocha, ferida pela luz do sol.

Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.

Batia os flancos com a larga cauda, e movia a cabeça monstruosa, como procurando uma aberta entre a folhagem para arremessar o pulo: uma espécie de riso sardônico e feroz contraía-lhe as negras mandíbulas, e mostrava a linha de dentes amarelos; as ventas dilatadas aspiravam fortemente, e pareciam deleitar-se já com o odor do sangue da vítima.

O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco sêco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa.

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pêlo e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.

O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertara o forcado, endireitou-se de novo, sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita." (pp.21-2).

O rugido ecoa, espalha o temor e convoca todas as atenções a concentrarem-se em torno do palco construído pela "clareira". Os tropeiros, transformados em platéia, calam-se e fixam os olhos no centro do cenário também demarcado pela natureza - "um velho tronco decepado pelo raio". Com a perspectiva dada pelos cavaleiros espantados, o narrador começa a preencher o silêncio das vozes humanas com uma descrição farta de cores, movimentos e comparações, recuperando o caráter plástico e a vitalidade das frases dedicadas a acompanhar o Paquequer. Assim, Peri entra em cena.

A primeira aproximação ao herói deve se dar de modo a permitir a visão total da figura. Por isso, à referência à juventude, segue-se a menção ao talhe, comparado com "um junco selvagem", e à roupa - "túnica de algodão" atada "por uma faixa de penas escarlates". Se o talhe brota da terra, afirmando-se como elemento da selva e evocando a cabana plantada ao lado do solar de Dom Antônio de Mariz, o traje já se

apresenta como produto da relação entre os habitantes nativos e os descobridores. Peri cobre seu corpo com tecido, mas na cintura carrega um símbolo de sua origem - a faixa feita por sua mãe com penas escarlates, iguais àquelas que já haviam aparecido no quarto de Ceci. Na roupa, o contraste entre o branco e o escarlate indica a justaposição de objetos provenientes de culturas distintas como modo de estampar a possibilidade de harmonizá-las, marcando assim um momento do processo vivido por Peri na trajetória de afastar-se de sua origem e aproximar-se do mundo do conquistador, com seus hábitos e, sobretudo, com seus valores cristãos. E esse processo Alencar constrói sem drásticas rupturas, impedindo que o leitor perceba em Peri qualquer gesto de personagem oprimida ou subjugada. Por isso, o caminho do índio na direção do branco será sinalizado, quase que em todo o romance por objetos e pelas cores. Ele vai somar, ao arco e flecha, a clavina e as pistolas; ele vai substituir o escarlate pelo azul.

Depois de apresentar a figura esguia do índio, o narrador começa a descrevê-la detalhadamente, e começando pelo alto, vai da cabeça aos pés, do corpo aos adornos e armas. E Peri é inteiramente brilhante como o sol que ilumina sua terra e sua entrada no romance. O amarelo está no "cobre", nos "reflexos dourados" de sua pele, nos frutos da "axorca". O corpo cintila como a pupila, os "dentes alvos" e a clavina que está a seus pés. Deve-se observar ainda que a descrição do índio bem como de sua postura pretende ressaltar a integração absoluta entre o selvagem e a natureza. Dela ele extrai seus adornos e suas armas. Ele ostenta seu total domínio sobre o meio ao desprezar a clavina e preferir arco, flecha e forçado para enfrentar o inimigo maior que motivara o silêncio dos tropeiros. Ele afirma sua superioridade por demonstrar que não necessita de nada do mundo civilizado, por impor seu direito à presa no momento em que Loredano preparava o arcabuz. Peri extrai todos os seus atributos da terra legitimando a intenção do narrador de substantivar suas qualidades em "graça, força e inteligência". E o episódio da caçada dá ao leitor a possibilidade de ver essas qualidades em ação.

Para um herói de tão "alta estatura", deve-se prover um inimigo de grande porte. Por isso, o narrador tampouco poupa adjetivos e imagens para descrever a onça, procurando acentuar os contrastes entre o animal e o índio e fornecendo pistas para indicar o vencedor da luta. A fera é

desenhada com traços negros das sombras; seu brilho é vítreo como "cristalização de rocha, ferida pela luz" e deleita-se com o "odor do sangue". A essa esfera da morte, contrapõe-se Peri cuja vitalidade nasce da luz. Perante a graça do índio, coloca-se a onça monstruosa em suas desproporções. A reiteração de adjetivos como "enorme", "gigantesco", "grosso" ou "larga" dá a ela a característica de pesada, enquanto que o índio é "ágil" e leve.

A diferença é reiterada pela postura dos corpos dos antagonistas. A onça se esconde na folhagem; o índio se apresenta de pé na clareira. Ela revela seu esforço para o ataque ao tensionar o "dorso negro", preparando o salto, e vacila na escolha da vítima, ao perceber os cavalos e os aventureiros. Já Peri afirma seu direito à presa e expõe em seu corpo a calma absoluta para enfrentar o animal, pois "sorrindo e indolentemente encostado ao tronco sêco", esperava com "serenidade". Assim, desde o primeiro momento, o narrador sinaliza as diferenças entre os dois nativos da selva que talvez pudessem escapar aos olhos do europeu. Por isso, só depois desse movimento que faz engrandecer os antagonistas, o leitor depara-se com as qualidades comuns a ambos:

"Assim, êstes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas."(p.23)

Mas a igualdade estabelecida pelos atributos da força e da coragem possibilita ao narrador dar destaque às diferenças constituídas por virtudes edificadas pela própria narrativa como valores maiores do mundo civilizado. São elas o conhecimento e a inteligência, pedras fundadoras do projeto de Dom Antônio de Mariz e armas que afirmam a superioridade de Peri, tanto em relação à natureza selvagem quanto em relação aos tropeiros. Para vencer a luta, o índio não precisa matar o animal, pois ele sabe dominá-lo. Não precisa de armas. Aplica à situação seu conhecimento da selva e planeja sua ação mobilizando o "pensamento". Este é o componente que dá a Peri "calma e serenidade" para enfrentar a fera e dá ao leitor a certeza quanto ao desfecho do episódio. Este é também o elemento que impede a associação da atitude da personagem à temeridade. A coragem de Peri é heróica porque se constitui de força, conhecimento e inteligência.

Esse caráter virtuoso da coragem é ainda reafirmado pelos recursos do romanesco utilizados na descrição dos lutadores e no clímax da cena. Para pintar a onça, o narrador extrai elementos do universo baixo do demoníaco trabalhando com um espectro que abrange o mundo animal, o vegetal e o mineral. Nela, o negro é azeviche; os olhos e o salto são rígidos como a rocha. Já a descrição do índio mobiliza componentes dos reinos vegetal, animal e humano. E, na medida em que o episódio presta-se a afirmar o poder da inteligência, Peri surge como um homem superior aos demais. Ele circula em um espectro que vai do mundo vegetal e aponta para os poderes divinos.

Este modo de construir os protagonistas da caçada, não só a engrandece, transformando-a em duelo, como também a reveste de um caráter de luta arquetípica entre o bem e o mal.

"Era uma luta de morte a que se ia travar;"...(p.23)

Nesse capítulo dedicado a Peri, Alencar estabelece contornos importantes das imagens que julga adequadas para definir o país, demarcando critérios para estabelecer o que pode consolidar o projeto de Dom Antônio de Mariz e o que pode ameaçá-lo ou destruí-lo.

Ao afirmar a superioridade de Peri sobre o animal e os tropeiros, o episódio cria um índio tão nobre como o fidalgo português. Ambos atuam guiados pela inteligência e ambos extraem a coragem da sabedoria acumulada pelas comunidades de que provêm. Na cena, o nativo expõe seu conhecimento não só ao caçar o animal, mas também ao demonstrar que sabe extrair de seu meio tudo de que necessita: armas, comida e bebida. Este saber lhe garante o domínio da natureza e, com isso, as habilidades para superar a dimensão humana de Dom Antônio de Mariz, pois apenas Peri conhece os hábitos dos demais habitantes da selva, seus frutos e plantas ou a força e o movimento de suas águas. Nessa medida, é o saber que legitima a trajetória heróica do índio.

A dignidade de Peri, expressa tanto ao disputar a presa com os aventureiros como ao dar à caçada o caráter de duelo, permite também a Alencar estabelecer diferenças entre selvagens. A opção de Peri pelo enfrentamento sob a luz contrapõe-se ao índio que atravessa o capítulo espreitando a cena. Saberá depois o leitor que se trata de um aimoré. Portanto, o narrador introduz no romance, com o estigma de espião, o selvagem que ameaça o projeto do fidalgo português: aquele que

espreita, rastreia e ataca; aquele que tem como código de justiça a devoração do inimigo e não o diálogo. A estes a narrativa não reserva participação na tarefa de constituir o país.

Essa escala apresentada no episódio será consolidada pelo desenvolvimento da narrativa. Ao tentarem assassinar Ceci, ao atacarem o solar do fidalgo e ao iniciarem o ritual de devoração do inimigo aprisionado, os aimorés reforçam seu caráter primitivo cujo primado de justiça consiste no uso da força voltada para a prática da vingança. Para reiterar as virtudes de Peri e afirmar seu talhe heróico, o romance se encarrega de submetê-lo a várias provas das quais ele sai cada vez mais fortalecido. Peri vence a onça, sai vivo das entranhas malignas do precipício, oferece seu corpo como alvo para a flecha destinada a matar Ceci, escapa do sacrifício para ele preparado pelos aimorés, luta contra o veneno que ingerira, atravessa o fogo e vence as águas do Paraíba. Por várias vezes Peri renasce e a cada prova de força e coragem ele confirma sua lealdade, inteligência e sabedoria, pois concebe planos eficazes para cada nova situação de dificuldade. Essa trajetória garante à personagem a conquista do dom da ubiqüidade, característica necessária para a configuração do herói, e sobretudo dá a Peri a função de estabelecer a contigüidade entre o mundo da selva e o do conquistador europeu.

Visto nesse contexto da obra, Peri não pode ser considerado como reverência aos cânones românticos do bom selvagem ou do cultivo do exótico e da cor local. Alencar apropria-se desses caminhos abertos pelo romantismo de maneira muito particular, pois trabalha no sentido de demarcar a participação do nativo na construção dos valores que desejava ver como constitutivos do país. Por isso, é preciso forjar a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável ao branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la. Define-se assim uma aliança política necessária.

Para corroborar essa perspectiva é importante observar como Alencar trabalha algumas fontes históricas de seu texto. Visando a dar uma dimensão heróica a Peri, elabora em tom maior as informações dadas pelos cronistas, como fizera ao descrever o Paquequer e ao criar a personagem do Dom Antônio de Mariz. A nota do próprio autor apresenta-se como uma justificativa da deliberada intenção de apresentar o indígena com estatura avantajada:

"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." (p.306)

Se esta nota pode proteger o narrador do olhar incrédulo do leitor, já não se pode esperar o mesmo efeito daquela em que Alencar cita Aires de Casal para apresentar como prática usual o modo de caçar a onça com forcado. No cronista, encontra-se apenas uma rápida menção:

"A caçada das onças é menos laboriosa, porém mais perigosa que a das antas, e nunca divertida enquanto a fera respira. Sendo muitos os caçadores com espingardas, lanças e forcados, que são as armas, de que se usa, sempre com cães, e quanto maior número melhor, a campanha é menos perigosa. A fera, posto que muito mais corpulenta, de força incomparavelmente superior e muito mais ligeira que o cão, a quem tem ódio mortal, avistando-o sempre se afasta, pressentindo gente, mas por pouco espaço; porque ou trepa sobre alguma árvore, encontrando-a, ou acua, urrando e fazendo diligências por pegar algum sabujo, que, por muitos que sejam, jamais se lhe chegam: e ainda assim correm risco grande se a besta lhes chega com as unhas, sua arma principal. Se o caçador não segura bem o tiro de sorte que a alimária fique logo no lugar, ele parte direito aonde vê fumo, e a sua desgraça é inevitável, se não tem, ou companheiros armados, ou alguma lança com que a atravesse, ou forcado que lhe meta no pescoço, quando ele se lhe lança, que é sempre em pé, pegando primeiro com as garras, que com os dentes. Alguns caçadores matam-nas por este modo sem espingarda; e ainda vão alanceá-las em cima das árvores; porque quando o pau não é muito grosso, ele não pode voltar-se, e salta em terra."¹⁵

Sobre esta pálida descrição, Alencar investiu sua imaginação e criou um episódio que dá exuberância à entrada do índio heróico no romance. A imagem tem tal vitalidade que, ao final do texto, aflora junto

¹⁵ Manuel Aires Casal. *Corografia brasílica ou relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976, p.40.

com a palmeira e desliza na superfície das águas para permanecer na memória do leitor.

O episódio do sacrifício também oferece elementos para observar que Alencar pauta seu modo de incorporação no romance dos documentos históricos em função da escala de valores por ele considerada adequada para constituir imagens explicativas do Brasil. Certamente por seu caráter inusitado, esse ritual de devoração do inimigo cultivado pelos aimorés mereceu atenção e tintas de muitos cronistas. Denis¹⁶ e Varnhagem¹⁷ fazem demorada descrição do hábito, fornecendo detalhes sobre as armas, o modo de tratar e preparar a vítima, a função de diferentes figuras da tribo na solenidade. Ambos abstêm-se de julgamento. Alencar não remete nesse momento aos autores, mas seguramente conhecia os textos. Denis, cuja obra já circulava nessa época, seria mencionado nas notas a *Ubirajara*. Varnhagem aparece em nota no capítulo dedicado a Dom Antônio de Mariz. Gabriel Soares de Sousa, fonte constante de nosso romancista, também se refere ao hábito dos aimorés de comer carne humana¹⁸, mas o faz de maneira bastante rápida e não se detém a descrever o ritual. Entre todos, Alencar prefere remeter o leitor a Simão de Vasconcelos cuja descrição é menos detalhada, mas claramente feita a partir do ponto de vista que condena a antropofagia, identificando-a com a brutalidade de bárbaros e animais.

"Por este tempo houve nas capitâneas dos Ilhéus, e Porto Seguro grandes perturbações nascidas de assaltos contínuos da nação Aimoré, que tudo metia em temor. É esta casta de índios Aimorés a mais brutal, e desumana de todo o Brasil: descende dos Tapuias antigos; porém por ocasião de guerras que houve entre eles, sucedeu que certos bandos menos poderosos, fugindo a seus inimigos se recolheram ao interior do sertão a lugares fragosos, e montanhas estéreis, onde não pudessem ser achados: e como ali viviam separados do comércio de toda a mais gente, por discurso do tempo vieram seus filhos, e netos a perder a notícia da linguagem própria, e formaram outra que de nenhuma outra nação era entendida, feia, gutural, arrancada do

¹⁶ Ferdinand Denis. Brasil. Trad. João Etienne Filho e Malta Lima. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, pp. 44-7.

¹⁷ Francisco Adolfo de Varnhagem. Ob. cit., tomo I, pp. 46-7.

¹⁸ Gabriel Soares de Sousa. Ob. cit, p.79.

peito. É gente agigantada, robusta, e forçosa; não tem cabelo algum em todo o corpo, mais que o da cabeça; todos os mais arrancam. Usam de arcos demasiadamente grandes: são tão destros flecheiros, que nem uma mosca lhes escapa: ligeiríssimos, grandes corredores: não vivem em casas, ou aldeias; nem alguém lhes achou jamais morada: pelos matos e campos andam à maneira de feras, de todo nus, homens e mulheres: dormem na terra, e escassamente lhes servem algumas folhas de colchão. As chuvas levam ao pé de uma árvore, ou com qualquer ramo coberto. Não tratam de roças, nem semeados: sustentam-se de frutas agrestes, e caça de feras, e aves, que parece obedecem a seus arcos; e esta comem crua, ou quando muito mal assada. Machos, e fêmeas andam tosquiados, e têm suas navalhas para este efeito, feitas de certa espécie de cana, que quase igualam as de aço. Igualmente andam à caça da feras, e da gente; e é-lhes a carne desta o mais saboroso pasto. Acometem sempre à traição, nunca em descoberto; e por isso poucos em número acometem a muitos, porque não tratam de defender o campo; mas não vendo a sua, logo fogem cada um por seu cabo: sem lealdade, ou polícia de uns para outros, nem ainda pais para filhos."¹⁹

Lendo o episódio em que Peri se lança no campo dos aimorés para merecer o estatuto de prisioneiro a ser sacrificado, é possível observar que Alencar monta os preparativos da devoração com riqueza de cores e detalhes. No entanto, deve-se destacar que o narrador dá grande espaço ao movimento da índia escolhida pela tribo para servir a vítima. Através dela o romance arma mais uma prova a ser vencida pelo herói. Resistindo ao amor e à liberdade oferecidos pela bela aimoré, Peri não só reafirma sua determinação de usar seu corpo envenenado para dizimar a tribo inteira, como também reitera sua devoção a Ceci, que por vezes vê ao longe, mobilizando na memória dos leitores cenas dedicadas a damas inatingíveis. Assim, a paciente construção dos costumes aimorés presta-se antes a engrandecer Peri que, mais uma vez, prova sua lealdade e sobretudo sua inteligência, pois, partindo de seus conhecimentos, arquiteta um plano eficaz para aniquilar os inimigos. Estes tornam-se pequenos diante do herói, não só porque perdem muitos membros da

¹⁹ Simão de Vasconcelos. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, Brasília: INL, 1977, vol. II, pp. 55-6.

tribo e o domínio da situação, mas também porque o narrador os apresenta de modo a acentuar traços que estabelecem identidade entre eles e a fera. Deve-se observar que para descrever os aimorés, o narrador retoma o espectro das imagens utilizadas para retratar a onça: do meio das folhas sai o "vulto gigantesco do velho cacique" (p.245), com "Duas peles de tapir ligadas sobre os ombros"(p.245); seus olhos brilhavam como dois fogos vulcânicos no seio das trevas"(p.245) e tinha "um sorriso feroz, reflexo dessa embriaguez do sangue, que dilata as narinas do jaguar prestes a saltar sobre a prêsa."(p.246).

D) RUMO À SUPERAÇÃO DOS CONFLITOS

Depois de entrar na selva onde colhe em ação os ocupantes dos armazéns e o morador da cabana, o narrador volta à casa, indicando o caminho a ser percorrido por todos eles em direção ao centro do cenário. Para terminar de povoá-lo falta apenas a personagem responsável pela criação daquele quarto diferenciado, longamente descrito na abertura do romance. Por isso, nesse momento, o leitor é apresentado a Ceci que traz para o texto um ingrediente imprescindível à narrativa romanesca: o amor casto. E como é importante dar um tom convincente a esta imagem, nada melhor que seguir os preceitos românticos e construir a loura ao lado da morena. Retoma-se o recurso do contraste, utilizado anteriormente para caracterizar Álvaro e Loredano, acentuando-o através da diversidade de procedimentos usados para esboçar cada uma das figuras. A Ceci o narrador destina contornos vagos e frases prolixas; Isabel merece traços econômicos e precisos:

"Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.

Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível.

Ela parou em face de Cecília meio deitada sobre a rede, e não pôde furtar-se à admiração que lhe inspirava essa beleza delicada, de contornos tão suaves; e uma sombra imperceptível,

talvez de um despeito, passou pelo seu rosto mas esvaeceu-se logo." (p.27)

Sem rodeios, com frases rápidas, o narrador acompanha o "seu passo ligeiro" e já classifica Isabel: "era o tipo brasileiro". E, nesse sentido, a descrição da personagem oferece também especificações e dimensões concretas que circunscrevem o conceito. Sem meios tons, a figura se compõe com traços físicos que se desdobram em elementos de caráter. Assim, "graça" e "formosura" traduzem-se por "encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade", já sugerindo alguns ingredientes da imagem de sensualidade que se cristaliza na frase seguinte. Nesta, a simetria do ritmo criada pela permanente junção de substantivo e adjetivo disfarça a distância existente entre "cabelos pretos" e "lábios desdenhosos" ou ainda entre "rosto moreno e rosado" e "sorriso provocador". À característica estritamente física designada por "olhos grandes e negros" sobrepõem-se adjetivos que procuram captar comportamentos e motivações interiores. E para vetar brechas de entrada a qualquer ambigüidade, nada melhor que substantivar o papel reservado a Isabel: "um poder de sedução". Ela pode não só despertar sentimentos indignos mas também carregá-los, como aquela sombra identificada a "despeito", apontando para o ressentimento cuja origem a narrativa encarrega-se de atribuir aos preconceitos de Dona Lauriana.

Alencar colhe a mestiça em situação de precário equilíbrio entre a marginalização, imposta a ela pela dona da casa, e a integração à família, sugerida nos cuidados discretos do fidalgo a ela dispensados e claramente explicitada por Ceci, quando esta lhe propõe tratá-la por irmã. O favor, travestido de afeto revela-se no testamento de Dom Antônio de Mariz. A condição de filha natural pode ser tolerada na casa, mas o acesso ao nome da família lhe é vedado. Ela não pode sonhar com o príncipe encantado e, ao seduzir Álvaro, transformando o compromisso do moço com Ceci em obrigação e não mais ato de devoção, Isabel conquista o direito de encontrá-lo no céu, longe das normas e dos corpos.

As afirmações seguras e a economia do texto dedicado à morena - apenas três parágrafos - contrastam com o longo trecho de compasso indolente que apresenta a loura:

"Caía a tarde.

No pequeno jardim da casa do Paquequer, uma linda moça se embalançava indolentemente numa rêde de palha prêsa aos ramos de uma acácia silvestre, que estremecendo deixava cair algumas de suas flores miúdas e perfumadas.

Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vêzes se abriam lânguidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas.

Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua tez alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes côr-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas.

O seu traje era do gôsto o mais mimoso e o mais original que é possível conceber; mistura de luxo e de simplicidade.

Tinha sôbre o vestido branco de cassa um ligeiro saiote de risso azul apanhado à cintura por um broche; uma espécie de arminho côr de pérola, feito com a penugem macia de certas aves, orlava o talho e as mangas, fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contôrno de seu braço arqueado sôbre o seio.

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma resilha finíssima de fios de palha côr de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável.

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 rêde uma doce oscilação.

Esta moça era Cecília.

O que passava nesse momento em seu espírito infantil é impossível descrever; o corpo cedendo à languidez que produz uma tarde calmosa, deixava que a imaginação corresse livre.

Os sopros tépidos da brisa que vinham impregnados dos perfumes das madressilvas e das açucenas agrestes, ainda excitavam mais êsse enlêvo e bafejavam talvez nessa alma

inocente algum pensamento indefinido, algum dêsse mitos de um coração de moça aos dezoito anos.

Ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado, roçando a ponta dos rochedos se abria de repente; e um homem vinha cair a seus pés tímido e suplicante.

Sonhava que corava; e um rubor vivo acendia o rosado de suas faces; mas a pouco e pouco êsse casto enleio ia se desvanecendo, e acabava num gracioso sorriso que sua alma vinha pousar nos lábios.

Com o seio palpitante, tôda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; mas voltava-os com desgosto, porque, em vez do lindo cavalheiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem.

Tinha então, sempre em sonho, um dêsse assomos de cólera de rainha ofendida, que fazia arquear as sobranceiras louras, e bater sôbre a relva a ponta de um pésinho de menina.

Mas o escravo suplicante erguia os olhos tão magoados, tão cheios de preces mudas e de resignação, que ela sentia um quer que seja de inexprimível, e ficava triste, até que fugia e ia chorar.

Vinha porém o seu lindo cavalheiro, enxugava-lhe as lágrimas, e ela sentia-se consolada, e sorria de novo; as conservava sempre uma sombra de melancolia, que só a pouco e pouco o seu gênio alegre conseguia desvanecer." (pp.26-7)

Para esboçar a figura de Ceci, o narrador se põe mimoso; sua frase distende-se no movimento suave da rede e vai roçando a imagem da menina, chegando a ela com delicadeza. A sintaxe articula trejeitos de aproximação como o uso de comparações ou expressões adequadas a apontar semelhanças, tais como "pareciam". "uma espécie de", "um quer que seja de". Certamente tais recursos são mobilizados com a finalidade de sugerir alguma dificuldade em encontrar as palavras exatas para definir os traços de Ceci, como se fosse possível apenas aproximar-se de sua imagem diáfana, mas não apoderar-se dela para conceituá-la. Por fim, o próprio artesão confessa: "O que se passava nesse momento em seu espírito infantil é impossível descrever."

A personagem mimosa é criada pelo uso abusivo de diminutivos e de adjetivos que se multiplicam a partir de dois feixes: um consiste em identificar a graça ao pequeno; outro, em traduzir a suavidade por ingenuidade e simplicidade. Este último é responsável pelo espectro de cores de Ceci - branco, louro, palha, azul e rosa - e pela leveza de movimento - a "doce oscilação da rede", "os sopros tépidos da brisa".

Na alvura da alma inocente coberta por véus tão caros a Alencar há novamente traços daquela personagem que criara o quarto onde conviviam marcas de fada e de mulher. Aqui a ambigüidade reaparece entre atitudes de menina e devaneios de moça. À languidez do corpo motivada pelo encantamento amoroso vivido no sonho segue-se a criança contrariada a bater o "pésinho", porque em vez de "lindo cavalheiro" via um "selvagem". A imagem onírica perturba o corpo da menina imprimindo nele movimento de mulher, que leva a personagem a aparecer "tôda trêmula", "com o seio palpitante", e substituindo o contentamento pela tristeza. Ela mesma, usando a mediação da contrariedade, localiza a origem da melancolia na distância entre cavalheiro e selvagem. Já desperta, ela confessa seu sentimento a Isabel e esta também o vincula ao índio, mas através de outras mediações. As diferenças na interpretação da tristeza reapresentam, sob outro ângulo a oposição entre a loura e a morena, contrapondo a inocência de um sonho de amor impossível, de "algum desses mitos de um coração de moça" à experiência cotidiana de Isabel, que vive na escala intermediária entre o branco que domina e o selvagem escravizado.

A apresentação das duas personagens se dá através do emprego de diferentes procedimentos para descrever cada uma delas e da justaposição de uma cena de diálogo à narração de um sonho. Esta montagem deve alertar o leitor para tentar reconhecer a elaboração particular que Alencar dá ao cânon romântico de contrapor a loura casta à morena demoníaca.

As intervenções de Isabel articulam-se no universo da experiência, abrindo ao narrador um caminho que lhe permite trazer ao romance alguns elementos do contexto histórico. A mestiça, que provara o ressentimento provocado pelo desprezo a ela dispensado por Dona Lauriana, aponta em sua fala para a relação predominante entre índios e portugueses nos tempos coloniais:

"- Não faças caso, Cecília, replicou Isabel reparando na melancolia da moça; pedirás a meu tio para caçar-te outro que farás domesticar, e ficará mais manso do que o teu Peri.

- Prima, disse a moça com um ligeiro tom de repreensão, tratas muito injustamente êsse pobre índio que não te fêz mal algum.

- Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo, ou um cão?" (p.29)

A voz de Isabel traz ao texto a identificação do selvagem ao animal, apontando para a compreensão do nativo que predominava entre os colonizadores e contra a qual trabalhavam os jesuítas. O dado constitutivo da colônia aflora, mas deve-se observar as circunstâncias dessa manifestação para dimensionar a função que cumpre no romance. Ao atribuir essa visão do índio a Dona Lauriana, a menina indica um pólo de tensão no romance, que permitirá a Dom Antônio de Mariz reiterar suas concepções a respeito dos nativos e, conseqüentemente exercer seu papel de árbitro das relações, de conciliador. Tal direção pode ser encontrada em diferentes momentos do texto em que a dona da casa comparece. Sua atitude de rejeitar Peri não só desagrade Ceci mas também oferece a Loredano mais um argumento para persuadir os aventureiros a contestarem a autoridade do fidalgo. Assim, na fala de Isabel, Alencar está, por um lado, apontando para um dado da época e, por outro, ajuizando os modos de estabelecer relações entre índios e portugueses. Caracteriza-se a intolerância de Dona Lauriana, como supostamente cristã, como responsável por desequilíbrios na convivência e como barreira a qualquer proposta de colonização que integrasse o nativo. Nessa medida, a personagem fornece mais um recurso a Alencar para dar relevância ao projeto de Dom Antônio de Mariz.

Ainda na fala de Isabel encontra-se indicação de outra prática dos tempos coloniais: a escravização do selvagem. No diálogo, ela decorre da argumentação que estabelece a identidade entre índio e animal. Mas interessante é observar como esta referência da personagem, feita com a naturalidade própria à menção de um hábito cotidiano, contrapõe-se ao sonho de Ceci. Neste o selvagem aparece como "escravo suplicante", mas tal condição se estabelece como reação à contrariedade sofrida pela

"rainha ofendida" em seus devaneios amorosos. Ocupando o papel do fiel cavaleiro no modelo de par amoroso constitutivo da estória romanesca, Peri surge como escravo do amor²⁰

Estes elementos contribuem para compreender as funções do sonho no texto. Ele introduz o fio da intriga amorosa e, ao representar um modelo na imagem onírica, sugere o compasso em que ela vai se desenvolver - o do amor casto. Mas sobretudo é importante sublinhar que nesta passagem está explicitada a contradição entre cavaleiro e selvagem que o romance tentará superar. E para dimensionar a dificuldade de tal tarefa nada melhor que, depois de defini-la, deixar falar Isabel, pois ela se encarrega de demarcar com nitidez a distância entre cavaleiro e selvagem, entre o devaneio inocente e a experiência de convívio dos moradores do Paquequer.

O desafio de elevar um nativo ao mesmo patamar ocupado pelo mais nobre português começara a ser enfrentado pelo narrador tanto ao introduzir Peri em ação de modo a revelar sua capacidade de vencer a adversidade, como quando, ao construir o cenário, caracterizara a inserção do nativo no Paquequer como um ato de vontade. O romance põe em primeiro plano o desenvolvimento deste perfil de Peri provendo-lhe sucessivas provas para que possa demonstrar ter condições de defender a família do fidalgo de qualquer perigo. Mas se as ações heróicas podem garantir a igualdade entre o caráter do nativo e a dignidade de Dom Antônio de Mariz, elas não são suficientes para elevá-lo ao papel que o cavaleiro desempenha no sonho de Ceci. Por isso, Alencar conduz com cuidado o fio amoroso até o final do romance, para que ele possa sobreviver às águas e deslizar com a palmeira.

A contradição entre cavaleiro e selvagem, apontada primeiramente no sonho de Ceci, reaparece em um diálogo entre ela e Peri:

"- Quero que estime sua senhora e lhe obedeça, e aprenda o que ela lhe ensinar, para ser um cavaleiro como meu irmão D. Diogo e o Sr. Álvaro.

²⁰ Silvano Santiago em "Liderança e hierarquia em Alencar", ensaio já citado, observa que o romance apresenta Peri como "escravo do amor" (p.106)./ Apesar de apropriada, creio que tal afirmação deve ser relativizada, pois, como vimos, o narrador aponta o conceito de escravo aplicado aos índios como uma concepção que também atinge Peri.

Peri abanou a cabeça.

- Olha, continuou a menina, Ceci vai te ensinar a conhecer o Senhor do Céu, e a rezar também e ler bonitas histórias. Quando souberes tudo isto, ela bordará um manto de sêda para ti; terás uma espada, e uma cruz no peito. Sim?

- A planta precisa de sol para crescer, a flor precisa de água para abrir; Peri precisa de liberdade para viver." (p.161)

Além de expressar seu desejo consciente de elevar o índio à condição de cavaleiro, Ceci propõe um caminho que consiste em dominar a língua escrita e converter-se ao cristianismo. Empenhada em chegar a tal objetivo, ela se compromete a partilhar com ele o processo de aprendizagem que lhe garanta a conquista da espada e da cruz - símbolos distintivos do cavaleiro. A recusa de Peri, apoiada na evocação da liberdade, contraria outra vez a menina. Recolhida em seu quarto, ela retoma a questão ao cantar a xácara:

"Foi um dia - Infância mouro
Deixou
Alcáçar de prata e ouro.

Montado no seu corcel,
Partiu
Sem pajem, sem anadel.

Do castelo à barbacã
Chegou;
Viu formosa castelã.

As pés daquela a quem ama
Jurou
Ser fiel à sua dama.

A gentil dona e senhora
Sorriu;
Ai! que isenta ela não fôra!

"Tu és mouro; eu sou cristã:"

Falou

A formosa castelã.

"Mouro, tens o meu amor;

Cristão,

Serás meu nobre senhor."

Sua voz era um encanto,

O olhar

Quebrado, pedia tanto!

"Antes de ver-te, senhora,

Fui rei;

Serei teu escravo agora.

Por ti deixo meu alcáçar

Fiel;

Meus paços d'ouro e de nácar.

"Por ti deixo o paraíso,

Meu céu

É teu mimoso sorriso."

A dona em um doce enleio

Tirou

Seu lindo colar do seio.

As duas almas cristãs,

Na cruz

Um beijo tornou irmãs."(pp.161-2)

Através do paralelismo, o canto absorve a situação de Peri e Ceci, restringe a distância entre eles à questão religiosa e anuncia o final do romance. Assim, a cantiga presta-se não só a cifrar a história amorosa do romance mas também a traduzi-la de modo a inseri-la na tradição ibérica das lutas arquetípicas entre cristãos e mouros. Nesse sentido o batismo de Peri é apenas o final da trajetória necessariamente desenvolvida pela

personagem capaz de reconhecer o belo e a virtude, capacidade fundamental para que a relação com esses valores signifique adesão e não submissão. Por isso, o narrador justifica a devoção de Peri a Ceci através da vinculação que o índio estabelece entre a imagem de Nossa Senhora e a menina. Por isso também Peri abandona o mouro escarlate e adota as cores cristãs de Ceci - o branco e o azul. Visto nessa perspectiva, *O guarani* poderia prestar-se a comprovar a hipótese de interpretação levantada por Marlyse Meyer sobre a força do velho tema "cristãos e mouros". Seria ele uma fértil matriz para construir histórias de conciliação. E, sem dúvida, é este o objetivo perseguido por Alencar.

A apresentação da loura e da morena conclui o primeiro momento do romance que consiste em edificar o cenário e povoá-lo. Então, todos os habitantes se reúnem às margens do Paquequer para viverem um embate entre o bem e o mal que se materializa nas ações de diferentes personagens em diversos episódios organizados de modo a intensificar os conflitos, resultando na catástrofe tão fortemente estampada nas imagens do incêndio e do dilúvio. Nessa medida, o texto nos leva a testemunhar o processo de destruição do projeto de colonização implantado por Dom Antônio de Mariz. A ação ganha maior dramaticidade por desenvolver-se em um tempo condensado, do qual talvez o leitor não se aperceba com exatidão, pois ao fulcro da narrativa acrescentam-se episódios que recuam ao passado para recuperar traços importantes das personagens ou fatos anteriores cujas conseqüências são relevantes para o desenrolar dos acontecimentos que se dão a nossos olhos. Estes têm marcação temporal definida: da abertura ao incêndio transcorrem sete dias; entre este e o dilúvio há três dias.

Não é difícil, pois, compreender por que o leitor retém na memória mais vivamente as imagens da abertura e as do final do romance. Elas extraem vitalidade não só do caráter plástico que as caracterizam, mas também da posição que ocupam na organização do texto, concebido com auxílio de recursos teatrais. Contempla-se um cenário, como resultado de trabalho paciente, como retrato de um equilíbrio entre homens e natureza, conquistado pela sabedoria utilizada para circunscrever e controlar tensões cujas marcas se apresentam na cerca entre solar e armazéns, na muralha que defende a casa ou ainda no contrato vigente entre os moradores. Entramos em contacto com a

morada e seus habitantes no seu último momento de harmonia. Todas as marcas de conflitos abrem-se e alastram-se até explodirem com a pólvora guardada no subterrâneo do solar. Ao clímax da tensão segue-se um momento de relaxamento com o deslizar da canoa. Mas a natureza encarrega-se de crisar novamente suas forças para unir Peri e Ceci através do desejo de sobreviverem. A narração não se dedica a acompanhar a lenta construção da utópica comunidade, mas evoca alguns dos fatos significativos que para ela contribuíram, intensificando a dimensão da destruição. Organizada deste modo, a narrativa expõe elementos da concepção teatral que também marcaram sua natureza épica: apresentar a harmonia quando está prestes a desfazer-se, condensar o tempo e explorar a concentração espacial.

Se a vitalidade das imagens tem uma fonte no caráter plástico e outra nessa função quase de emoldurar a narração, deve-se enfatizar que ela se mantém pela seiva produzida pelas ações motivadas por paixões romanescas. Estas pulsam e imprimem movimento às imagens para que elas possam demarcar com nitidez a hierarquia dos valores constitutivos do país. As paixões vis do mundo demoníaco instalam o desequilíbrio, destroem a suposta comunidade do Paquequer, consomem-se no fogo mas não conseguem derrotar a virtude.

O mal atravessa o romance incorporado nos aimorés e em Loredano. Aqueles índios expõem a condição de selvagem não apenas em seus hábitos de antropófagos mas sobretudo porque concebem a vingança como reparação de uma falta. A cobiça de Loredano espalha-se pelos subterrâneos, dissemina a revolta contra a ordem estabelecida, estimula a traição e a fraude. Estas forças malignas são consumidas pelo fogo, pois elas instituem as práticas que podem perturbar a estabilidade do processo de colonização. E note-se que o mal não é exclusividade de uma ou outra raça, pois Alencar atribui a índios e a brancos ações baixas e destrutivas ou atos nobres e talhe heróico.

As virtudes de lealdade e inteligência não são privilégios de uma ou outra raça. Surgem como traços distintivos de Dom Antônio de Mariz e estão na origem do atributo maior desta personagem, qual seja, o de atuar como árbitro justo e legítimo nas situações de conflito. Elas pautam as atitudes do fidalgo durante todo o texto, revitalizando-se a cada momento até aparecerem de forma exacerbada em suas últimas ações,

seja ao decidir explodir sua casa para poupar a família da barbárie aimoré, seja ao negociar com Peri seu batismo para salvar Ceci.

As mesmas virtudes transformam um índio goitacá em nosso herói Peri, um herói tão romanesco quanto aqueles das prateleiras européias. Elas garantem que o selvagem vença todas as provas, que ressuscite de várias mortes e que sua travessia pelo romance desenhe uma trajetória de ascensão, pois a narrativa leva Peri do fundo do precipício e da casa ao topo da palmeira e ao horizonte.

Certamente o enredo romanesco, também de sabor fortemente medieval, contribuiu para que muitos leitores restringissem o solar de Dom Antônio de Mariz a mera reprodução dos castelos portugueses e vissem na obra a intenção de Alencar de criar a Idade Média brasileira, esquecendo-se que o ritmo do romanesco fora largamente usado no romance histórico do Romantismo para dar ao passado o caráter lendário e heróico. Este não podia expressar-se naqueles enredos centrados em indivíduos desgarrados, às voltas com as contingências cotidianas de miúdas dimensões.

Assim, Alencar tomou um atalho bem comum em seus dias para dar, como observa Antonio Cândido, "a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário"²¹. Adotou o compasso do romanesco, recorreu a imagens de traços medievais e filtrou os livros dos cronistas para narrar o começo da História do país, para explicar sua origem. Mas importante é observar que estes instrumentos são usados para traçar os primeiros conflitos não como confronto entre raças, entre nativos e descobridores ou entre interesses de grupos socialmente antagônicos. Os conflitos são episódios de uma luta arquetípica entre o bem e mal da qual não apenas o homem participa. Por isso, a absoluta comunhão entre homem e natureza, estampada nas faces do Paquequer e enunciada pelo próprio narrador (... "para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa". - p.7) já está a indicar que a narrativa caminha para o mito.

Este ângulo deve direcionar o exame das imagens finais.

O fogo é introduzido no cenário por índios e por brancos, como arma para impor a justiça. Mas o uso deste recurso extremo abre à narrativa nova possibilidade de estabelecer uma escala de valores. As

²¹ Antonio Cândido. Ob. cit, vol. 2, p.224.

"setas inflamadas dos selvagens" (p.279), ao caírem sobre a casa como "uma cascata de chamas" (p.279), constituem um instrumento para consumir a vingança dos aimorés, apresentado-se como ato motivado pelo instinto de aniquilar o inimigo, pois o texto o incorpora como uma ação que não é precedida por diálogo entre vítimas e agressores nem tampouco aparece como uma deliberação tomada por qualquer instância da tribo. Some-se a isso o fato de que a voz narrativa está instalada na sala de Dom Antônio de Mariz, no espaço do bem. Portanto, os aimorés usam o fogo para destruir a virtude. Já os brancos não só usam as chamas para aniquilar o mal, como revestem esta ação de caráter civilizado, por apresentá-la como resultado de um julgamento e por fundar sua legitimidade na história humana - no ritual da Inquisição. Mas deve-se observar que o fidalgo não se envolve na ação justiceira dos aventureiros. Prefere usar suas mãos para explodir o depósito de pólvora, impedir que sua família seja vítima da barbárie e, assim, transformar a destruição do Paquequer em um ato de fé:

"A algumas braças de distância, por entre uma aberta da floresta, Peri viu sôbre o rochedo a casa iluminada pelas chamas do incêndio, que começava a lavrar com alguma intensidade.

De repente uma cena fantástica, terrível passou diante de seus olhos, como uma dessas visões rápidas que brilham e se apagam de repente no delírio da imaginação.

A frente da casa estava às escuras; o fogo ganhara as outras faces do edifício e o vento o lançava para o fundo. Peri, do primeiro olhar tinha visto os vultos dos Aimorés a se moverem nas sombras; e a figura horrível e medonha de Loredano, erguendo-se como um espectro no meio das chamas que o devoravam.

De repente a fachada do edifício tombou sôbre a esplanada, esmagando na sua queda um grande número de selvagens.

Foi então que o quadro fantástico se desenhou aos olhos de Peri.

A sala era um mar de fogo; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa pareciam nadar em vagas de chamas.

No fundo destacava o vulto majestoso de D. Antônio de Mariz, de pé no meio do gabinete, elevando com a mão esquerda uma imagem do Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava escura onde dormia o vulcão.

Sua mulher abraçava os seus joelhos calma e resignada; Aires Gomes e os poucos aventureiros que restavam, imóveis e ajoelhados a seus pés, formavam o baixo-relêvo dessa estátua digna de um grande cinzel.

Sôbre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais". (p.284)

O narrador apropria-se dos olhos de Peri, única testemunha do incêndio e da explosão, para pintar a cena final da catástrofe. O quadro flagra a escala de valores criada pela narrativa, afirmando sua permanência até o último momento da agonia. O fidalgo ocupa o ponto mais alto e o primeiro plano; em "baixo-relevo" e "a seus pés, estão os aventureiros fiéis a ele; a fogueira em que arde Loredano fica em um ponto mais baixo e lateral e a parte inferior da tela retrata os selvagens, "dançando nas chamas infernais". Em função do centro do quadro, ocupado por Dom Antônio de Mariz, ordena-se o conjunto das demais personagens, reafirmando a superioridade do fidalgo em relação a todas as que ficaram no Paquequer. E o último ato desta autoridade consiste em consumir a destruição de sua obra e elevar na outra mão o valor que deve ser preservado: a "imagem do Cristo."

O fogo cumpriu sua função no ritual de purificação. Ele expurgou o mal e apurou a virtude. Ela está em sua inteireza na canoa que desliza pelo rio onde contrasta com o caos produzido pelo conflito e com a fenda aberta na paisagem:

"Quando o sol, erguendo-se no horizonte, iluminou os campos, um montão de ruínas cobria as margens do Paquequer.

Grandes lascas de rochedos, talhadas de um golpe e semeadas pelo campo, pareciam ter saltado do malho gigantesco de novos cíclopes.

A eminência sôbre a qual estava situada a casa tinha desaparecido e no seu lugar via-se apenas uma larga fenda semelhante à cratera de algum vulcão subterrâneo.

As árvores arrancadas dos seus alvéolos, a terra revôlta, a cinza enegrecida que cobria a floresta, anunciavam que por aí tinha passado algum dêsses cataclismas que deixam após si a morte e a destruição." (p.285)

O herói afasta-se do "teatro da catástrofe" (p.285) e dedica-se a cumprir seu compromisso.

"Era sim a idéia de que ia salvar sua senhora e cumprir o juramento que tinha feito ao velho fidalgo; era o sentimento de orgulho que se apoderava dêle, pensando que bastava a sua coragem e a sua fôrça para vencer todos os obstáculos, e realizar a missão de que se havia encarregado."(p.285).

Mas de sua parte, o narrador também reúne todas as forças e muda o destino de Peri, dando a ele missão mais elevada: a de reviver o mito do dilúvio, conjugando os tempos imemoriais dos nativos e dos descobridores, e fundar o rosto mestiço do país²².

Então torna-se necessário dar à relação entre Peri e Ceci cores de um contacto entre homem e mulher, sem permitir que para o leitor se apresente qualquer dúvida sobre a determinação do índio em honrar seu compromisso, pois, afinal, os virtuosos não quebram palavra empenhada. A nova ordem harmônica não poderia ser apoiada em coação ou submissão. Ela deve caracterizar-se como acordo entre as partes, como comunhão de sentimentos e projetos. E, para isto o narrador dispõe de pouco tempo, podendo parecer apressado o processo que dá a Ceci a possibilidade de perceber que não pode viver sem Peri, de compreender as desigualdades existentes entre eles e de conceber uma maneira de superá-las. Ela decide ficar na floresta e o narrador resolve retocar traços da menina para dar-lhe olhos e respiração de mulher:

²² A mestiçagem racial é interpretação do romance reiteradamente afirmada pelos críticos de Alencar. Remeto o leitor a um trabalho recente realizado por um antropólogo que apresenta boa sistematização das questões suscitadas pela relação entre o mito narrado por Peri e o desfecho de O guarani: Renato Ortiz. "O Guarani: um mito de fundação da brasilidade" in Ciência e cultura. vol 40, no 3, março/1988, pp. 261-269.

"No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia, e marcara o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fôsse um amigo, era apenas um amigo escravo.

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

As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rios, as árvores seculares, serviam de trono, de dossel e cetro a êsse monarca das selvas cercado de tôda a majestade e de todo o esplendor da natureza." (pp.291-292)

.....

"Cecília devia pois ficar tranquila como se estivesse em um palácio; e de fato era um palácio de rainha do deserto êsse sombrio cheio de frescura a que a relva servia de alcatifa, as folhas de dossel, as grinaldas em flôres de cortinas, os sabiás de orquestra, as águas de espelho, e os raios do sol de arabescos dourados."(pp.294)

.....

"Cecília amava; a gentil e inocente menina procurava iludir-se a si mesma, atribuindo o sentimento que enchia sua alma a uma afeição fraternal, e ocultando, sob o doce nome de irmão outro mais doce que titilava nos seus lábios, mas que seus lábios não ousavam pronunciar." (p.294-295)

O narrador procura elidir a distância entre Peri e Ceci, elevando-a à condição de "rainha do deserto", para que possa unir-se ao "rei do deserto"; atribuindo a ela o ato de designar o índio com o conceito de "irmão" e, por fim, encarregando-se ele mesmo de desvendar o amor que a menina queria esconder com o código fraternal. E, para consolidar a aproximação, Alencar apresenta a prece como um ritual de comunhão.

O novo equilíbrio de virtudes deve ser posto à prova para firmar-se. Então, o narrador mobiliza as forças da natureza dando a esta o poder de crispar-se, de transformar radicalmente o espaço e demarcar seu ciclo temporal, pondo, enfim, em cena "o drama dos elementos", anunciado na abertura do romance.

E todos os movimentos oferecidos ao olhar do leitor repetem, simetricamente, o mito posteriormente narrado por Peri. O silêncio que envolvia o sono de Ceci é destruído por "sombras espessas" (p.301), pelo rio que se move "como um gigante estorcendo-se em convulsões (p.302), por "um estampido horrível"(p.302). Finalmente a água precipita-se" furiosa, invencível, devorando o espaço" (p.302) e Peri abriga-se com Ceci no topo da palmeira.

A narrativa caminha para o mito e ele não só a absorve como também oferece a Peri o modo de vencer a morte, arrancando a palmeira. Assim o herói afirma novamente sua condição superior e não apenas porque tem força e coragem, mas sobretudo porque detém o saber. Deste vem sua certeza e sua promessa a Ceci:

"- Tu viverás!...."(p.306)

Assim, o romance termina ao propor na mescla dos mitos a mestiçagem racial como traço diferenciado e particular do país. Mas, ao levar ao horizonte Ceci e Peri, Alencar afirmou muito mais sobre sua visão do passado e do presente da nação em que vivia. Queria ele apresentar uma interpretação para o passado colonial, apontando elementos construtivos e destrutivos; queimar as forças desestabilizadoras; destruir as cenas de confronto e extrair daquele "longe dos tempos de agora" (p.304) valores para pautar atuação presente e projetos futuros. Nesse sentido, certamente se poderia dizer que uma linha contínua no romance estaria na indagação sobre formas de harmonizar conflitos.

Esta questão era nuclear no Paquequer e, como vimos, manifestava-se em múltiplos aspectos: no modo de apropriar-se da natureza, na conciliação de habilidades de nativos e artesãos do reino para construir a casa, nos contratos com os aventureiros, nos vínculos com os membros da família ou com agregados e na diversidade de relações com as diferentes tribos selvagens - a lenta catequese, no caso de Peri, e o pacto silencioso de não-agressão com os aimorés, que fôra quebrado por D. Diogo.

Também a elaboração das imagens finais permite entrever as mãos empenhadas em edificar uma convivência harmônica. Para calar concepções que possam servir de origem ou justificativa para antagonismos raciais nada mais eficaz que produzir um amálgama de

suas narrativas míticas. E se considerarmos a escolha feita por Alencar, encontramos mais uma confirmação desta orientação.

Os mitos indígenas foram recolhidos ou mencionados por muitos dos autores citados por Alencar. O dilúvio mais semelhante ao narrado por Peri é, sem dúvida, o relatado por Simão de Vasconcelos:

"E contavam a história na maneira seguinte. Que antes de chegar o dilúvio havia um homem de grande saber, a que eles chamavam Pajé (que vale o mesmo que Mago, ou Adivinhador, e entre nós Profeta) o qual tinha por nome Tamanduaré, e que o seu grande Tupã, que quer dizer excelência superior, e vem a ser o mesmo que Deus, falava com este, e lhe descobria seus segredos: e entre outros lhe comunicara, que havia de haver uma inundação da terra, causada de águas do Céu, e alagar o mundo todo, sem que ficasse monte, ou árvore, por mais alta que fosse. Até que vão rastejando os relatores; porém logo variam. Acrescentavam que excetuara Deus uma palmeira de grande altura que estava no cume de certo monte, e se ia às nuvens, e dava um fruto a modo de cocos; e que esta palmeira lhe assinalou Deus para que salvasse das águas ele, e sua família somente: e que no ponto em que o dito Pajé, ou Profeta, a tal notícia teve, se passou logo ao monte que havia de ser de sua salvação, com toda sua casa. Eis que estando neste, viu certo dia que começavam a chover grandes águas, e que iam crescendo pouco, e pouco e alagando toda a terra, e quando já cobriam o monte em que estava, começou a subir ele, e sua gente aquela palmeira sinalada, e estiveram nela todo o tempo que durou o dilúvio, sustentando-se com a fruta dela; o qual acabado, desceram, multiplicaram, e tornaram a povoar a terra."²³

Vale notar que a ênfase dada à sabedoria de Tamandaré é também reproduzida no relato de Peri. Já a diferença na localização da palmeira - no topo da montanha ou na margem do rio - parece dever-se à possibilidade de reiterar a simetria entre os mitos, na medida em que tanto Peri quanto Noé colocam-se, assim, ao nível da água.

Baldus²⁴ comenta que muitos cronistas davam notícia de ser comum encontrar entre os indígenas a referência a um incêndio universal

²³ Simão de Vasconcelos. Ob. cit, vol. I, pp. 80 e 81.

²⁴ Herbert Baldus. Ensaio de etnologia brasileira. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Companhia Editora Nacional, 1937.

que antecedia o dilúvio. O autor destaca trabalho de Thevet²⁵. Tudo indica que esta obra não se encontrava ao alcance de Alencar. Mas Gonçalves Dias dedica um capítulo inteiro de seu *O Brasil e a Oceania* a apresentar a "Teogonia de Thevet". A obra, feita sob encomenda de Dom Pedro II, foi lida em reuniões do Instituto Histórico e Geográfico durante o ano 1853. Em novembro é encaminhada à publicação. Este texto não consta nas notas de *O guarani*, mas certamente Alencar o conhecia já em 57, pois, não só confessava nas "Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*" sua admiração por Gonçalves Dias, como inclui essa obra nas notas a *Ubirajara*.

Mas interessante é notar que na "Teogonia de Thevet" apresentada por Gonçalves Dias, além da referência à crença indígena em um incêndio que antecedia o mundo das águas, o leitor encontrará uma variante do mito do dilúvio:

"Eis o caso: Somé; descendente d'aquelle que os selvagens haviam queimado, teve dois filhos, um chamado Tamendonare e o outro Aricute, homens de indoles diferentes, e que se odiavam de morte. Tamendonare, bom pai de familia, vivia com sua mulher e filhos, aprazendo-se de cultivar a terra. Aricute pelo contrario, dava-se á guerra, e nada desejava tanto como subjugar todas as nações vizinhas e igualmente a seus irmãos. Aconteceu um dia que, voltando Aricute da guerra, trouxe a seu irmão Tamendonare o braço de um inimigo, dizendo-lhe com grande altivez e arrogancia. "Tu és froco e medroso. Eu, porém, subjugarei tua mulher e teus filhos, que não tens força para os defender. Se fôras tão valente como dizes, tornou-lhe o outro, trazias vivo, e não morto o teu inimigo.

Aricute indignado lançou o tal braço contra a porta da casa e de seu irmão; mas no mesmo instante toda a aldeia, em que estavam, subiu ao céu e elles ficaram em terra. Tamendonare, vendo isto, ou de admiração ou despeito, bateu na terra com tanta força, que della rebentou uma grande fonte. A agua foi subindo, subindo, e em pouco tempo cobriu as collinas e montes, de modo que parecia exceder a altura das nuvens.

²⁵ Andre Thevet. Les français en Amérique. Paris, PUF, 1953.

Os dois irmãos com suas famílias subiram às árvores mais altas que acharam: Tamendonare em uma palmeira, Aricute em um genipapeiro. Todos os homens e animaes pareceriam, excepto os dois irmãos e suas mulheres, das quaes sahiram dois povos diferentes os Tupinambás e os Tominis.²⁶

Este mito, certamente lido, foi preterido, provavelmente, porque não era tão semelhante ao cristão quanto o era aquele narrado por Peri. Mas talvez ele não se prestasse a apagar da memória dos leitores episódios de confronto de interesses. Muito ao contrário, esta narrativa explica as permanentes guerras entre as tribos, a impossibilidade de estabelecer convivência pacífica até mesmo entre irmãos de raça.

O *guarani* quer voltar à origem e propor outro caminho. Quer apagar os sinais de luta pela terra, de devastação da natureza, de trilhas de tesouros, de extermínio do nativo, da prática do saque tão selvagem quanto os hábitos antropófagos de algumas tribos indígenas. O romance parece apontar os traços que deveriam talhar o perfil do país: extrair a riqueza do cultivo da terra e reconhecer a prática da conciliação como atributo e função fundamentais da autoridade.

Visto assim, o passeio ao Paquequer de antigamente pode pôr, no rodapé dos jornais de 1857, um contraponto às incursões do capital financeiro e à instabilidade política daqueles anos do Império.

E o tom conservador da voz de Alencar começa a esboçar-se nessa leitura dos tempos coloniais. Narrando um passado tão heróico que caminha para o mito, ele quer cicatrizar as fendas abertas pelos conflitos e quer, como a palmeira deslizando, inaugurar o horizonte histórico.

²⁶ Gonçalves Dias. *O Brazil e a Oceania*. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Livreiro Editor, s/d, pp.120-1.

II - *As minas de prata*: roteiros do romanesco.

"Em todos os tempos, quando a corrupção invade a sociedade e o vício contamina as fontes da vida pública, Deus suscita um apóstolo para salvar no meio da geral dissolução a dignidade da razão humana. Às vezes é um historiador como Tácito, ou um poeta como Juvenal; outras é Demóstenes orador, ou Sêneca filósofo."

José de Alencar. *Cartas de Erasmo*.

"Entre tantas variedades de discursos, juízos, pareceres, e advertencias, que me parece, terão continuamente aturdido os ouvidos de V.S^a lhe peço também agora queira passar pelos olhos estas regras, para quando não mereçam, por nescias, serem admittidas com advertencia, poderem por ridículas servirem de divertimento."

Carta do padre Manoel de Aguiar ao capitão mór governador da Parahyba.

Em 1862, Quintino Bocaiúva fundava a *Biblioteca brasileira*, concebida como ousado empreendimento. No prospecto ¹, ponderando que a "civilização do mundo, o progresso das nações não têm só exigências materiais", expõe que a motivação de sua iniciativa "é uma idéia de progresso, um princípio civilizador, uma força moral". Para tanto, a publicação deve combinar assuntos importantes, como história, filosofia, literatura, ciências práticas, a preço acessível. O objetivo de Quintino Bocaiúva é ambicioso: "Baratear as publicações e derramar a leitura de obras úteis é facilitar a instrução e acrescentar o cabedal intelectual do país." Contrapondo-se ao caráter efêmero dos artigos que circulavam nos "jornais políticos" e às "publicações a pedido" propõe-se a oferecer "leituras mais úteis" e "uma justa bem que tênue remuneração aos obreiros da inteligência. Em resumo, vamos abrir um novo mercado a uma mercadoria rara em nossa pátria e por isso mesmo tão escassa e tão cara."

O primeiro volume é dedicado prioritariamente à "lírica nacional". Nele podem ser encontrados poemas de Cláudio Manuel da Costa, Macedo Soares, Casemiro de Abreu, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano, José Bonifácio de Andrada e Silva, Fagundes Varela, Manuel Araújo de Porto Alegre, Henrique César Muzzio, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e de outros autores. Aos poemas segue-se um pequeno "Esboço sobre a nacionalidade da literatura", assinado por Adadus Calpe. O segundo volume publica biografias feitas por Homem de Melo de personalidades ilustres da política: José Bonifácio, Martim Francisco, Antônio Carlos, Feijó e o Marquês de Maricá. O quarto

¹ Quintino Bocaiúva. "Prospecto" in *Biblioteca brasileira*. vol IV. Rio de Janeiro, Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1862. O prospecto acompanha o volume IV mas suas páginas não estão numeradas.

volume é também dedicado a esboços biográficos; o sexto, a vários estudos sobre economia.

Nessa nobre estante de feições liberais, o terceiro e o quinto volumes são ocupados integralmente por Alencar, publicando *As minas de prata. Continuação do Guarany*. Ao final do sexto volume, ainda em 62, o editor da *Biblioteca brasileira* desculpa-se de não poder cumprir a promessa de publicar a continuação do romance, justificando que o autor, por razões de saúde, ausentara-se da corte.

Em "Como e porque sou romancista", Alencar nos dá alguns dados sobre a composição dessa obra:

"Por êsse tempo fundou a sua Biblioteca Brasileira, o meu amigo Sr. Quintino Bocaiúva, que teve sempre um fraco pelas minhas sensaborias literárias. Reservou-me um de seus volumes, e pediu-me com que enchê-lo. Além de esboços e fragmentos, não guardava na pasta senão uns dez capítulos do romance começado.

Aceitou-os, e em boa hora os deu a lume; pois êsse primeiro tomo desgarrado excitou alguma curiosidade que induziu o Sr. Garnier a editar a conclusão. Sem aquela insistência de Quintino Bocaiúva, *As Minas de Prata*, obra de maior traço nunca sairía da crisálida, e os capítulos já escritos estariam fazendo companhia aos *Contrabandistas*."

.....

"A composição dos cinco últimos volumes d'As Minas de Prata ocupou-me três meses entre 1864 e 1865; porém a demorada impressão estorvou-me um ano, que tanto durou."²

Ao que tudo indica, editores, biógrafos e críticos de Alencar confiaram demais no depoimento do autor, feito com a deformação provocada pela passagem dos anos e pelas marcas de desencantos, e não voltaram a olhar a *Biblioteca brasileira*. Aí estão dezenove capítulos d'As

² José de Alencar. "Como e por que sou romancista" in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. I, pp. 152-3.

minas de prata, sobre os quais Alencar trabalhou ao retomar a obra para publicá-la entre 1865 e 1866. Claro que o exame do texto deve ser feito sobre esta edição completa preparada e revista pelo autor, mas os volumes da *Biblioteca brasileira* podem contribuir para uma melhor compreensão da obra, na medida em que as modificações feitas nos capítulos de 62 podem indicar opções do autor, ajudando o leitor a definir traços de construção do romance.

No terceiro volume da *Biblioteca brasileira* foram publicados os nove primeiros capítulos da obra que correspondem, com algumas modificações, aos que o autor manteve na edição de 65. Mas o volume traz também notas de Alencar ao texto que jamais foram reproduzidas.(Ver anexo). No volume quinto, encontram-se mais dez capítulos, completando assim o total de dezenove. No entanto, além de pequenas modificações, em 65 o autor enxertou um capítulo inteiro, o de número XV da primeira parte -"Da malga que se bebia na taverna do judengo" - ³. Há ainda uma nota do editor da *Biblioteca brasileira* para explicar que Alencar, por passar por uma "provança", não pudera reunir as notas que deveriam acompanhar esses capítulos publicados no quinto volume.

De maneira geral, pode-se dizer que Alencar, ao preparar a obra para a primeira edição, acrescentou ao texto de 62, fundamentalmente, passagens, ora maiores, ora menores, referentes ao desenvolvimento do enredo, acréscimos que serão considerados posteriormente. Nada tirou do corpo do texto, mas retirou as notas e o subtítulo -*Continuação do Guarany*- que saíra nos dois volumes da *Biblioteca brasileira*.

³ Para o trabalho, uso a seguinte edição: José de Alencar. *As minas de prata*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.

A edição de 62 põe em evidência o destaque que a *Biblioteca brasileira* deu a Alencar, não só por reservar-lhe dois dos seus cinco primeiros volumes, como também pelo empenho em esclarecer a interrupção da publicação da obra e continuar anunciando-a para próximos números. Isto indica que, fora dos meios palacianos, o autor podia contar com respeito e leitores. À conquista destes certamente destinava-se o subtítulo, aproveitando as brechas de popularidade abertas pelo sucesso de *Ceci e Peri*.

O vínculo anunciado entre os dois romances se estabelece no quarto capítulo de *As minas de prata*, no momento "Em que vem a lume um papel velho" (p.16) -uma carta de D. Diogo de Mariz encontrada por Estácio entre as coisas de sua mãe. Nela o fidalgo revela a posse do roteiro das minas e propõe um modo seguro de devolvê-lo à família de Robério Dias. Há, portanto um fio da história que ata os dois romances, mas, certamente, não há leitor que veja uma relação de continuidade entre eles, como atributo para qualificar *As minas de prata*. A este texto a etiqueta de continuação não se aplica tão bem como, por exemplo, aos vários romances de Ponson du Terrail atravessados por Rocambole. Certamente, Alencar também se deu conta da inadequação e retirou o subtítulo. Seguramente o que se pode reconhecer como vínculo entre as duas obras é a possante imaginação fabuladora de Alencar explorando, com as armas da narrativa romanesca, o passado do Brasil. Mas cada uma delas envolve o leitor em atmosferas bastante diversas, levando-o a indagar-se sobre as diferenças.

Sem dúvida, existem elementos em *As minas de prata* para fundamentar o juízo de que alguns aspectos desta obra desenvolvem-se a partir de sementes narrativas colhidas na história de *O guarani*: o roteiro

das minas de prata, a personagem de D. Diogo de Mariz e os rápidos depoimentos de Brás e Anselmo no navio. Mas o roteiro autêntico e o digno depositário não constituem a alavanca única e primeira da ação narrada. Ambos vêm ao texto como documento e testemunhas incontestáveis que designam Estácio como legítimo proprietário do pergaminho, revestindo sua entrada nas disputas pelo roteiro do caráter de defesa de seus direitos e resgate da dignidade do nome paterno. As lutas pela posse do tesouro já haviam sido desencadeadas. Portanto, até mesmo o eixo central da ação, apesar de constituído em torno da busca das minas, não decorre de *O guarani*. Quanto à diversidade de atmosferas criadas pelas obras para envolver o leitor, vale sublinhar a natureza desses elementos do mundo do Paquequer retomados em *As minas de prata*. Tanto o mapa do tesouro como D. Diogo sobreviveram à tragédia e não foram assimilados pelo mito final. O roteiro é resto concreto das forças demoníacas, uma vez que não se dissocia de Loredano, pois é causa de sua atuação no sentido de fraudar sua identidade e demolir a propriedade de Dom Antônio de Mariz. Já D. Diogo, se não mantém relações com o mundo baixo, tampouco conseguiu elevar-se à grandeza do pai, pois o romance atribui a vingança dos aimorés à falha por ele cometida ao matar, por descuido, a jovem índia da tribo. Deste modo, os fios que saem de *O guarani* e entram em *As minas de prata* estão vinculados à destruição do projeto virtuoso do fidalgo, seja por intenção deliberada, como é o caso de Loredano e seu pergaminho, seja por equívoco, como na atitude de D. Diogo. Em *As minas de prata* é possível ver cada um desses fios desenvolverem-se no sentido de reafirmar a marca de origem. Por isso, o roteiro dará lugar a novas disputas entre personagens ambiciosos; já D. Diogo estará empenhado em cultivar os

valores paternos, aplicando-se no cumprimento de seus deveres, apurando virtudes de justiça e ponderação e esforçando-se para restituir o mapa do tesouro a seu legítimo herdeiro.

Apesar da mácula de origem, é sobretudo o próprio movimento do enredo de *O guarani* que não permite a esses elementos qualquer possibilidade de transportar o clima épico criado em torno do Paquequer à outra obra. Caminhando do romanesco para a narrativa mítica, *O guarani* impõe um ritmo à leitura e demarca nesse trajeto não só o que deve permanecer vivo na memória mas também o que, por absoluta falta de grandeza, deve ficar no silêncio, deve ser esquecido. Neste percurso não há lugar para contingências humanas, miúdas dimensões ou paixões degradadas.

Se o roteiro e D. Diogo não servem de condutores da atmosfera heróica de um texto a outro, deve-se ressaltar que, na verdade, eles se prestam a estabelecer a contiguidade temporal entre os fatos narrados em ambas as obras, definindo uma relação de sequência entre elas. Tal ordem é reiterada pelo narrador ao apontar o ano de 1604 para *O guarani* e ao abrir *As minas de prata* em 1609. Ambos os romances voltam-se para uma mesma década da história do país e esta é parte do período da dominação espanhola sobre Portugal e suas colônias.

Ao observar que o tempo da matéria narrada constitui a relação de contiguidade entre as duas obras, vê-se mais facilmente um elemento importante para instaurar o movimento de disjunção entre elas -o espaço do romance, como esboço da geografia do país. *O guarani* se passa em um espaço concentrado, fechado e distante da costa brasileira. As ações de *As minas de prata* espalham-se pelo litoral, concentram-se na cidade de Salvador e estendem-se ao Rio de Janeiro. As duas cidades -centros de

comando na administração colonial- demarcam a faixa litorânea a ser ocupada pela narrativa. Os fatos originam-se nelas ou para elas convergem. A entrada para o oeste se dá como incursão para explorar territórios, como investida, não como projeto de conhecer a terra ou fixar-se nela.

Ainda na superfície do texto, o leitor pode encontrar outros elementos para justificar que o conceito de continuação não seja apropriado para definir a relação entre as duas obras. Em *O guarani* assistimos ao empenho de preservação de um ideal, a um encontro entre nativo e descobridor, a formas de contacto, como convivência ou como enfrentamento, entre duas raças e culturas. Vivemos com personagens cujas ações transcendem a esfera individual. E tudo se dá de modo intenso, pois a narrativa esforça-se para circunscrever-se a um tempo e espaço concentrados.

Já ao abrir as páginas de *As minas de prata*, em ritmo de marcha acelerada, o leitor passa a conviver com um tempo extenso e descontínuo, a deslocar-se por espaços múltiplos e diversos, viajando ao Rio de Janeiro, à Espanha, ao sertão da Bahia ou entrando em igrejas, palácios, prisões, túneis subterrâneos, porões, ruas, praças e jardins. Múltiplos fios narrativos mobilizam grande número de personagens. Acompanhamos diversos itinerários de busca que se cruzam e assistimos a lutas por tesouros, disputas em torno de postos de mando e de amores. Reina a dispersão e as ações se sucedem sem esboçar qualquer alento de transcendência, pois circunscrevem-se aos limites da esfera individual. Em ritmo rápido, as personagens se deslocam, ocupam o primeiro plano e vão traçando caminhos, demarcando contornos de um território que se apresenta como um espaço crivado de aventureiros. As figuras marcadas

por serenidade e ponderação constituem momentos de pausa, para abrigo ou conselho, no trajeto daquelas que se movem permanentemente. E, para dar conta de tantos deslocamentos simultâneos, a narrativa serpenteia: recua e avança no tempo; salta de um lado a outro. Estampa-se um mundo em desordem e esta se instala através das mãos daqueles que andam em busca de tesouros, que se dedicam a extrair produtos valiosos da terra ou à prática do saque.

Nada mais eficaz que ingredientes de romance de aventuras, desvairadamente romanescos, para esboçar tal perfil daqueles tempos e daquele lugar. Ali não havia espaço para o heróico. Por isso Alencar abandona o tom solene usado para criar o Paquequer, começa *As minas de prata* de modo gracioso e, frequentemente, folgazão ou brincalhão, rumo à descrição final em tom prosaico: um vilarejo, casinhas e três famílias constituídas por moços honestos que escaparam à corrupção semeada por riquezas, tesouros, ambição e luxúria. As diferenças na arquitetura das obras são indicadas pelo próprio narrador. Em *O guarani*, ele anuncia "os dramas majestosos dos elementos" (p.7) e, em *As minas de prata*, ainda que aludindo a um episódio determinado, ele explicita a origem dos sobressaltos impostos ao leitor pelo romance: "O acaso, o mais engenhoso dos fabricantes de dramas, juntara ali,"...(p.167).

Se é possível comparar o projeto de construção d'*O guarani* a um sólido jacarandá, com raiz e tronco determinando o eixo central do texto e sustentando acréscimos a ele, *As minas de prata* mais se parecem a um arbusto ou a uma trepadeira. Emaranhadas ramificações. Mas, confundindo e surpreendendo o leitor, explorando acasos e coincidências, o romance constrói também uma escala de imagens e valores.

Ela começa a esboçar-se já ao nível do enredo que, variando em torno do mote da busca do tesouro, desenvolve três itinerários de caça de riquezas. Cada uma delas mobiliza um grupo de personagens e a junção das diferentes procuras no romance propõe uma disposição hierárquica entre elas.

O fio fundamental de ação consiste nos embates pela posse do roteiro das minas de prata feito por Robério Dias, que até elas chegara através das informações dadas a ele por seu pai -Moribeca, o descobridor- no leito de morte. Depois de viajar ao sertão, marcar de maneira cifrada o caminho e elaborar um mapa, Robério voltara à cidade onde já corriam rumores da existência das minas de prata, pois a casa do finado estava repleta deste metal. O herdeiro decidira então ir à Espanha oferecer o mapa ao rei Filipe II e este daria ao honesto súdito o direito de explorar a mina e o título de marquês. Mas Robério fôra roubado. Desconfiado, o rei apenas o nomeara administrador das minas que ele deveria reencontrar, com auxílio da memória, e conduzir até elas o governador D. Francisco de Souisa. Mas ele não conseguira refazer o trajeto e morrera no sertão. O governador relatara o caso a Filipe II e este confiscara os bens de Robério Dias.

Dessa forma, a notícia das minas chega ao Estado e à Companhia de Jesus, apresentada na obra como instituição extremamente poderosa, capaz de interferir no exercício do poder temporal. O pergaminho transforma-se em mais uma história a alimentar lendas das riquezas americanas, correndo de boca em boca, não somente no interior das instituições de poder, mas também entre todo tipo de aventureiros, como se pode observar no navio em que Anselmo viaja do Rio à Europa ou na taverna de Brás. O documento dá origem também a especulações e

pesquisas que o romance canaliza para uma disputa de lances dramáticos entre Estácio Correia, filho de Robério, e Padre Molina, um jesuíta. Mas ambos desejam obter o roteiro por razões absolutamente diferentes.

Estácio quer resgatar a memória do pai, reabilitar seu próprio nome, reaver os bens da família e casar-se com Inesita. Padre Molina pretende conseguir dinheiro para corromper homens poderosos da França, ampliar o domínio de sua ordem religiosa e galgar postos mais elevados dentro dela. Tais objetivos decorrem da história de cada personagem, acentuando as diferenças existentes entre elas. Estácio é órfão, vítima de injustiças cometidas contra seu pai, é produto da terra, tem sangue índio e português e apurou as qualidades herdadas para vencer as condições adversas de vida, educando-se nas letras e nas armas, seguindo os mestres Vaz Caminha e Bartolomeu. Molina é produto estrangeiro. Nascera na Espanha e recebera o nome de Vilar e também ficara órfão, exercendo já aos doze anos o ofício de aguador herdado do pai. Mas para superar obstáculos gerados por tal situação age de modo bastante diferente daquele escolhido por Estácio. Como este, Vilar também admira os modelos virtuosos oferecidos por homens das letras e das armas; louva a trajetória heróica de El Cid e exalta o talento de Cervantes. Mas o caminho que concebe para atingir esses modelos é o de pícaro, revelando seu real objetivo de obter a glória, a posição de destaque, e não as qualidades, de tão ilustres paradigmas. Suas andanças picarescas terminam quando fraudava sua identidade, escondendo seu casamento, ainda não consumado, para entrar na Companhia de Jesus. Escolhe esse trajeto não por identificar-se com os preceitos da ordem mas por desejar ocupar o púlpito e dominar os ouvintes fiéis, reproduzindo a cena que vira ao entrar na igreja de Sevilha. Assim, o

coração de Estácio pulsa em ritmo de responsabilidade e lealdade; Molina é movido por vaidade e ambição. Do lado de Estácio está a virtude, a pátria, a justiça e o amor casto; do lado de Molina, o vício, a interferência estrangeira, a fraude e a cobiça. Ao disputarem o roteiro, estas duas personagens conduzem no romance ecos da luta arquetípica entre verdade e mentira, entre o bem e o mal.

Outro tesouro cobiçado a desencadear disputas e andanças é o de Dulce. Nascida na Espanha, viajara ao novo mundo porque soubera que Vilarzito, seu marido, antes de consumir o casamento, entrara na Companhia de Jesus e viera ao Brasil. O pai, Ramom Sales, decidira sair em busca do homem que poderia fazer a felicidade de sua única filha. Como nada conseguira em suas investigações pelo Rio, instalara-se na Bahia, ainda à espera de alguma pista do paradeiro de seu desaparecido genro. Andara também pelo sertão, pois talvez a riqueza pudesse ajudá-lo a encontrar o homem amado por sua filha. Combinando as instruções dadas por um caboclo, que conhecera casualmente, aos comentários sobre a descoberta de Moribeca, chegara à gruta e encontrara um pajé que lhe dera grande quantidade de diamantes. O velho contentara-se com o que ganhara e não revelara o segredo nem voltara ao lugar em busca de mais pedras. Estes diamantes foram guardados em um baú e estão enterrados sob o oratório da casa de Dulce. Assim, a narrativa cria um tesouro que não é produto de ambições desmedidas ou de um ato de expropriação, pois as pedras haviam sido dadas ao espanhol pelo próprio pajé. E este baú Dulce destina, como herança, aos bons e justiceiros, estabelecendo que sua riqueza deve ser usada para financiar a publicação da obra de Vaz Caminha e para dar um dote a Estácio que assim poderia casar-se com Inesita.

O plano para roubar este tesouro parte das informações dadas por Lucas, um escravo doméstico cuja vida Dulce salvara. Ele ajuda a definir o trajeto do túnel subterrâneo a ser construído no jardim da casa para chegar ao oratório. Sua atitude configura-se como traição, mas esta decorre da falta de discernimento e não da intenção de prejudicar sua senhora. Por isso, o narrador insiste em informar que Lucas permitiria aos conspiradores o acesso ao subterrâneo, mas nunca ao interior da casa. O plano é concebido na taverna de Brás, um contrabandista que se aventura por terra e por mar atrás de dinheiro e que mantém ilegalmente um salão de jogo. A execução do plano envolve ainda Anselmo e seu grupo de bandoleiros que fazem qualquer coisa pela "ambição do salário" (p.116). Durante sucessivas noites, eles cavam o túnel subterrâneo. Assim, este fio do enredo caracteriza-se por mobilizar elementos do espectro mais baixo do romanesco, servindo de contraponto ao itinerário em que se envolve Estácio. O baú de diamantes é uma amostra, uma miniatura do tesouro verdadeiro e original. Para obtê-lo não há necessidade de inteligência para decifrar roteiros ou de coragem para desbravar caminhos e enfrentar o poder das instituições. Não se trata de uma trajetória de busca, mas sim de um roubo. Este fio da narrativa envolve objetos degradados e personagens desumanizados. A elas faltam não apenas as habilidades das armas, mas sobretudo, as das letras.

Uma terceira busca é empreendida pelas personagens de origem judaica. Ela é liderada por Samuel e intermediada por Brás. Os judeus desejam obter o mapa do sistema de fortificações da cidade de Salvador, pois tal tesouro permitiria que a Holanda atacasse a costa, conquistasse o território, garantindo a eles tranquilidade para viverem no Brasil, sem o constante fantasma da perseguição religiosa. Samuel é caracterizado

como homem rico que se dedica à prática do comércio e da usura. Ele lidera a ação envolvendo outros judeus anônimos no planejamento do roubo do mapa. No entanto, não participa fisicamente da empreitada, porque pode subornar os frágeis que trabalham nas instituições do Estado, para conseguir as informações necessárias. Tão baixa tarefa é executada por José de Aguilár, o alferes viciado no jogo, que atua junto ao pai e ao governador no sentido de impedir a aproximação entre sua irmã Inesita e Estácio. O dinheiro de Samuel compra não só este filho de uma das mais respeitadas e ricas famílias como também todo o contingente de braços de que carece para invadir fortes e prisões ou para conduzir navios. E para concertar a rede perigosa de relações com estrangeiros invasores e com elementos das classes subalternas está Brás, que arregimenta homens, viaja à Holanda e transforma sua taberna em sede de operações. Portanto, este fio do enredo também constitui um universo degradado, pois trata-se de uma conspiração contra a pátria e se realiza através da corrupção em sua forma mais cabal e concreta.

Em torno da articulação destes três itinerários de busca constrói-se o enredo, atuam as personagens e começa a esboçar-se uma escala de valores. A disputa nobre cabe a Estácio. Ela se trava em público e remete a uma esfera mais complexa de significado, pois assume contornos de enfrentamento entre indivíduo e instituições sociais. Tais características ratificam a legitimidade da demanda de Estácio, afirmada por sua condição de herdeiro. A ação exige do jovem órfão retidão e coragem, oferecendo-lhe a possibilidade de atravessar a obra como emissário da justiça e garantindo a todos aqueles que o reconhecem como tal ou a ele se aliam um lugar no campo do bem e da honestidade. Nas demais empreitadas em torno de tesouros está a degradação das relações

humanas e das instituições. Nelas se envolvem homens capazes de trair e conspirar. Por isso, são disputas que se travam na calada da noite, nos espaços privados, nos fundos das casas ou nos subterrâneos. São lideradas ou concebidas por estrangeiros; são executadas por aqueles que se vendem, encontráveis tanto nas classes abastadas quanto nas subalternas. Mas é importante observar que a origem destas disputas está diretamente vinculada ao comércio, seja de gêneros, seja de dinheiro. O financista e o taverneiro são os pólos irradiadores da degeneração e a taverna é o centro de operações.

Assim, já nos troncos da ação é possível perceber que também nesta obra Alencar vincula a prática da virtude às personagens ligadas à terra, aos proprietários. E eles podem ser grandes, como D. Lopo, ou pequenos, como o avô de Estácio; podem ser brasileiros, portugueses, como a família Ataíde, ou espanhóis, como o pai de Inesita. Portanto, um critério fundamental utilizado pelo autor para estabelecer as diferenças entre os homens não é o da nacionalidade, mas sim o da atividade econômica a que estes se dedicam. O comércio expandiria uma rede de vícios, abrigando jogo e conspirações, escamoteando o bandoleirismo ou explorando a ignorância de um fiel escravo doméstico, como Lucas. O financista representaria um mal ainda maior, pois poderia pôr em marcha a prática da corrupção que tanto avilta indivíduos como ameaça a soberania do Estado. Neste perfil do romance o leitor pode reconhecer alguns dos traços apresentados em *O guarani* como pilares edificadores do país. O cruzamento de tantas aventuras em busca de tesouros desqualifica atividades meramente extrativas e o saque das riquezas nativas, reafirmando, em contrapartida, as potencialidades construtivas da mestiçagem de raças e da fixação à terra como unidade produtiva. No

entanto, a vinculação desses elementos ao papel da autoridade, tão claramente estabelecida na personagem de D. Antônio de Mariz, desapareceu ou muito transformou-se.

De fato, não há em *As minas de prata* uma personagem que possa estar no centro das relações, da história e do espaço, pois neste mundo impera a desordem. Em relação a este aspecto, há apenas duas personagens que têm maior conhecimento e controle sobre a marcha dos acontecimentos. São os letrados -Vaz Caminha e Padre Molina- que constituem mais um par a manter a oposição estrutural no romance entre virtude e vício. O licenciado, por natureza e profissão, ocupa-se cotidianamente com a solução de pendências. Nada afeito às ambições materiais, dedica a vida à produção de um grande estudo sobre as ordenaçõesmanuelinas. Assim, tanto nas ações de rotina quanto no seu projeto de longo prazo Vaz Caminha põe seu saber a serviço da conquista de equilíbrio das relações entre indivíduos e entre estes e o Estado. Já o jesuíta subordina o saber a suas ambições de galgar postos cada vez mais elevados dentro da Companhia de Jesus. O domínio das letras possibilita a ele obter a adesão absoluta das massas de fiéis, persuadir outros membros da instituição a colaborarem em seus planos, conseguir, enfim, posição de liderança. Ele coloca todo e qualquer conhecimento a serviço de seus objetivos na conquista do poder, usando sua reconhecida posição de proximidade e intérprete do universo do sagrado para profanar o segredo da confissão, correspondências pessoais ou documentos da ordem. Tais expedientes viabilizam sua rápida carreira e o acesso às informações sobre as minas de prata.

Em uma eventual escala traçada para medir a relação entre domínio da história e seus diferentes participantes, são os letrados Vaz

Caminha e Padre Molina que estão mais próximos da onisciência do narrador. Por isso eles se destacam aos olhos do leitor que tenta tomá-los como guia para evitar perder-se e confundir-se em meio a tantas ramificações narrativas. Mais perdidas ainda estão as demais personagens, pois cada uma, perseguindo seu objeto valioso, não percebe muito os arredores nem tem condições de avaliar a situação e traçar planos eficazes para realizar seus desejos. Todas atravessam o romance sempre surpreendendo-se, sempre espantando-se com novos reveses da fortuna.

O mundo perdeu a transparência e sempre se manifesta de forma cifrada, como um roteiro, um mapa, uma senha ou ainda um vaticínio proferido por um desconhecido, um recado de uma dama que não se identifica, ou ainda exige que o narrador enxerte grandes contos para explicar a face de cada personagem. E a dificuldade em compreender tal organização não decorre apenas do embate criado por ambições individuais, mas sobretudo da ética que, predominantemente, rege as relações: a fraude.

Assim, o romance caminha impulsionado por dois vetores de força de natureza diferentes. Um deles vai na direção do estabelecimento da justiça, do respeito aos compromissos e à palavra empenhada, aglutinando os virtuosos como Vaz Caminha, cujo trabalho consiste em zelar pelo equilíbrio das relações sociais, como Estácio, cujo trajeto quer reconquistar a honra da família, ou ainda como Dulce, que se empenha em fazer valer o casamento há tanto tempo celebrado. O outro vetor é composto pela ambição e pela prática da fraude, dois móveis romanescos poderosos que desestabilizam a ordem e turvam a transparência das coisas. E como, para vigilar pela estabilidade não há mais a inteligência

onisciente de Dom Antônio de Mariz, nem tampouco se pode contar com a ubiquidade de Peri, o narrador propõe-se como a única alternativa de oniscência capaz de compreender e revelar um mundo tão desordenado. Afinal, é ele o grão letrado. Por isso, certamente, o emaranhado narrativo não se presta apenas a remeter a um momento conflitivo, confuso e instável da história do país. Põem-se também em relevo aqueles que podem compreendê-lo. Provavelmente, a isto se presta o fato de o romance estruturar-se explorando uma fértil matriz: a decifração. Ela é tema explícito e procedimento de composição.

Tomando as lendas das riquezas americanas, Alencar esbanja imaginação para multiplicar jogos de decifração, propondo, em cada cena, imagem ou pequena narrativa, desafios de diferentes graus de dificuldade. Por seu papel estruturador, tal procedimento projeta marcas no desenvolvimento do enredo e na atuação das personagens. Entre estas, há aquelas que podem e as que não podem cifrar e decifrar informações, constituindo novo critério para outra escala de valores a ser consolidada pela obra. Nesta escala, o patamar a ser ocupado por cada personagem define-se em função das habilidades demonstradas em sua atividade cognitiva. Já as marcas do enredo parecem indicar que o romance pretende apresentar os conflitos como resultado de limitações ou equívocos verificados no processo de decifração.

A) O CONFLITO DE ORIGEM OU A ORIGEM DE TODOS OS CONFLITOS

Há que atravessar uma vasta rede tecida com diversos fios de intrigas para chegar com o narrador ao deserto e com ele procurar decifrar o conflito de origem ou a origem de todos os conflitos. Há que deixar o tempo imperfeito usado para expressar as ações desencontradas

das personagens, os caminhos tortuosos por elas percorridos e os espaços de dimensões apenas humanas, para marcar a ruptura e desvendar um lugar regido por outros padrões. O narrador adota o presente, ilumina o cenário, expande o ritmo da frase, multiplica os adjetivos e narra em tom solene a entrada no sertão:

"Majestoso assoma o astro rei.

O deserto enche-se de luz e vida.

Desdobram-se a perder de vista as vastas planícies que formam o dorso da gigantesca serrania, e a cobrem, como pêlos de hirsuta fera, as densas e sombrias florestas virgens.

O velho pajé lá está acorçado na crista do rochedo. A seus pés corre aos saltos o caudaloso rio, que de repente tolhido no arrojo por uma mole de granito, empina e boleia-se como um indômito corcel, precipitado do alcantil, montanha abaixo.

Imóvel e estreitamente ligado ao negro rochedo como uma continuação dele, o selvagem ancião parece algum ídolo americano, que o rude labor dos aborígenes houvesse lavrado no píncaro da rocha, deixando-o assente em seu pedestal nativo. As longas e alvas cãs espargem-se pelas espáduas, como os frocos de espuma que desfiam na lomba do penedo.

Do rosto seu, lhe ficou a fronte nua e proeminente, onde os raios do sol nascente batem de chapa; o resto das feições somem as rugas profundas que os anos cavaram naquela tez negra e requeimada.

Não é mais fisionomia humana; as revoluções da vida a desfiguraram inteiramente, como os cataclismos transformam o risonho vale em brejo cheio de tremendais e corcovas. As fosforescências, que à noite luzem dessas profundas charnecas, são os fulgores dos olhos fugidos pelas órbitas.

Esses olhos tão fortes ainda, que se afrontam com os esplendores do sol, o velho pajé ora os põe no chão, onde a terra forma como um álveo abandonado pelo rio, ora os estende pelo horizonte além, como se devassassem a incomensurável distância.

Que viam eles nesses pontos extremos?

Ali naquela areia , que outrora umedeciam as águas do caudaloso rio, cintilam frouxamente aos raios do sol nascente miríadas de pequenas pedras brancas da feição de pingos de cristal. Deus semeara o diamante em abundância aí, bem longe da ambição humana, que mais tarde devia ir arrancá-lo de seu leito ignorado. O velho, que nesse momento as contempla desdenhosamente de cima do rochedo, sabe acaso que tem a seus pés riquezas maiores que nunca possuíram reis na terra?

Longe, no horizonte sem limites, não há mais que o espaço infinito; mas os olhos do pajé vêem um vulto de mancebo armado que avança pelo sertão em busca da serra; o caminho é árduo, o passo tardio. A alma do velho anseia para atrair mais rápido o esperado guerreiro; porque sente que a vida se escoo lentamente do corpo decrépito."(pp.454-5).

A natureza se ilumina para trazer à narrativa a personagem que com ela vive em estado de absoluta comunhão. Aí tudo é grandioso. Para dar essa dimensão ao cenário, o narrador apresenta sua chegada ao cenário como uma lenta e silenciosa aproximação, levando o leitor a incorporar-se a seu movimento, como se este fosse o adequado a reverenciar o mundo majestoso evocado na primeira frase, tanto pelo adjetivo, como pela metáfora "astro rei", ou ainda pelo caráter impositivo do verbo assomar, usado na plenitude do presente.

Este tom sentencioso que abre o capítulo "A esfinge do drama no deserto" estabelece uma ruptura no movimento da narrativa. Até então, vinha ela sinuosa, feita no ritmo do imperfeito, desenvolvendo-se por caminhos incertos ou em casas fechadas. Aqui, "luz e vida" se impõem como substâncias absolutas, dispensando até mesmo as determinações fornecidas por artigos definidos. A vitalidade reiteradamente evocada ("sol"/"luz"/"vida") abre o horizonte para permitir a visão de uma natureza grandiosa em que vivem harmonicamente integrados, como na sintaxe pausada, o mundo animal e o vegetal. Aos olhos do caminhante,

as "vastas planícies" oferecem-se como "dorso da gigantesca serrania"; as "densas e sombrias florestas virgens" surgem como "pêlos de hirsuta fera".

No ponto mais elevado da paisagem, e também totalmente integrado a ela, está o pajé. Para apresentá-lo em estado de comunhão com a natureza, o narrador talha simultaneamente seu corpo e o rochedo em que ele aparece encravado, retomando a cada frase a estreita associação entre ambos. Por estar "acocorado", o pajé parece uma "continuação da rocha cuja cor está estampada em sua "tez negra e requeimada". A posição de proeminência ocupada pelo índio, explicitada já na frase que o introduz no espaço, é enfatizada exaustivamente, tanto por ser reiterada em expressões como "píncaro da rocha" e "pedestal nativo", quanto por contrastar com o rio "a seus pés" que caminha "montanha abaixo".

Certamente, a construção da passagem descritiva tem por objetivo não somente enfatizar a integração do índio com a terra, mas sobretudo colocá-lo em um "pedestal", sugerindo que ele a domina e ela o reverencia. Seus olhos abarcam o horizonte, "como se devassassem a incomensurável distância". E ainda explorando a relação especular entre homem e natureza, o narrador introduz na descrição as sementes do movimento narrativo: insinuam-se as marcas do tempo e do conflito. O rosto ressecado do índio reproduz o traçado do leito "abandonado" pelas "águas do caudaloso rio". Agora sem líquido ou umidade, o espaço é constituído pela esterilidade da areia e da rocha. Nas rugas estão "as revoluções da vida" que embruteceram a personagem do mesmo modo que "os cataclismos" destruíram o aspecto risonho do vale. Assim, o pajé teluricamente talhado é a memória petrificada do deserto.

Dos olhos do índio o leitor vê brotar a narração, pois são eles que desvendam os dois pontos originários do conflito: abaixo, os diamantes e, no horizonte, o homem branco. Para revelar o conteúdo de tensão desta imagem, é preciso retroceder no tempo e acompanhar a história dos modos de vida indígena:

"Havia mais de meio século.

Abaré, o grande pajé dos Tupis, vendo seu povo expulso das formosas ribeiras de Paraguaçu e Maragogipe pelo feroz emboaba, suas tribos dispersas e foragidas, seus filhos cativos do estrangeiro, cobriu-se de luto. Mas Tupã lhe falara à noite, na hora dos sonhos, e ele fora de taba em taba, rugindo o maracá por todo o vale ou montanha, onde ressoava a doce língua da valente raça." (p.455).

Ao explicitar o recuo temporal, o narrador anuncia que vai realizar o movimento necessário para compreender a ligação entre o índio, o tesouro e o guerreiro desconhecido que o leitor encontrara na abertura descritiva do capítulo. Já instalado na rocha, ao lado do pajé, ele decide "penetrar em sua alma" (p.455) e empenha-se em reconstituir os fatos a partir da perspectiva desta personagem, procurando esboçá-la como representante de uma cultura cujo processo de construção e expressão do conhecimento está fundado na analogia simétrica entre homem e natureza. A perfeita comunhão entre estes elementos, traduzida no fato de um reproduzir o outro, constitui-se em objeto a ser resgatado pela passagem narrativa e em critério para pautar a elaboração da linguagem.

Desde o início do capítulo, a voz narrativa apontara seu caminho em direção à perspectiva do pajé, dando indícios para qualificá-la como diferente do universo das demais personagens do romance. Usando o presente ao invés do imperfeito e distendendo o ritmo da frase, o

narrador impusera uma ruptura à marcha acelerada em que vinha o leitor e preparara-o para entrar em contacto com outra vivência temporal cujo referente se constitui em torno de ciclos naturais. O mesmo efeito de assinalar uma experiência regulada por outros hábitos e concepções é conseguido também pela construção simultânea e espelhada do espaço e do pajé. Por isso, o carácter solitário, estéril e desolador da paisagem parece extensão da imobilidade e da solidão do índio. Assim, ao entrarmos na alma de Abaré para conhecer sua vida, já estamos preparados para uma história de destruição e luto, anunciada pela descrição do deserto e da figura humana que em sua consistência rochosa e "tez negra" já apresentava a rigidez da morte.

Na alma do pajé, o narrador vai buscar não apenas as causas das feições daquela personagem, pois dela ele extrai elementos para ampliar o quadro, o tempo e o espaço e fazer o esboço de uma história de uma experiência coletiva. O grande chefe tupi cobrira-se de luto por ver seus filhos expulsos de suas terras ou transformados em "cativos" pelos colonizadores. Então, o deus Tupã alimentara em sua alma nova esperança de superar tal estado de dispersão e escravização de sua gente, aconselhando-o em sonho a percorrer as tabas e transmitir aos índios uma mensagem:

"-Guerreiros de Tupã, dizia ele; não vistes as águas do grande rio em sua nascente? São pequenas correntes, que uma sede de tapir estanca; um formigueiro basta para lhe fazer voltar o rosto. Mas quando se reúnem, nada resiste à torrente impetuosa que vai escalando os rochedos, e traspassa o seio do mar como a seta vossa traspassa o peito do guerreiro inimigo. Eis o que Tupã mandou que vos disesse!

-Pajé, ensina o sentido das palavras de Tupã! exclamavam os guerreiros.

-Uni-vos como as águas do grande rio, e então precipitai-vos sobre as tabas dos brancos, porque sereis invencíveis como a torrente veloz!" (p.456)

O leitor, acompanhando Abaré, conhece um traço fundamental do modo de vida indígena. A autoridade e a liderança do pajé advêm de seu saber, de sua função de porta-voz da mensagem divina e de sua capacidade de decifrá-la. Mas este princípio de organização também já desaparecera. Abaré experimentara o sentimento de impotência, pois percebera que suas palavras já não eram sementes de ações coletivas, já não impulsionavam os atos. Era a dissolução de seu mundo. Acompanhara os tupinambás em sua marcha para o noroeste, mas retornara para morrer e enterrar-se ao lado de seus ancestrais, nas terras em que sempre vivera. Resignara-se ao silêncio e escolhera uma gruta para esperar a morte.

O caráter violento de tal dissolução ganha relevo na medida em que, a partir de então, o narrador passa a descrever a figura desumanizada do pajé usando atributos próprios aos animais de espécies inferiores:

"Os olhos de Abaré, como os do animal noturno, deleitavam-se com o aspecto dêsse abismo cheio de sombra e silêncio. Ele desceu pelas escarpas do rochedo até onde abria-se uma fenda coberta de limo e parasitas. O burburinho surdo que exalava dali, como de um caramujo, fazia supor a entrada elíptica de alguma gruta profunda. O velho pajé penetrou sem hesitar."

.....

"Vampiros e animais carniceiros povoavam o domínio subterrâneo. O velho pajé assentou entre eles sua jazida; talvez careceu de recorrer alguma noite à força do braço possante para firmar o seu direito de ocupante; mas afinal conquistou a paz."(p.456)

Ao pajé, que tivera o poder e a melhor morada, restavam apenas os subterrâneos. Do espaço Ífero saía apenas para contemplar o quadro desolador de devastação e continuar, como depositário da memória e do saber de sua raça, advertindo cada tribo que o consultava sobre o inevitável fracasso a elas reservado na luta contra os colonizadores. Assim vivia ele até que, um dia, ao ver um branco caminhando em direção ao rochedo, esta imobilidade desesperançosa transformara-se em desejo de vingança. Com "o olhar magnético da cascavel" (p.457) esperara que o estrangeiro se aproximasse, mas ficara desarmado ao descobrir nele sangue tupi. Era Moribeca, que ali chegara em busca de riquezas cuja existência era objeto de muitas lendas. Ele conquista a confiança e a colaboração de Abaré porque, ao identificar-se como neto de Paraguaçu, dá uma referência que permite ao pajé estabelecer entre eles estreitos laços de sangue. Abaré e Paraguaçu haviam sido gerados no mesmo ventre. O reconhecimento desarmara os ânimos, mas o velho não dispunha de informações importantes sobre tesouros por aquelas terras. No entanto, Moribeca fixara-se nas faces do pajé:

"-Que pedras são essas que Abaré tem cravadas no rosto?

-São as lágrimas de Araci; brilham como ele, e não há força que as possa quebrar, porque toda a força vem do sol.

-Dá-me uma que a veja de mais perto!

Depois de a examinar:

-Pajé, onde achaste estas pedras? Há grande cópia delas?

-Por que me perguntas isto?...

-Porque estas pedras são mais preciosas do que o ouro e a prata de que te falei há pouco.

-Para que servem entre os brancos estas coisas, que vens de tão longe e correndo tantos perigos a busca delas?

-Quem as tem em grande quantidade na taba dos brancos é o primeiro e mais poderoso."

.....

"-Pois eu vou dar-te esse poder, se tu prometes fazer o que Tupã ordena.

-Dize, Abaré! replicou o aventureiro ansioso.

-Tu empregarás toda a força que eu te der em vingar a raça de teus pais! Promete que hás de fazê-lo!

O aventureiro hesitou; apesar da ambição que lhe entumescia os seios d'alma, e da nenhuma autoridade do selvagem sobre a fé de um homem civilizado, ele julgou menos nobre obter o benefício por um embuste. Mas acudiu-lhe ao espírito uma idéia. Civilizar a raça de sua mãe, restituir-lhe a proeminência que lhe competia como senhora daquela terra, não era vingá-la contra sua opressora; vingá-la pela religião e pela inteligência?

-Prometo-te, que o poder que me deres, empregarei em vingar a raça de minha mãe contra a raça que a oprime e cativa." (p.458)

Mas, seguindo o pajé para chegar aos diamantes, Moribeca surpreendera-se:

"Abaré conduziu o neto de Paraguaçu à gruta. O efeito sobre o aventureiro foi mágico; ficou por muito tempo sem palavra nem reflexão, paralisado pela poderosa impressão. O sonho brilhante das minas de prata, que por tanto tempo sorria à sua ardente imaginação, ali estava realizado com um esplendor fantástico."(pp.458-9)

O narrador extrai deste contacto entre Abaré e Moribeca material para trabalhar em diferentes níveis e direções. Ao nível do enredo, aí está a origem do conflito mais importante para a composição da obra, pois desse diálogo e em torno desse espaço no deserto, definido pelo pajé, pelo rochedo e pela gruta, saem fios que tecem trajetórias individuais e que se ramificam de modo a esboçar linhas de contextos culturais e

históricos aos quais o romance alude. Mas, sobretudo a passagem contribui de maneira decisiva para a caracterização dos procedimentos narrativos e, conseqüentemente, para a definição do perfil do narrador.

O encontro entre as duas personagens permite ao leitor acompanhar o clímax do processo de gestação de duas paixões fundamentais para configurar o típico enredo romanesco como compasso estruturador do romance. São elas: vingança e ambição. Mas deve-se observar que os procedimentos utilizados pelo narrador para forjar estas paixões relativizam o caráter monolítico que frequentemente elas apresentam nas narrativas romanescas. Claro indício de que estes condutores de destruição têm faces e matizes diferentes está no fato de que o desejo de vingança do pajé não é objeto de reprovação; ao contrário, ele impõe respeito. O mesmo já não se pode dizer em relação à ambição que orienta Moribeca.

Ao desejo de vingança de Abaré, o narrador dá legitimidade, pois ele não nasce apenas da trajetória de um indivíduo. O ódio acumulado em suas rugas provém da violência dos brancos contra os povos indígenas, tanto ao expulsá-los de suas terras quanto ao escravizá-los, e das sucessivas tentativas frustradas do pajé no sentido de unir seus guerreiros para derrotar os invasores. A voz de Abaré, respaldada pela sabedoria divina, pretende reparar injustiças cometidas contra uma raça. E o diálogo com Moribeca ratifica esta dimensão, na medida em que, evocando antepassados, acentua os contornos das tradições e torna verossímil o fato de o pajé ver no mestiço um aliado, pois para ele o sangue é o elemento que estabelece relações de contiguidade e comunhão. O impulso de destruir o recém-chegado cede ao de ajudá-lo. Ele ainda é capaz de agir movido pela generosidade. A vingança

reaparece somente quando o mestiço se refere a valores que pautam o mundo dos brancos, mas ela já não mais está entre eles; é um movimento voltado para a raça usurpadora.

O narrador trabalha de modo bastante diverso para forjar a ambição de Moribeca, empregando procedimentos que a apresentam como sentimento mesquinho e reprovável. Ela não provém da experiência e da história coletiva; não está fundada no saber. Nasce de lendas e visa à consecução de objetivos cujas dimensões circunscrevem-se ao nível estritamente individual. Moribeca quer encontrar riquezas e conquistar poder e vantagens pessoais. Veja-se como a narrativa já introduz a origem da ambição de modo a desqualificá-la:

"Enchia então o mundo a notícia das inesgotáveis minas de Potosi; e a imaginação humana, que jamais se deixa vencer da realidade, esparzira imediatamente sobre toda esta região americana, situada entre o Amazonas e o Paraná, serras de ouro e prata, cidades de esmeralda e pórfito, sítios encantados.

Aquele guerreiro era um valente roteador dos sertões; o gentio o chamava Moribeca -o caçador de gente. Embalado por tais contos de fadas e guiado por informações do gentio, o guerreiro se partira do seio da família, na esperança de descobrir outras minas de prata mais abundantes que as do Peru; e ao depois de cerca de um ano de longas excursões pelas cabeceiras do Rio de São Francisco chegara afinal à Serra de Sincorá."(p.457)

Assim, a outra paixão romanesca - a ambição - entra no deserto já caracterizada como uma força negativa, pois anima uma personagem que é vista de modo pejorativo pelos índios, por ser uma figura opressora ("caçador de gente"), e pelo narrador, por ser homem que carece de experiência e saber, deixando-se guiar por lendas fantasiosas. Tal caráter negativo da ambição intensifica-se no diálogo entre Abaré e Moribeca, pois a atitude de franqueza e generosidade do pajé não encontra o

mesmo tipo de resposta no comportamento do guerreiro. Este, obcecado pelo desejo de conquistar riquezas, rejeita o "embuste" mas adota a frase elíptica, ocultando de Abaré o plano que concebe para resgatar a soberania indígena, formulado no código de valores da raça usurpadora. Abaré é enganado, pois ele não entenderia e jamais aceitaria que uma forma de vingar seu povo consistisse em submetê-lo a um modo de vida organizado pela "inteligência" e pela "religião" dos portugueses. O pacto de vingança sela uma desigualdade: o caráter íntegro e honesto do pajé não encontra reciprocidade em Moribeca, pois este, ainda que em nome de evitar a violência, opta pela prática da ocultação. Tal procedimento da personagem é reafirmado quando esconde a descoberta de seus companheiros de viagem e até mesmo de sua família, revelando-a ao filho Robério Dias somente no leito de morte e de maneira parcial, pois não se refere à natureza do que trouxera do sertão. Para o narrador, a ambição por tesouros não tem fundamento nem pode conquistar legitimidade.

Considerando o encontro entre essas duas personagens, é possível observar que o processo de gestação das paixões que as movem e empurram o enredo já aponta para a diferença de sistemas culturais representados por elas e que ali se confrontam. E esta diferença assume contornos mais claros e radicais nas imagens que compõem o diálogo travado entre Abaré e Moribeca, na fala de cada um deles.

A diversidade existente entre eles aparece de maneira explícita no significado que atribuem a dois objetos: as pedras da face do pajé e as paredes internas da gruta. Quando indagado sobre a natureza dos miúdos objetos incrustados no seu rosto, o pajé responde que são lágrimas de Araci, indicando que elas podem revelar o estado de desgarramento de

sua alma e de sua raça. Ele chora a extinção de seu povo. Moribeca não compreende o significado destas pedras para o pajé, porque imediatamente identifica-as ao diamante e demonstra desconhecer as referências do mundo indígena.

Na nota de número treze a *Ubirajara*⁴, Alencar esclarece o significado do nome Araci e, repetindo dicionários e gramáticas disponíveis em seu tempo, decompõe a palavra : "ara" = dia / "cei" = estrela. No romance, Araci é a virgem tocantim por quem Ubirajara se apaixona e luta. Ao conquistar o arco do pajé daquele povo até então inimigo, o guerreiro araguaia recebe-a como esposa e promove a união das duas nações. Assim, Araci anuncia um novo dia que aponta para um futuro caracterizado pela união.

Apesar de *Ubirajara* ter sido escrito uma década depois de *As minas de prata*, é impossível deixar de reconhecer que o nome Araci mobiliza elementos similares nas duas obras. Abaré chora a impossibilidade de novo dia, de criação, de um tempo futuro, de união, ou seja, de continuidade da vida.

Já Moribeca, ao reconhecer naquelas pedras o valioso diamante, demonstra ao leitor que seu modo de analisar e compreender o mundo é constituído pelo espectro de conhecimentos e valores dos brancos. No mesmo objeto em que Abaré via o pranto e a destruição de uma raça, o mestiço projetava para si um futuro de riqueza e poder. Semelhante desencontro entre as duas personagens reaparece na gruta. Para o pajé, ela é apenas o lugar da desolação, escolhido por ele para esperar a morte, nas circunstâncias condizentes com a estatura a que fora reduzido, isto é, a dos répteis e animais noturnos. Ao penetrar nesse espaço

⁴ José de Alencar. *Ubirajara*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. III, pp. 320-337.

permeado pela morte, já integralmente tomado pela ambição de conseguir diamantes, Moribeca olha formações de estalactites e vê minas de prata, como as dos "contos de fada" (p.459) que o haviam conduzido ao deserto.

As lágrimas de Araci, dentro do maracá, serviam para Abaré ir de taba em taba levando as palavras divinas e tentar conseguir a união dos índios. O punhado de diamantes nas mãos de Moribeca presta-se a destruir a ordem natural, como se verifica no lento trabalho do pajé para mudar o curso do rio, e a introduzir uma semente corrosiva na família e na organização social. A ambição tanto cegara o guerreiro mestiço que o levava não só a cometer equívocos na interpretação da realidade mas também a propagá-los no tempo e no espaço, alimentando outros ambiciosos, gerando novas ilusões e multiplicando lutas pela conquista das riquezas e do poder a elas vinculado.

Cabe ao leitor acompanhar o encontro e o diálogo entre as duas personagens, reconhecer ali a existência desses equívocos e dimensionar as relações entre estes e os conflitos centrais da obra. Mas é importante observar que podemos nos inteirar de todas estas questões porque o narrador se movimenta de modo a propor-se como aquele que não se deixa enganar pela aparência brilhante da realidade, como aquele que pode compreender a frase e as intenções do outro, interpretando-as corretamente. Enfim, ele entende da arte da decifração.

Instalado em sua confortável onisciência, o narrador usa de todas as prerrogativas do poder a ele conferido pelo domínio da matéria a ser narrada e pela mobilidade quase ilimitada oferecida pelas normas elásticas da narrativa romanesca. Passeia no tempo, saltando do presente ao passado; descreve a natureza e narra os acontecimentos ora de ângulo

abrangente, ora da perspectiva de uma das personagens, apropriando-se de seus olhos e pensamentos, para depois distanciar-se e apresentar-se como uma inteligência neutra e poderosa, à qual nada escapa, que pode tudo compreender, que é capaz de decifrar o significado de ações, desejos e inconfessáveis intenções.

Neste encontro entre Abaré e Moribeca, como vimos, ele dá legitimidade à vingança que move o primeiro e desqualifica a ambição que impulsiona o segundo; engrandece a figura do pajé e rebaixa a do guerreiro. E é também o narrador quem oferece ao leitor um caminho para, acompanhando as duas personagens, problematizar o contacto entre nativo e colonizador. Afinal, é através do exercício pleno de sua onisciência que podemos ter informações para identificar "pingos de cristal" a pedras, a "lágrimas de Araci" e a diamantes. É também pela sabedoria característica de sua poderosa voz que sabemos do erro cometido por Moribeca ao ver prata onde havia apenas formações de estalactite. Descrevendo os objetos discutidos pelas personagens, registrando o nome e o significado que cada uma dá a eles, monta-se uma cena de diálogo e acordo que, na verdade, presta-se a representar o confronto de duas concepções de mundo e a impossibilidade de entendimento e de projetos comuns.

Estas questões, apresentadas como constitutivas do contacto entre nativo e colonizador, ganham agudeza e intensidade nas imagens construídas nessa passagem do texto e que permanecem na memória do leitor. Algumas são tributárias do elemento terra, como o deserto, o rochedo, a gruta, e ainda o muro de pedras feito para desviar o curso do rio. Outras, vinculam-se a água, como as lágrimas cristalizadas de Araci e as paredes de estalactite. No entanto, apesar de enraizarem-se em

elementos fundadores de natureza diversa, as imagens apontam para um mesmo quadro: o aniquilamento. Aquele espaço é sepultura tanto para Abaré, para seus antepassados e para o modo de vida indígena, como para os sonhos de Moribeca e as ilusões por ele transmitidas a seus descendentes. A paisagem seca e estéril, a água paralisada e rígida e o leite abandonado pelo rio estão a indicar que a vida perdeu a fluência, que não há futuro no horizonte.

Certamente, o leitor contrapõe esta visão do contacto entre índios e brancos àquela criada por *O guarani* e procura explicações para as diferenças existentes entre elas. Nesse romance Alencar apontava o respeito a normas de cada cultura como um caminho para possibilitar a convivência, fosse através do diálogo entre D. Antônio de Mariz e Peri, fosse através do pacto de não agressão entre os moradores do Paquequer e os aimorés. Estes atacam o solar somente quando D. Diogo infringe uma norma, revelando que a vingança não é sentimento permanente e determinante no contacto entre a tribo e o solar. *O guarani* registra conflitos na relação entre brancos e índios, mas não a desenha como prática aleatória, devastadora ou permeada por enganos. A inteireza está sempre presente, ainda que ganhe mais destaque no fidalgo português e em Peri, pois neles se soma a outras virtudes. E, sobretudo, o romance caminha na direção de extrair do complexo encontro entre colonizador e nativo uma perspectiva de construção, de futuro. Já em *As minas de prata*, o que resta do contacto entre as duas raças é uma terra devastada e falsas esperanças.

Assim, parece que Alencar procura investigar nas duas obras o processo de interação ocorrido entre as duas raças, entre as duas culturas que protagonizaram os tempos inaugurais da História do país para

sinalizar dois possíveis trajetos: um seria o do permanente conflito que levaria à dissolução de uma delas ou ao domínio impositivo de uma sobre outra, configurando o caminho da devastação; outro, seria o de procurar estabelecer o diálogo, criar formas de convivência e colaboração entre as duas raças, integrando hábitos e conhecimentos de cada uma para compor um projeto de construção.

Nesse desenho fica mais nítido o lugar d'*As minas de prata*. Aqui assistimos a um contacto entre índios e brancos que não obedece a um plano, que não é sustentado ou dirigido por uma liderança inteligente. Neste aspecto reside a diferença radical de contacto entre nativo e colonizador apresentado nas duas obras de Alencar. D. Antônio de Mariz tinha um projeto e em função dele coordenava e centralizava as ações dos que estavam à sua volta. E, ainda que o produto concreto e sólido de suas concepções tenha sido destruído, sobreviveram os princípios fundamentais de sua proposta: os valores cristãos e o diálogo como forma de somar conhecimentos e forças bem como prática desejável para conciliar interesses. São estes princípios que Peri e Ceci aperfeiçoam por serem capazes de exercê-los com maior maleabilidade.

A falta de um projeto pautado por tais princípios resulta na desordem d'*As minas de prata*. Na raiz do conflito permanente entre nativo e colonizador está a ausência de uma liderança que possa decifrar um sistema cultural diferente do seu, analisá-lo e estabelecer o diálogo entre eles. É bom lembrar que, para eliminar as tensões e os equívocos gerados naquele espaço do deserto foi necessária a interferência de duas outras personagens: P. Inácio derruba a barreira que desviava o rio, para sepultar o leito de diamantes, ambições e lutas, e Estácio, mais versado

nas letras que seu pai e seu avô, olha a gruta de estalactite e compreende o engano de seus antepassados.

B) A POLÍTICA NO TABULEIRO

No encontro entre Abaré e Moribeca, as habilidades e os movimentos característicos da prática da decifração permitem à narrativa apontar para questões amplas referentes ao contacto entre linguagens e sistemas culturais diferentes. A postura do narrador reveste-se de seriedade, tom adequado àquele que dimensiona a responsabilidade de representar e dar a conhecer diferenças significativas entre o nativo e o colonizador, entre duas raças, entre duas organizações sociais, dois sistemas cognitivos. O tom grave e assertivo da frase adverte o leitor para o fato de que ali está uma passagem da História sobre a qual é necessário refletir.

Nesta passagem do texto, decifrar impõe-se como movimento inaugural do processo de constituição da convivência entre o índio e o português. Tal gravidade atenua, até mesmo quase esconde, o caráter lúdico da decifração ⁵. Este, no entanto, predomina nos demais momentos em que o ato de decifrar é tema explícito ou procedimento estruturador da narrativa, configurando uma contraposição nos modos de

⁵ Uma leitura de *As minas de prata* como romance construído a partir de estratégias de jogo pode ser encontrada em dois trabalhos de Samira Nahid de Mesquita: *A estratégia lúdica em As minas de prata* e *"A estratégia lúdica na trama de As minas de prata"* (ver referência completa na bibliografia). No ensaio a autora retoma resumidamente a questão central apresentada na tese. Esta tem o mérito de apontar um procedimento fundamental para descrever esse romance de Alencar, mas não chega a explorar de modo satisfatório o ângulo de análise proposto. Partindo de várias teorias sobre a atividade lúdica (desde a lógica matemática à psicanálise, passando pela antropologia), o trabalho deixa em segundo plano o romance. Este frequentemente se presta a exemplificar as visões teóricas diversas. A autora toma cenas fundamentais como o jogo de xadrez ou o conto narrado por Joanhinha, além de outras. Mas não se detém na análise de cada episódio e sobretudo não se dedica à tarefa de qualificar cada passagem estruturada em torno do jogo, nem tampouco se propõe a analisar a função de cada uma na composição da obra.

representar situações e personagens que contribui para desenhar uma hierarquia entre elas, fundamentada a partir de um critério diferente daquele utilizado para forjar a escala de valores proposta pelo enredo. Este, como vimos, desenha uma hierarquia em função da estatura dos tesouros. A decifração propõe outra, que espelha o saber. Quanto mais versada nas artes de cifrar e decifrar maior porte tem a personagem. Quanto mais complexo for o conflito maior é o desafio para compreendê-lo.

Os demais conflitos importantes da obra também apresentam suas origens ou momentos significativos de forma cifrada, impondo às personagens envolvidas a necessidade de procurar o que está além da aparência das situações, pois, caso contrário, cometem mais equívocos e provocam novas desavenças. No entanto, nada tem a envergadura dos problemas apontados no diálogo entre Abaré e Moribeca, já que estes remetem a questões amplas decorrentes das dificuldades de compreensão criadas pelo encontro de culturas diferentes.

Os outros desafios colocados para o entendimento têm menor estatura e são de outra natureza. Cabe às personagens conseguir determinar intenções e desejos ocultos de indivíduos que têm em comum as mesmas referências culturais, mas não obedecem ao mesmo código ético, pois frequentemente a fraude embaralha as aparências e as relações. Por isso, a arte da decifração surge como habilidade necessária para que as personagens possam conhecer umas às outras, planejarem suas ações ou reconhecerem-se.

Fogosamente, o narrador explora as múltiplas possibilidades do jogo entre cifrar e decifrar, contando com a cumplicidade do leitor para dedicarem-se juntos a tal atividade lúdica, pois já formulara um pacto

com ele apoiado nessas cláusulas ao propor, como um bom passatempo, sair em busca de um tesouro. Assim, o romance pode desenvolver-se sem pudor: apresenta cenas de aparência enganosa; mobiliza bruxas para vaticinar destinos; retrata justas cujos resultados são manipulados; dá a cada cavaleiro um emblema em latim que, corretamente traduzido, revela as paixões de cada moço; enxerta várias histórias nos troncos centrais da ação, para sussurrar somente no ouvido do leitor as andanças anteriores das personagens; cria vários mapas e roteiros e deixa também circular o papel do narrador, permitindo que alguns escrevam histórias, como o padre-cronista, ou que outros as contem nas salas, como a alfeloeira, para prover o entretenimento das damas.

Estes artifícios servem para evidenciar o fato de que o romance se estrutura sobre o jogo entre cifrar e decifrar, caracterizando-se por explorar as potencialidades lúdicas oferecidas pela narrativa romanesca em detrimento das épicas, tão marcantes na composição d'*O guarani*.

Para verificar o papel de tal procedimento, podemos examinar dois momentos diferentes do texto referentes aos dois conflitos que Estácio, a personagem principal, deve superar: um, diz respeito a seus sonhos de amor e o outro vincula-se ao projeto de reparar uma injustiça cometida contra sua família.

Um nobre objetivo move este jovem a recuperar o roteiro feito por seu pai, Robério Dias, do qual toma conhecimento por uma carta de D. Diogo de Mariz à sua mãe, já também falecida. Ele quer obter o documento para resgatar a memória do pai, sobre o qual pesava uma acusação de trair a confiança do rei por não lhe haver apresentado o anunciado mapa das minas. Encontrando o roteiro, Estácio reconquistaria a dignidade de seu nome, pois isto seria condição primeira

para confessar seu amor a Inesita. Mas, se o tal documento pode ser um caminho para chegar à mais íntima felicidade, ao recanto familiar a ser construído, deve-se considerar que seu suposto valor abre grandes frentes de disputas, em esferas diversas, mobilizando distintas forças sociais. Estão em jogo interesses do desprotegido órfão e de poderosas intuições, como o Estado e a Companhia de Jesus.

No capítulo oitavo da primeira parte -"Como o padre provincial deu xaque ao rei e foi xaqueado"- as dimensões políticas da disputa pelas minas de prata aparecem cifradas de modo gracioso.

"Deu uma hora da tarde.

Na vasta sala da biblioteca, pouco antes deserta, andava um frade, que percorria o aposento a passos vagarosos, com o movimento automático e maquinal do homem absorvido em funda meditação.

Às vezes parava em face do quadro de Santo Inácio de Loiola; erigia então a alta estatura, fitava no retrato o olhar ardente, e rastreando na tela as linhas das feições nobres e expressivas, trocava com a imagem inanimada um sorriso de orgulho.

Quem o observasse nesse momento, compreenderia o que passava em sua alma.

Aquela fronte larga e proeminente, cobrindo como uma abóboda de mármore os olhos fundos, onde a pupila negra brilhava na sombra com reflexos de um fogo vulcânico nas trevas da noite; o oval do rosto que terminava na ponta de uma barba saliente, o nariz aquilino, as faces longas, a boca fina e cerrada; todos esses traços enérgicos pareciam cinzelados pelo molde do busto, que o artista havia desenhado no quadro suspenso em um dos panos da biblioteca.

Era tal a semelhança, que à primeira vista se julgaria que o vulto do fundador da Ordem de Jesus destacara da moldura, e encarnando-se, passeava pela sala deserta, a revolver na mente os destinos futuros da poderosa criação de seu

espírito, esse apostolado que devia conduzir a humanidade dos umbrais da Idade Média ao pórtico da civilização moderna.

Mas passada essa primeira ilusão, conhecia-se que entre aqueles dois homens, o que revivia no quadro e o que contemplava, havia mais de um século: separava-os o túmulo de duas gerações; um nascera com a descoberta do Novo Mundo, em 1491; o outro apenas contava trinta anos de idade.

Não era portanto um retrato em face do original, como a princípio parecia; era sim uma recordação, um tipo conservado pelo artista, que a natureza por uma misteriosa coincidência caprichara em reproduzir, e que talvez o artifício inspirado por oculto pensamento tratara de aperfeiçoar.

Depois de rever-se um momento naquela imagem, como um espelho moral, onde se reproduziam as suas idéias, o frade continuava seu passeio, perlongando o aposento.

Então já não era o mesmo homem; o talhe acurvava-se; a cabeça inclinando obscurecia os traços da fisionomia; os olhos afundavam quase ocultos pelo cenho carregado; as faces se contraíam, e a boca ainda mais cerrada, repuxando os músculos faciais, abria rugas precoces naquele rosto que antes parecia expandir-se em toda a robustez da idade.

Nessa ocasião representava mais dez anos; era quase um velho, gasto pelas vigílias e macerações de uma prática ascética, arrastando com o passo já meio trêmulo uma existência atribulada, expiando talvez no jejum e penitência os erros da mocidade desregrada.

Qual dos dois homens era o verdadeiro? Qual das duas fisionomias era a máscara que disfarçava a outra?

A mocidade não se finge; o fogo do sangue, que borbulha nas veias e ferve no coração, depois que os anos o gelam, não há mais aquecê-lo; essa expansão da vida no momento de sua florescência, uma vez passada, nada a faz voltar.

Se pois havia máscara na fisionomia desse homem, era a velhice prematura, que desaparecia quando o espírito distraído por algum pensamento grave esquecia a matéria que ele escravizava, deixando o corpo, livre da pressão, reivindicar sua

atividade e desenvolver-se de repente com o impulso da vigorosa constituição." (pp.39 e 40)

Nesta altura do texto, se não estiver inteiramente absorvido pela revelação da história do famoso roteiro das minas de prata, tão cheia de peripécias insuspeitáveis, o leitor estranhará o fato de uma personagem merecer tão longa e cuidadosa descrição, pois tal privilégio não fôra ainda concedido a nenhuma outra. Provavelmente suspeitará de que este frade talvez seja o jesuíta que chegara naquela manhã na fragata espanhola, pois ele também integrava a relação de desembarque feita pelo burburinho geral que tomava conta da cidade a cada vez que, naqueles tempos coloniais, entrasse um navio no porto. Somente Vaz Caminha ficara intrigado com a notícia, porque lhe parecia incomum o fato de um jesuíta viajar sozinho, já que normalmente vinham em grupos para se dedicarem à catequese. Viria encarregado de missão especial?

Somente depois de ler a detalhada descrição, preparada com uma pitada de suspense e boa dose de mistério, o leitor certifica-se de que este frade de cenho pensativo é mesmo o jesuíta recém-chegado e recebe informação de que ele se chama Gusmão de Molina. Mas a leitura atenta desta apresentação da personagem já nos recomenda posição de alerta, pois o narrador está a indicar ali o mais inteligente e mais poderoso vilão da história.

A apresentação de Pe. Molina é feita com recursos teatrais: o leitor tem à sua frente um espaço fechado em que se trava um diálogo silencioso entre o frade e um quadro. A personagem é colhida em um momento de absoluta intimidade e, como a característica desta situação é a de não estar sob olhos observadores, ela se movimenta livremente. Estes elementos compõem a cena que o narrador desenvolve explorando o confronto entre duas imagens, entre dois produtos e dois processos de

imitação. Ao registrar semelhanças e diferenças entre eles, vai apontando o caminho para que se possa decifrar a personagem.

O narrador invade a biblioteca e surpreende o padre andando "a passos vagarosos", como um "movimento automático" que denuncia um "homem absorvido em funda meditação" cuja natureza transforma-se em objeto de investigação de todo o capítulo e começa a ser revelada quando a personagem se detém a olhar o quadro de Santo Inácio de Loiola. Este ocupa, na verdade, pouco espaço na descrição. O narrador faz uma avaliação geral da figura pintada, tendo como parâmetro a figura viva, e registra que, "à primeira vista", a semelhança era tão grande que poderia levar a supor uma relação de identidade entre o retrato e o objeto retratado. Ambos traziam no rosto "traços enérgicos" que pareciam feitos a partir de um mesmo molde. Ainda, segundo seu ponto de vista, isto não passava de uma "primeira ilusão", apreciação que ele justifica pela diferença criada entre ambos pela passagem do tempo, medida pela referência ao ciclo da vida natural -"túmulo de duas gerações"- e pela evocação das transformações históricas - "a descoberta do Novo Mundo" e a passagem dos "umbrais da Idade Média ao pórtico da civilização moderna".

Mas, na verdade, já desde o início da descrição e de modo mais perspicaz e menos explícito, o narrador começa a apontar as diferenças entre aqueles dois homens. Sem muito alarde, em uma rápida frase subordinada, o texto indica o que os olhos de Molina admiravam, "rastreando na tela as linhas das feições nobres e expressivas". É exatamente sobre essa nobreza reproduzida na "imagem inanimada" que se constrói o perfil prepotente e ambicioso de Pe. Molina. Frente à figura serena do retrato, o narrador esboça o rosto do frade de modo a fazê-lo

estampar uma imagem de tensão. Em suas "faces longas", predominam arestas: "barba saliente", "nariz aquilino", "boca fina e cerrada". Estes traços tensos parecem resultar da luta que se trava em seu espírito entre a razão e as paixões. Elas atormentam e ameaçam, pois apresentam-se de forma contraditória, trazendo à face tanto o brilho indicativo do ritmo da vida, como elementos escuros de morte e extinção. A "pupila negra brilhava", mas configurava um "olhar ardente", "com reflexos de um fogo vulcânico". A estas "trevas da noite" devia impor-se a razão, estrategicamente colocada acima daqueles "olhos fundos", pois, no alto, a "fronte larga e proeminente" funcionaria "como uma abóboda de mármore", como equilibrada e sólida cobertura que impediria a erupção das larvas de um vulcão.

Assim, o ato de contemplação revela mais elementos sobre aquele que contempla do que sobre aquele que é contemplado. Nesse confronto de figuras, o narrador usa o retrato para chamar a atenção do leitor sobre o fato de que há uma grande semelhança física entre elas, mas há também uma radical diferença entre as forças que as animam. Tal diferença, apontada no momento em que Pe. Molina posta-se paralisado frente à tela, é ampliada e qualificada quando ele se move, ainda que seja de modo ligeiro. O "sorriso de orgulho" anuncia a prepotência de seu caráter e abre uma fresta para que se insinue a paixão que o atormenta.

Mas, antes que a personagem ganhe mais mobilidade e transforme em ações seus planos cuidadosamente traçados, o narrador avalia a situação para, afirmando que não se encontra ali "um retrato em face do original", tecer considerações sobre os processos de imitação, de representação, que emergem de diferentes maneiras nesta passagem da obra. A tela, como vimos, merece poucas palavras, pois ela não está em

questão. É vista como uma cópia ingênua, capaz de reproduzir feições expressivas, mas infensa às marcas próprias de um caráter complexo, a qualquer rastro que permitisse visualizar singularidades. Nela está apenas "um tipo conservado pelo artista". É uma mera cópia feita para a conservação de um tipo.

Na sala da biblioteca vê-se outra cópia, pois o rosto do frade reproduz o retrato. Esta é feita pela natureza, vista como caprichosa, ou seja, como aquele artista que se permite a liberdade do capricho, palavra que remete não só a esmero mas também a uma vontade aparentemente injustificada. Assim, aponta-se para a presença de algo imponderável na imitação empreendida pela natureza, traço acentuado pelo registro da ocorrência de "uma misteriosa coincidência". Posteriormente, percorrendo os livres caminhos da fabulação romanesca, o leitor será informado de que na raiz desse mistério está a devoção da mãe de Molina a Santo Inácio de Loiola. Mas na cena da biblioteca é importante enfatizar que o narrador atribui à cópia produzida pela natureza algo ligeiramente distinto do processo de trabalho utilizado pelo pintor do retrato, pois nela parece possível reconhecer certa dose de intenção, ainda que esta se apresente como insondável.

A intenção, este novo elemento determinante no processo de imitar, transforma-se em foco central da investigação empreendida pelo narrador para que o leitor possa dimensionar e qualificar as diferenças entre a tela e o frade. A descrição do confronto entre as duas imagens paralisadas caminha no sentido de atribuir ao padre o objetivo de intensificar a semelhança que, como se pode observar na hipótese formulada para avaliá-la, teria sido aperfeiçoada por um "artifício inspirado por oculto pensamento". Assim, Pe. Molina entra em cena

demonstrando sua intenção de medir-se com a figura mais importante da instituição a que pertence, revelando seu desejo de igualar-se a ela, ou até mesmo superá-la. Por isso, ele se detém a examinar o retrato e a dirigir-lhe "um sorriso de orgulho", pois afinal ele tem vida, inteligência e determinação para aperfeiçoar imagens, sejam ela criadas por mãos humanas ou pela natureza. Ele tem habilidades especiais para a arte da representação. Ele é capaz de produzir simulacros.

Para dimensionar tal capacidade, basta seguir-lhe os passos, acompanhá-lo no caminho inverso, ou seja, no trajeto determinado pela intenção de afastar-se da imagem do retrato. Rapidamente, ao retomar seu passeio pela biblioteca, Molina transforma-se em outro homem. Então, "representava mais dez anos; era quase um velho". A descrição empenha-se em torná-lo mais obscuro e o narrador apressa-se em avisar-nos que a "máscara" é a da velhice, pois "mocidade não se finge". Mais tarde, a narrativa, usufruindo de suas regalias romanescas, dá informações sobre o preparo dessa aparência de velho. Molina escolhera missões especialmente difíceis, para conseguir abreviar a carreira eclesiástica; usara conhecimentos de alquimia, para atenuar os traços de juventude: modificar seus papéis e conquistar mais alguns anos. Afinal, postos importantes na Companhia demandavam a ponderação da maturidade.

Portanto, naquele espaço fechado da biblioteca, o narrador vai apanhar o Pe. Molina não só para trazê-lo à obra já com o estigma da fraude, ou para sussurrar exclusivamente no ouvido do leitor que ali está o vilão mas também para pôr em cena diferentes resultados do processo de imitação e, com eles, apontar dificuldades a serem vencidas para que se possa chegar ao significado das imagens. Sobre elas deve recair a

atenção. E, o caminho indicado para conhecê-las não pode ser apenas o espelhamento ou a comparação entre imagens paralisadas; é necessário observá-las em movimento. Somente assim é possível diferenciar entre original, cópia ingênua, simulacro, máscara, retrato, etc...

Expondo também seus caprichos na arquitetura desta apresentação da personagem, o narrador credencia-se como aquele que pode entrar na biblioteca e decifrar as imagens desacompanhadas de palavras, afirmando novamente suas habilidades para tal tarefa. A maioria absoluta das demais personagens está muito distante do acesso a esse saber. E, para certificar-se dessa soberania dos letrados, basta ficar mais um pouco neste espaço e continuar a leitura, fixando-se nos lances de representação que ocupam ainda o mesmo cenário.

Se a entrada de Pe. Molina mobiliza recursos eficazes para apresentá-lo como um homem cujo traço fundamental consiste na prática da fraude, deve-se considerar, em contrapartida, que a passagem dá chance à personagem de revelar seu talento para exercer uma atividade especialmente qualificada, pois ela se mostra capaz de fingir de modo convincente. Pe. Molina sabe cifrar.

Mas isto não basta para compor uma inteligência de grande porte como convém a um vilão persistente movido pela ambição de conquistar postos elevados na estrutura de poder. Por isso, o narrador continua a seguir-lhe os movimentos, aproveitando o silencioso passeio pela sala, para contar-nos a que se dedicara o recém-chegado desde o momento em que desembarcara naquela mesma manhã. Recolhera informações, mas não na forma corrente de reter o que se dizia e observar os novos irmãos do colégio. Tinha ele outro proceder:

"Rodeado pela comunidade que estava ansiosa por saber notícias da Europa, Molina satisfaz a todos e ao mesmo tempo

informou-se do estado das coisas no Brasil; daí a uma hora ficou ao corrente das questões importantes da Ordem, na Bahia; não porque lhe houvessem os padres revelado segredos que ignoravam, mas porque a sua perspicácia lera a verdade nas notícias vagas que lhe ministravam."

.....

"Aí (na biblioteca), seu primeiro cuidado foi passar um exame minucioso nos papéis que os padres haviam deixado sobre a mesa na ocasião de irem à refeição; leu um trecho ou uma página de cada um destes trabalhos e fez o seu juízo a respeito da capacidade de seus autores; pela escolha das matérias deduziu observações que deviam servir-lhe para conhecer o caráter daqueles homens." (p.40)

Nestas atitudes, Pe. Molina demonstra ser tão perspicaz que pode chegar ao conhecimento da situação, mesmo ouvindo vagas informações, ou pode construir um retrato do autor, mesmo lendo apenas um fragmento de seu texto. Portanto, esta personagem sabe cifrar e decifrar.

Movendo-se no espaço reservado a abrigar o conhecimento, entre livros, tratados e a figura do sacerdote maior da Companhia de Jesus, Pe. Molina apresenta-se como sagaz e inteligente. Mas para bem dimensioná-lo é preciso vê-lo como um conhecedor não apenas dos lugares e dos objetos relacionados com o domínio do sagrado, mas também das coisas do mundo profano. E, para que este aspecto possa ser visto, o narrador precisa criar a situação, a perspectiva e um digno observador, também sábio, inteligente e, de preferência, versado na natureza dos homens comuns.

Para cumprir tal papel, entra na biblioteca o licenciado Vaz Caminha. Viera para seu habitual jogo de xadrez com o padre provincial. O leitor já o conhece: o corpo mirrado mantém-se com modestos pratos; o coração carrega generosidade; seus passos marcam o compasso da prudência; sua inteligência concentra-se na tarefa ambiciosa de escrever

uma grande obra sobre leis e sua alma não padece de paixões baixas, como a cobiça, ou de apego a coisas materiais. A este homem, de modesta estatura e grande experiência, basta ver Molina e ouvir-lhe apenas uma frase, proferida no momento da formal apresentação, para que possa demonstrar-nos que ele também tem e pode pôr em cena suas habilidades para cifrar e decifrar.

"-Agradeço a V. Reverência o favor que me depara; porém receio que pessoa de tanto saber não se desagrade da companhia de um pobre servo de Deus, ignorante nas coisas que deleitam o espírito.

"-V. Paternidade bem sabe, respondeu mansamente o doutor, que as aves de altanería antes de erguer o vôo rastejam com o chão para desentorpecerem as asas; aos homens de grande engenho sucede o mesmo, descem muito para subirem mais." (p.41)

Vaz Caminha desconfia daquela face de Molina construída com o discurso da humildade e reconhece nela seu avesso: um homem de "grande engenho". E, através dos olhos experientes do licenciado, o leitor começa a vislumbrar a natureza da ambição que move o padre, pois até este momento nada sabíamos das motivações responsáveis pelo empenho em fraudar sua aparência. Ao evocar a imagem do vôo das "aves de altanería", Vaz Caminha revela sua interpretação do recém-chegado e escolhe um código para cifrar o desejo que vê em seu interlocutor. Pe. Molina viera preparar as asas para chegar às alturas. Assim, de modo alusivo, a habilidade retórica do advogado traduz em palavras o mesmo traço singular que o narrador também destacara naquela personagem, só que através do confronto de imagens, de um silencioso espelhamento.

Mas as palavras do licenciado ultrapassam o objetivo de expressar concordância com o ponto de vista que descrevera a figura de Molina para introduzi-la na obra, pois a referência à ave em busca das alturas

abre um espectro diferente daquele que predominava na cena, composto por valores, hábitos e objetos significativos para a Companhia de Jesus. Vaz Caminha traz para a biblioteca códigos da vida que se organiza nas linhas e nos cruzamentos de outras instituições sociais, reconhecendo em Molina o engenho e sua determinação de chegar ao topo, de lutar pelo poder.

O narrador não perde a chance. Aproveita a insinuação de disputa e, para torná-la mais explícita, arma a cena do jogo de xadrez, descrevendo o tabuleiro em linguagem guerreira, como se estivesse a anunciar que ali, a partir daquele momento, o conflito mais importante da obra está em cima da mesa:

..."no tabuleiro, cujas casas pretas e brancas se lhe (ao provincial) afiguravam posições estratégicas de dois exércitos inimigos no começo de uma grande batalha." (p.41)

Este caminho expõe a arquitetura e a função do jogo de xadrez. A cena traz de modo cifrado a acirrada disputa pelo roteiro das minas, define os lutadores, esboça a estratégia a ser usada por cada um deles e indica aquele que tem mais chances de vencer.

"-Toca-vos a mão, Vaz Caminha, disse o provincial depois de tirar a sorte.

-É justo, replicou o letrado; aqui são os peões que primeiro saem.

E dizendo isto empurrou um trebelho, que fez o jesuíta erguer a cabeça e olhá-lo espantado.

-Que é isto, doutor! Jogais o peão do roque?

-Omnis variatio delectat, padre provincial. Quero experimentar jogo novo." (p.41)

.....

"Assim quando o provincial, pensando que ia ganhar a partida, soltou o primeiro grito de triunfo, já o seu parceiro, que

desejava ainda por algum tempo disputar a vitória, tinha prevenido o ataque e inutilizado todo o plano, cobrindo o rei com um cavalo.

-Ah! tínheis esse cavaleiro à mão! disse Fernão Cardim desconcertado.

-Se V. Reverendíssima em vez de xaquear de longe aproximasse sua dama do rei, não sucederia isso, disse o P. Molina, em tom condoído; e na segunda jogada daria mate.

O provincial mordeu os beiços de despeito:

-Não sabia que V. Paternidade era forte no xadrez.

-Pouco entendo deste, como de outros jogos.

-Entretanto tem avisos prudentes que não são de principiante, mas de mestre.

P. Gusmão sorriu:

-Tais avisos não os aprendi nesse tabuleiro de sessenta e quatro casas, porém em outro maior a que chamam mundo, padre provincial. Se eu quisesse atacar um governador, digo, um rei, não o ameaçaria de longe para que ele se prevenisse; aproximar-me-ia ao contrário para conhecer-lhe o fraco, e dar mais certo golpe." (pp.42-3)

A situação é montada com três personagens em torno do tabuleiro de xadrez de modo a que sobre ele recaia a atenção de todas elas, não de maneira uniforme, mas sim de forma e com intensidade diversas. Tal artifício abre frestas para deixar entrever as diferentes intenções que aquela atividade mobiliza em cada um dos participantes. A partida efetiva se dá entre o provincial e o advogado, mas aquele é o único a concentrar-se de fato na disputa, o único a interpretar literalmente a linguagem do jogo.

Já o advogado comporta-se de outra maneira, pois o narrador apropria-se de suas habilidades para explorar as possibilidades simbólicas do código aberto pelo tabuleiro. Assim, dividindo sua atenção entre as

pedras e Molina, Vaz Caminha indica ao leitor que avalia corretamente a situação e revela os recursos dos quais pode fazer uso para enfrentá-la. Ao confessar o gosto pela novidade e ao experimentar uma jogada diferente da habitual, demonstra perceber que o recém-chegado inaugura outra partida, certamente pouco indicada aos momentos de relaxamento. Vemos também os instrumentos que ele considera úteis à nova disputa. Tem um "cavaleiro à mão", uma aguçada capacidade de observar e esperar, uma inteligência capaz de surpreender o oponente com lances inusitados, mas discretos. Ele e Estácio podem vencer.

Quanto ao recém-chegado, deve-se observar que rodeia os jogadores mas deles não se ocupa. Por isso, apesar de já se ter apresentado como homem perspicaz, tardará bastante em dar-se conta do "espírito elevado" (p.41) do licenciado. A atenção de Molina está voltada para o exterior, levando-o a acompanhar o tabuleiro, sem concentrar-se nele. Vê ali os movimentos do mundo, o que se pode inferir de seu comentário ao ataque feito pelo provincial para tentar o xeque-mate. Como homem prepotente, sente-se totalmente à vontade, mesmo em situações novas, e, por estar tão absorvido pensando em lances de outro jogo, acaba por indicar em suas considerações seu modo de aproximar-se do inimigo e derrubá-lo de um só golpe. Assim, revela integralmente seus planos: nas ponderações está sua estratégia de luta -o cerco e a insinuação; no lapso de linguagem está a identificação do inimigo -o governador.

Nada escapa a Vaz Caminha. Olhando Molina vê definir-se o novo jogo e seu perigoso oponente. Também ele se posiciona no campo de batalha, ao lado de seu cavaleiro e do governador. Silenciosamente,

ele começa a preparar seus planos, enquanto o provincial continua concentrado no jogo. Literalmente.

E o narrador, para não quebrar o clima lúdico, dá ao leitor mais uma carta em que o desfecho da luta está cifrado em versos latinos:

*"Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae."* (p.43)

Talvez o ritmo acelerado do romanesco prejudique a compreensão da mensagem, uma vez que a ela se junta o título do capítulo seguinte - "Fica bem averiguado que o latim é uma língua bárbara"- cujo tom jocoso não só aguça a curiosidade para seguir em frente, mas também esvazia o caráter mais respeitoso dos versos, como se ali nada merecesse uma pequena pausa, como se não houvesse qualquer significado a ser investigado. No entanto, ali está a têmpera do licenciado, o homem de natureza inquebrantável cujo saber propõe soluções para os mais importantes conflitos da complicada rede de intrigas que sustenta a obra. Na verdade, esta cartada do narrador destina-se a configurar seu ideal parceiro de jogo, um leitor também iniciado em latim, que não considere bárbara a língua e nem necessite de auxílio para a tradução. Estas feições não podem ser encontradas com facilidade, como se pode observar exatamente no capítulo seguinte, dedicado às justas na praça. Ali, o governador assume o papel de tradutor para que Inesita possa saber o significado das divisas dos cavaleiros estampadas nos escudos.

Dos diferentes jogos encenados naquele espaço fechado da biblioteca Alencar extrai a linha do enredo que constitui a espinha dorsal da narrativa. O conflito entre Estácio e Molina, cujo desenvolvimento o leitor acompanha aos sobressaltos, é a matéria narrada que ocupa o presente, pois é este o acontecimento significativo resultante da chegada da fragata espanhola, naquele primeiro dia de 1609, data de abertura da

história. O texto somente recua ao passado para recompor os elementos determinantes ou associados às duas personagens envolvidas nesta situação de disputa.

A leitura mais demorada desta passagem põe em relevo os procedimentos usados em sua composição. Ela é construída integralmente sobre processos de decifração que mobilizam tanto técnicas mais simples e explícitas, como a tradução, quanto operações mais complexas, como a multiplicação de imagens, explorando-lhes ora o poder de espelhar, ora o de aludir e simbolizar. Neste fragmento da obra, deve-se destacar ainda sua arquitetura teatral, apoiada sobre pilares sólidos como tensão dramática, concentração espacial, condensação temporal e diálogos carregados de alusões. Mas a voz que narra nada tem de solene ou grave, como aquela que anuncia o conflito de origem -o encontro no deserto entre o pajé e Moribeca. Na biblioteca, predomina o tom de mediana seriedade de um cotidiano de letrados. No entanto, configura-se nesse momento um conflito composto por ingredientes que, apesar de mantidos em banho-maria no transcorrer da obra, remetem a um confronto político, a uma disputa entre a Companhia de Jesus e o Estado, uma luta pela demarcação não apenas das minas mas, sobretudo, das esferas de atuação das diferentes instituições.

Em relação a este aspecto, por enquanto, vale apenas ressaltar a desigualdade existente entre a participação de Molina e a do governador na narrativa. Ela reserva grande espaço ao padre espanhol, ocupante do mais elevado posto mantido pela Companhia no Brasil, pois ele não só concebe projetos ambiciosos, como também coordena-os na fase de execução e desta participa. Além de poder, o cargo lhe confere autoridade e respeito, facultando a ele a possibilidade de recorrer a todo

tipo de expedientes: aproveita-se de informações obtidas no confessionário; usa dados de livros e arquivos exclusivos da instituição para pressionar personagens; arranca e queima páginas da crônica criteriosamente escrita por Pe. Soares depois de cifrar as pistas aí encontradas em um código que somente ele conhece; propõe-se a exorcizar os demônios de uma casa para, perfurando uma parede, roubar o roteiro das minas guardado na papelreira do escritório de D. Diogo de Mariz. O padre corre mares e se embrenha no deserto para conquistar o tesouro. Tem grande mobilidade e vasto conhecimento sobre as demais personagens e seus planos, característica que o coloca em uma situação bastante próxima à de uma figura onipresente. Somente o narrador e seu aliado Vaz Caminha sabem mais que ele.

Por outro lado, quê dizer do novo governador, enviado por Filipe III para ocupar a sede do Rio de Janeiro, onde deveria dedicar-se à missão de desvendar o mistério em torno do roteiro de Robério Dias? Ele é sempre o último a saber e ocupa um espaço extremamente reduzido no romance. No palácio ou no seu barco, está como que imobilizado e, sempre sentado atrás de uma mesa, sempre protegido por seus sentinelas, ele espera. As notícias lhe chegam por gente de bem, como no diálogo com Estácio, quando o moço visita-o no navio, ou ele as consegue através de canais competentes, nada imaginosos nem tampouco férteis, como se vê na intimação feita a D. Diogo para que este lhe entregue o precioso documento. E, como não é iniciado nas artes da decifração, nem se dá conta da ameaça que para ele representa Molina. Perfil semelhante tem o governador instalado na sede da Bahia, pois nem percebe os maus hábitos de José de Aguilár, nem suspeita do envolvimento deste alferes na conspiração arquitetada pelos judeus para

conseguir o mapa de fortificações da costa do país que ajudaria as forças estrangeiras a conquistarem o território. No enredo, a autoridade constituída é incapaz de elaborar planos e tomar iniciativas tanto para fazer valer a lei como para efetivamente resolver a pendência sobre o roteiro de Robério Dias, questão em que, há muito, estavam em jogo interesses do Estado. Assim, as personagens que deveriam exercer o poder na administração colonial parecem ausentes como se fossem pedras esquecidas no canto do tabuleiro de xadrez.

C) HÁ CONFEITOS E ... CONFEITOS.

Também a principal história de amor contida na obra apresenta-se e desenvolve-se através de jogos de decifração. O par amoroso central - Estácio e Inês- está sempre às voltas com o significado da imagem que um tem do outro. O leitor suspeita da paixão do valoroso cavaleiro pela jovem virtuosa desde o primeiro momento em que ambos se encontram na igreja e trocam doces olhares silenciosos, cuidadosamente descritos pelo narrador, durante a missa celebrada naquela manhã de 1609. Nós, por conhecermos as possibilidades do romanesco e por sermos guiados por uma segura voz narrativa, temos absoluta certeza de que o amor casto constitui aquele parzinho ingênuo e vai conduzi-lo ao altar. Mas os corações dos apaixonados não experimentam tal segurança; atravessam a obra em estado de alerta, sempre à espera de um novo obstáculo à desejada união e, às vezes, desconfiando um do sentimento do outro. Eles estão envolvidos num longo jogo entre dúvidas e certezas que se mostra em alguns lances já no primeiro dia de festas, nos primeiros acontecimentos da abertura do romance.

Depois da missa, a programação dos festejos leva apaixonados, população e leitores à praça e esta se transforma em palco das justas

cujos movimentos e adereços permitem que as personagens anunciem seu destino e façam veladas confissões de amor. A pista indicativa da desejável união dos virtuosos está nos trajes usados pelos cavaleiros que, retomando as cores das lutas entre cristãos e mouros, não só demarcam os territórios do bem e do mal, como também apontam quem deve receber o prêmio da vitória, o respeito de toda gente e a especial atenção de uma dama. Ao lado de Cristóvão e vestido de azul e branco, Estácio precisa derrotar D. José de Aguilár e D. Fernando de Ataíde, cobertos de negro e escarlata, para provar sua habilidade nas armas e oferecê-la à mimosa doninha cuja roupa também traz a castidade do branco e do azul.

No torneio há ainda outros objetos que se prestam a expressar o amor de Estácio e Inesita, ajudando-os a trocarem confissões, como quando ele oferece a argolinha à dama e ela retribui o afeto presenteando-o com seu lenço de renda. Ainda amparado pela convenção das justas, Estácio traz no escudo uma frase - "*Amor vincit omnia*" (p.46)- que revela a intensidade de seu sentimento, sua disposição para superar as dificuldades e realizar seu sonho. Mas a divisa está escrita em latim e Inesita somente pode compreendê-la quando o governador, que está a seu lado, faz o papel de tradutor.

Ali nos folguedos da praça, rapidamente reconhecemos todos os elementos da história de amor protagonizada por Estácio: o quilate de sua paixão, o sinal de ser correspondida, os que querem vê-la concretizar-se, os que lutam contra ela e seu desenlace, pois, afinal, como está escrito no escudo, amor tudo vence. Assim, Alencar escolhe o torneio para cifrar o fio amoroso do texto, recorrendo portanto a um jogo de fácil decifração, como se quisesse indicar que os sentimentos castos de jovens virtuosos só não são transparentes para eles mesmos, ou talvez

pretendesse sugerir que não é necessário dispor de muitas habilidades para inventar amores ou descobrir amantes. Basta observá-los e saber um pouquinho de latim para reconhecer neles antigas e repetidas histórias de amor.

O torneio dá aos leitores a certeza quanto ao caminho a ser trilhado pelo par amoroso principal e dá aos jovens Estácio e Inês a possibilidade de expressarem timidamente seus sentimentos e tranquilizarem seus corações porque, trocando argolinhas e lencinhos, julgam-se estar vivendo uma situação de amor correspondido. Mas para eles o sossego dura pouco, pois não só a obra está apenas começando como também o narrador parece querer reiteradamente demonstrar que a ingenuidade dos castos não os ajuda a decifrar as imagens produzidas pelas típicas peripécias romanescas, cujos objetivos consistem em pôr à prova os afetos bem como depurá-los e fortalecê-los para que mereçam a felicidade final. Por isso, naquele mesmo dia de 1609, Estácio ganha o torneio, mas não leva o prêmio e empraça um duelo com o irmão de Inês, esperando poder reparar essa nova injustiça. Então, esgrimiria a espada com a força proveniente da certeza sobre a reciprocidade amorosa e sairia fogosamente vitorioso de tal embate.

Porém, como ainda não é hora de consumir planos, as artimanhas da narrativa escolhem o sarau realizado no palácio para pregar mais uma peça nos jovens apaixonados. Ali, Estácio vê sua menina dançando nos braços de D. Fernando e ouve rumores de que este fôra escolhido por D. Francisco de Aguilar para casar-se com ela. Por saber-se inferior na escala social em relação aos demais pretendentes, pois é moço sem fortuna e carrega nome desonrado, sente-se preterido e se deixa tomar por dúvidas quanto ao sentimento de sua dama. Ao admirá-la no baile,

confunde polidez com alegria e sai atormentado, julgando que ela aceitara de bom grado o noivo rico e de nobre estirpe. Na verdade, Inês também sofria. Mas Estácio corre perigo, pois, por interpretar de modo errado a cena, estava tão abatido que morreria na espada de D. José.

Ao ver as coisas tão mal paradas, Joanhina decide intervir na situação. Quem é ela? É a alfeloeira: uma mulata livre que provê sua existência fabricando e vendendo leques e doces. Saber-se-á depois, pela voz de mestre Caminha, que seu nascimento fôra o último ato de um perverso drama familiar no qual, também sem saber, estava envolvido o rival de Estácio, D. Fernando de Ataíde cujo pai, ao tomar conhecimento de que o menino era fruto de um adultério cometido pela mulher, decide puni-la, atirando-a aos instintos do negro mais brutal que encontrara no porto. O escravo é enterrado vivo e a mulher inicia uma gestação, considerada pelo marido como agudo e demorado castigo. De tão monstruosos planos nasceu Joanhina, irmã de D. Fernando por parte de mãe. Esta entregara a criança, com algum dinheiro a uma pessoa da cidade, para salvá-la da morte e esconder a prova concreta dos violentos conflitos domésticos. Ao saberem destes fatos, os irmãos recolhem-se à vida religiosa e dedicam-se à prática da caridade.

Mas ao iniciar a obra ambos sequer suspeitam dos vínculos e das tragédias que os unem. D. Fernando é uma personagem de pálida participação no texto. É apenas um moço de boa índole que socorre o amigo D. José de Aguilar quando este se encontra em apuros financeiros, sempre decorrentes de dívidas de jogo. Como forma de retribuir a ajuda, o irmão de Inesita intercede junto ao pai para destinar-lhe a mão da menina.

Muito mais marcante é a presença de Joanhina. O narrador lhe dá um perfil de moça ágil, esperta, inteligente, graciosa e falante. Sua trajetória é absolutamente singular: e ta mulata livre⁸ é a única personagem a trazer para a obra o trabalho como elemento constitutivo do cotidiano e, como sua atividade abrange também a comercialização daquilo que produz, ela circula por todos os espaços e frequenta ambientes de uma escala social mais ampla que todos os demais participantes do romance, uma vez que até mesmo cada confessor dedica-se a uma determinada faixa da sociedade. Ela atrai afetos de diferentes moços, conquista confiança dos homens bons, como Estácio e Vaz Caminha, motiva a postura vigilante dos impostores, como D. José e P. Molina, e desperta no leitor uma natural simpatia. E tudo porque Joanhina extrai de sua experiência um saber especial: o de cifrar e decifrar. Este traço é responsável por sua determinação e auto-confiança e, por isso, ela, que entrara na obra representando uma princesa moura nos folgedos da praça, decide ir à casa de D. Francisco de Aguilar disposta a mobilizar todas as habilidades para arrancar de Inesita uma palavra capaz de devolver alento e confiança a seu amigo Estácio, pois somente assim o jovem recuperaria o desejo de viver e a garra para vencer o duelo emprazado.

Então Alencar, combinando dotes de romancista e de dramaturgo, provê uma cena para que Joanhina exponha seus atributos de forma exuberante: Inesita, tomada por profunda prostração, está bordando na sala em meio a uma roda composta por sua mãe e várias escravas domésticas. A alfeloeira recorre ao expediente de contar uma história para despertar a menina e tentar estabelecer um canal de comunicação entre elas. Trata-se do nono capítulo da segunda parte -"De como o

alferes foi passado pelo fundo da agulha". A sala transforma-se em cenário para mais um jogo de decifração e este espetáculo tem como cerne a contraposição do mundo da experiência ao da inocência. A passagem é certamente inesquecível para qualquer leitor porque nela o ato da narração está montado de tal modo que nos leva a evocar a situação de contar e ouvir histórias em seu estado mais comum e natural. Revivemos um ritual dos longínquos tempos primeiros. Para tanto é fundamental não só a natureza do conto reproduzido por Joanhina, mas também as circunstâncias em que se dá a atividade de narrar.

A história contada pela alfloeira tem os ingredientes constitutivos das narrativas tradicionais. Sua origem e transmissão estão enraizadas no trabalho artesanal: contos e confeitos compõem esse saber, passado de geração a geração, que Joanhina herdara de sua avó torta. A tal fonte exclusiva e respeitável é atribuída a segurança e a desenvoltura da personagem-narradora. Ela usa e abusa das brechas criadas pelo caráter oral da narração, dominando de forma tão absoluta seus ouvintes, que os leva a portarem-se como se estivessem em uma natural e corriqueira situação de ouvir mais uma bonita história. Somente o leitor e Inesita percebem uma intenção e muita indústria em toda aquela encenação.

Com o objetivo de despertar a atenção de Inesita e informá-la sobre as agruras que afligem Estácio e ameaçam a realização do sonho amoroso alimentado por ambos, Joanhina decide contar a história da paixão vivida pelos dois jovens, respeitando exatamente os fatos, a sequência e os detalhes com os quais efetivamente ela começara e se desenvolvia. Mas para que os ouvintes não se apercebessem de que se falava ali da vida de um dos presentes, era necessário recorrer a alguns artifícios para construir uma ficção capaz de, a um só tempo, oferecer um

entretenimento prazeroso ao auditório e reproduzir tudo o que ocorria com o coração da desprotegida menina da família Aguilar. Então, a alfeloeira escolhe uma narrativa romanesca típica, composta com todos os ingredientes mais correntes, revelando assim não só sua interpretação dos vínculos entre aquelas duas personagens mas, sobretudo, seu juízo quanto às habilidades daquela menina para decifrar e compreender o que a rodeia. Joanhina considera-a tão inexperiente em temas de vida e de ficção que precisa trabalhar sua narrativa no leque da absoluta semelhança. Por isso, analogia e estreito paralelismo caracterizam a relação entre a história que está sendo narrada e a que está sendo vivida por Estácio e Inês.

Na ficção, um rei promove um torneio para conhecer o mais valoroso e hábil cavaleiro do reino, com o objetivo de destinar a ele a mão de sua filha. No entanto, a princesa, também chamada Inêsita, como a filha de D. Francisco, caíra de amores por um jovem que vira do mirante do palácio. Chamava-se Estanislau, não era daquele reino e, tanto quanto Estácio, não tinha nome nem tampouco sangue nobre. Também naquele reino, tanto quanto na Bahia, os cavaleiros pobres podem até vencer as justas, mas não levam o prêmio. Lá também há irmãos zelosos que protegem seus amigos, sempre mais nobres e, portanto, mais adequados a casarem-se com as jovens ricas e virtuosas. Mas lá os ofendidos lançam mão de duelos para reparar injustiças, enquanto que na Bahia esta forma de ajustar contas, por ser proibida, devia dar-se às escondidas.

Nesta altura, a narração de Joanhina começa a revelar a Inês alguns dados que ela até então ignorava: Estácio ia para um duelo e estava profundamente abatido porque perdera a segurança de viver um

amor correspondido. Assim, a alfeloeira não só dá a informação sobre um novo fato mas também consegue falar da desconfiança que assalta o moço sem ofender a menina, pois esta, efetivamente, não dera motivo para tanto. A delicadeza da situação impõe tato, pois uma frase mais pesada poderia pôr tudo a perder, despertando a ira da menina mimada que, afinal, também estava sofrendo. Em função de tal desafio, Joanhina empenha-se em aprimorar suas habilidades na arte de inventar e cifrar: relata o emprazamento do duelo como fato e recorre ao maravilhoso, esse ingrediente tão natural do romanesco, para dizer a Inês que a tristeza de Estácio decorre de uma interpretação inadequada das imagens do sarau. Lá no reino da fantasia, o bruxo trabalha no sentido de embaralhar as visões amorosas do parzinho casto; ali na Bahia, o poder maléfico da desigualdade social atua de modo análogo e turva os olhos do filho de Robério Dias. Lá, quando os lábios da princesa tocam o confeito encantado, transformam-no em frases encorajadoras que vão ao coração de Estanislau, limpam-lhe os olhos e quebram o feitiço do bruxo. Ali, naquela sala, as alvas alfeloeas precisam mudarem-se em uma poderosa confissão de amor, para chegar à alma de Estácio e devolver-lhe a vitalidade. Assim, a história dos confeitos encantados é, a um só tempo, narrada e encenada, pois ela, tanto lá no reino como aqui na Bahia, clareia imagens turvas produzidas pelo mal e faz vencer o amor casto dos moços inexperientes mas virtuosos. A cena parece querer demonstrar que a ficção, mesmo aquela aparentemente ingênua, pode cifrar para decifrar, pode clarear, pode esclarecer.

Certamente esses elementos são importantes para avaliar o fato de esta intervenção de Joanhina calar fundo na memória dos leitores e talhar as marcas permanentes da identidade da personagem, definindo-a

desde então como sagaz, graciosa, desenvolta e fiel colaboradora dos homens de bem. Mas a eficácia de sua atuação não decorre apenas da natureza da narrativa escolhida por ela ou da habilidade em estabelecer as semelhanças entre o narrado e o vivido. A força magnética da alfeloeira resulta também de seu desempenho como narradora e do caráter da cena montada para que ela conte os segredos de seus confeitos. A natureza da história e a situação em que ela é narrada recompõem e fazem-nos reviver o universo da narrativa tradicional.

A sala de D. Francisco de Aguiar é tomada pela vitalidade da narrativa oral. Joanhina assume o lugar e o poder garantidos ao narrador enquanto Inês, sua mãe e várias escravas domésticas constituem a roda de ouvintes. A alfeloeira explora tal circunstância de forma a canalizar a atenção do auditório para a história que vai contando e, ao mesmo tempo, conseguir uma via de comunicação paralela com a menina. Para tanto, lança mão do discurso narrativo e do diálogo, aparentemente natural, com os ouvintes. Combinando estes dois recursos, a personagem-narradora não só estabelece a analogia entre o reino do faz-de-conta e os últimos acontecimentos dos amores entre Estácio e Inês, como também dá um especial relevo teatral a esta passagem da obra. Um momento exemplar de sua atuação está na seguinte passagem:

"Chamava-se *Está*...

Aqui Joanhina interrompeu-se de repente, e voltando-se para as escravas que segredavam, fez gesto de silêncio:

-Psiu!...Assim falando não se pode contar.

-Calem-se daí! disse D. Ismênia muito interessada na história.

-Chamava-se pois *Está*...nislau!

O engenhoso trocadilho feito pela esperta alfeloeira foi tão habilmente executado na presença do gesto e na acentuação

da palavra, que o nome de Estácio vibrara distintamente primeiro ao ouvido, depois dentro d'alma de Inesita. Joaquina acertara no golpe; o efeito da palavra foi prodigioso. A moça estremeceu, como se despertasse; e erguendo a fronte, fitou os olhos inquietos no rosto brejeiro da alfeloeira. Esta sorriu-lhe; mas que sorrir!" (p.196).

Recurso semelhante é usado para trazer à conversa o noivo que D. Francisco de Aguiar destinara a Inesita:

"-Qual nome tinha esse? perguntou Inesita.

-Tinha nome *Fer...Não!...D. Cisnando!... D. Cisnando!*

Inesita não pôde reprimir o sorriso. Agora escutava ela com sofreguidão a história dos confeitos encantados;" ...(p.197).

Usando trocadilhos, Joaquina estabelece absoluta correspondência entre o conto dos confeitos e a relação amorosa entre Estácio e Inês, desperta esta menina ingênua e cria entre elas um canal de comunicação particular, ali, bem no meio da sala e sob os vigilantes olhos da dona da casa que também merece tratamento especial. Para desviar a atenção de dona Ismênia, a alfeloeira não só alonga a história romanesca, como também lança mão de trejeitos vários para identificar o bruxo da narrativa àquele frade beneditino que se senta na sala e quebra a intimidade daquela sessão de divertimento feminino composto por balaios, agulhas e histórias. Como sabia do desafeto da dona da casa em relação ao padre, Joaquina constrói um vínculo de cumplicidade com a senhora. Esta põe-se a sorrir de modo especial e nem chega a suspeitar de que estão ali a falar da vida de sua filha, pois concentra sua atenção naquele intruso, pintado agora como feiticeiro.

Assim, explorando todos os poderes do narrador oral Joaquina ocupa integralmente o espaço, coloca-se no centro da sala e transforma-a em palco de um espetáculo em que será revivido, aos olhos do leitor, um ritual de longínquos tempos -o tradicional ato de narrar- com todos os

elementos essenciais para constituir-lo: uma voz experiente dá vida a um conto antigo, transmitido de boca em boca, que traz uma proposta de continuidade para a história presente de seus ouvintes.

Mas a simpatia do leitor por Joanhina não decorre somente de seu dom para conduzir-nos àquela narrativa plena que junta, no calor da conversa, utilidade prática e universo mágico. Suas excepcionais qualidades para o cifrar e decifrar são reiteradas ali, naquela mesma sala, quando contracenava com o irmão de Inês. Ele entrara e sentara-se ao lado da menina justamente no final da história, quando, por ter compreendido a mensagem, ela percebera que devia enviar uma palavra de amor para Estácio através de Joanhina. O alferes chegara com olhos vigilantes, pois estava intrigado desde o torneio, especulando sobre os canais que poderiam ter possibilitado o desabrochar dos afetos entre sua irmã e o filho de Robério Dias. Nesse momento, desconfiou que as juras de amor pudessem ser trocadas com a ajuda da alfeloeira. Esta imediatamente se deu conta da situação, mas estava decidida a não sair dali sem um recado que pudesse devolver a vida a seu amigo. Era preciso distrair a atenção do alferes e indicar a Inês que a palavra de amor não precisava ser dita; bastava ser bordada com a agulha no pedaço de seda que a menina tinha no colo.

Então, Joanhina inicia um diálogo muito natural com D. José, oferecendo-lhe um abano, mas dirige a conversa com uma linguagem alusiva para carregar o pensamento do moço a outro tema: à paixão que ele nutria por Raquel, a linda judia da Rua da Palma. Observe-se a agilidade da personagem quando o alferes se nega a comprar um leque:

"-Ui, gente!... Se fosse algum velho judeu que mercasse os meus abaninhos, aposto que o senhor alferes não enjeitaria,

mas como é a pobre da mulatinha, que a ninguém tem por si, nem parentes amparados, nem filha formosa!...

-Que dizes tu, alfeloeira? perguntou o alferes voltando-se.

-Nada, senão que inda agorinha, em passando Rua da Palma abaixo para vir aqui, uma doninha mui graciosa que estava à rótula com os olhos no caminho, mercou-me um dos meus abanos.

-Na Rua da Palma?... perguntou o alferes que enrubesceu repuxando os bigodes." (p.201).

Com tais alusões Joanhina consegue transformar-se no alvo dos olhos do alferes, aliviando a vigilância deste sobre Inês, e alerta-o para o fato de ter conhecimento de suas visitas à Rua da Palma. Surpreso, D. José não só compra o abano mas também faz sinais à alfeloeira para continuar a conversa fora da sala. No entanto, o objetivo deste jogo de cumplicidades era maior: Joanhina impõe-se ao moço, pois tem o poder de revelar aos demais o amor supostamente secreto, e cria, de modo verossímil, a oportunidade para esparramar todo seu balaio de leques, cobrindo o bordado de Inês. Esta, paralisada pelo terror e pela ingenuidade, somente passa a bordar depois de mais uma proeza verbal da alfeloeira que inventa uma longa dissertação sobre prata e ferro para retomar a iminência do duelo e fazer ver à mocinha que a agulha pode também escrever. Então, esbanjando trejeitos para recolher os abanos, Joanhina toma a seda bordada por Inesita, arranca-lhe mais algumas palavras e sai da casa vitoriosa.

Assim, o espetáculo protagonizado pela alfeloeira está montado sobre o fato de que as mais diversas histórias de amor podem também assumir aparências turvas ou enganosas, como acontece com os misteriosos tesouros ou com as carreiras dos poderosos. Aqui estão em cena tanto o afeto casto dos inocentes como a conturbada paixão dos

homens experimentados e desonestos. A natureza diversa dos sentimentos revela-se nos modos simetricamente diversos utilizados para representá-los: o amor virtuoso entre Estácio e Inês é recuperado pela narrativa romanesca; a paixão degradada que o alferes nutre por Raquel é resgatada na cena por irônicas insinuações. Tais diferenças prestam-se também a demarcar o espaço de configuração das personagens. Recolhida em sua casa e protegida pela família do mundo exterior, Inês só consegue se movimentar no universo da inocência, obrigando a alfeloira a narrar um longo conto de castelo e princesa, para que ela compreendesse a mensagem. Por sua ingenuidade, não está preparada para interpretar o mundo, pois é incapaz até mesmo de estabelecer analogias entre situações rigorosamente simétricas. Cabe a Joanhina a operação de explicitar a identidade entre a ficção e os acontecimentos presentes, esmerando-se nos trocadilhos. Já o alferes apresenta-se como versado em coisas da vida, alerta e vigilante; um bom exemplar daqueles que cuidam porque usam. Ele circula no universo da experiência. Neste interlocutor, Joanhina reconhece aquele a quem meia palavra basta. Por isso, apenas com algumas alusões, ela consegue estabelecer um canal paralelo de comunicação com o alferes e neutralizar sua interferência na tão custosa resposta a ser dada por Inês.

Naquela sala, contracenando com os irmãos Aguilar, a alfeloira revela também a origem de sua seiva. Ela, como D. Inês, preza as virtudes, deseja trilhar o caminho do bem e alia-se aos íntegros. Mas, à diferença daquela juvenzinha protegida pela família, Joanhina não mais atua no espectro da ingenuidade e, por isso, credencia-se a dialogar em pé de igualdade com D. José. No entanto, vale ressaltar que ela perdera a inocência por rotas muito diferentes daquelas escolhidas pelo alferes. A

ele a vida abastada garantira a possibilidade da opção e ele, livremente, decidira pelas vias da fraude, da ambição e da luxúria. Ele é um típico produto do ócio. Já a alfeloeira não tivera escolha, pois jamais fôra poupada pela sorte. Ela enfrenta as adversidades oriundas de sua condição de mulata e órfã através do trabalho; nele forja sua experiência e dele extrai seu conhecimento e seus excepcionais dotes para compreender e narrar tudo aquilo que a cerca. Assim, o trabalho cotidiano, e não as letras ou a riqueza ou o acaso, edifica o saber de Joanhina, como se pode observar na vinculação existente entre as duas histórias por ela contadas e os objetos fabricados por suas próprias mãos os confeitos e os abanos.

A passagem de Joanhina pela casa de D. Francisco de Aguiar reafirma o jogo entre o cifrar e o decifrar como procedimento estruturador da obra, permitindo-nos observá-lo no desenvolvimento do veio amoroso do texto. E, considerando este aspecto, é importante assinalar que as facetas amorosas envolvem decifração, mas esta apresenta aqui um grau bem menor de complexidade. Um pouco de ficção combinada a alguma experiência garante cabedal suficiente para compreender histórias de amor e não cometer equívocos de interpretação. Por reunir estes traços, Joanhina ganha brilho e contrapõe-se à cegueira de Estácio e Inês. A alfeloeira conquista delegação para resolver as agruras daqueles castos corações: dá o recado à menina, extrai dela uma jura de amor, ludibria o alferes, dá ao amigo a segurança de afeto correspondido, salva-o da morte em vil espada e dá ao leitor a certeza de que aquele parzinho marcha irremediavelmente para o altar.

Quanto à Inês, veja-se que de tudo ela carece, pois não tem experiência, não sabe latim nem tampouco é versada em ficção. Ela é

incapaz tanto para reconhecer-se na história narrada por Joanhina como para ler a mensagem escrita no escudo de seu amado. Para moça de tão parco entendimento é preciso traduzir tudo literalmente, como fazem o governador, no torneio, e a alfeloira na sala das visitas.

Estácio tem o perfil de aluno aplicado. Com Álvaro de Carvalho, seu mestre nas armas, aprendera tanto que pode demonstrar-nos ser o melhor cavaleiro do lugar, revelando habilidades e coragem para vencer as justas da praça, para conquistar o roteiro das minas, chegar ao sertão e conseguir o cargo de alferes. No colégio dos jesuítas obtivera uma formação sistemática e seu bom desempenho nos estudos levava os padres a incentivá-lo a entrar para a ordem. E, com seu grande mestre de letras, Vaz Caminha, Estácio alargava o espírito e a compreensão. Destas fontes extraira conhecimentos fundamentais para discernir o justo e o injusto, para ler corretamente mapa escrito e natureza. É por isso que somente ele vê estalactite nas paredes das supostas minas de prata e, desfazendo equívocos, recupera a memória e a honra do pai. No entanto, este moço eficiente e aplicado carece da serenidade proveniente da experiência e da sabedoria. Estas qualidades são exclusivamente reservadas ao licenciado, o cérebro que traça a estratégia das ações de Estácio, o respeitável conselheiro do jovem e de muitas outras personagens em dificuldades as mais variadas.

Mas, deve-se observar, que para coisas de amor não há mestre que valha ao coração aflito de nosso jovem herói. Nestes assuntos não bastam as intervenções providenciais de Vaz Caminha, ao impedir o casamento de Fernando com Inês, nem as ajudas de Cristóvão e Joanhina. Parece que as histórias dos livros não iluminam a história vivida e ele está sempre decifrando de modo inadequado as imagens e os gestos de amor.

Além do equívoco de interpretação da cena do sarau, Estácio não percebe a paixão de Raquel e, quando já ao final da obra retorna à cidade, quase comete o suicídio, pois de maneira afoita crê que Inês é morta.

Assim, a história de amor, ao invés de ser um degrau para engrandecer o talhe do herói, reduz-lhe a estatura ao expor de maneira cabal sua ingenuidade, transformando-o em motivo de um complacente sorriso do leitor. E tudo se deve ao narrador que, munido de um olhar distanciado, arma a cena para pregar mais uma peça no moço aplicado. Ao explorar o equívoco de Estácio à beira do esquife, Alencar está a denunciar que a historinha de amor entre o filho de Robério Dias e a menina Aguilar é bastante mais prosaica que o mundo de Camões; ela não tem o fôlego épico de *Os Lusíadas*, nem a grandiosidade trágica de *Romeu e Julieta*. Ali, na Bahia, nesse jogo romanesco que caminha para uma vidinha familiar em uma pequena aldeia, é sempre possível dar um jeitinho: Inês se levanta do esquife, Estácio toma-a nos braços e recebe as bençãos de D. Fernando, o antigo rival, agora um padre caridoso.

D) NEM TODOS PODEM COMPREENDER

A leitura desses três momentos do romance leva a reconhecer que a obra propõe uma hierarquia entre os diferentes processos de decifração: há os que requerem saber e habilidade, enquanto há outros que pouco exigem da inteligência; há imagens turvas e enganosas, enquanto outras são claras e quase transparentes. Nessa perspectiva o conhecimento adquirido, a capacidade permanente de elaborá-lo e a disposição de utilizá-lo para diagnosticar e solucionar tensões responsáveis pela desordem do mundo passam a ser parâmetros para definir estatura de personagens e dimensão das ações.

O conflito entre nativos e colonizadores é o de maior complexidade, pois se manifesta de forma a mobilizar graus e habilidades intelectuais diferentes. Moribeca pode apenas reconhecer a amargura do pajé e os diamantes naquelas pedras que o índio considera serem as lágrimas de Araci. Mas o mestiço não chega a compreender a intensidade nem as razões do sofrimento do velho líder nativo; tampouco se detém a considerar que a diferença de nomes para o mesmo objeto é sinal de concepções diferentes da relação entre homem e natureza. Moribeca está dominado pela ambição de riquezas. O comportamento de Robério Dias é ainda pior, pois, não encontrando o pajé, entra na gruta e pensa ver o cobiçado metal. Ele sequer desconfia da existência dos diamantes, nem da conversão destes em prata feita pelo pai. É preciso que chegue ao sertão Estácio, educado pelos livros do colonizador, e reconheça naquelas paredes a estalactite. Mas é importante ressaltar que o jovem, apesar de formado nas letras e nas armas, apesar de guiado pelo amor e não pela ambição, pode apenas desfazer o equívoco em torno das lendárias minas de prata. Assim, o conhecimento analítico e sistematizado é fundamental para configurar o que é ou não ilusão. No entanto, isto não basta para compreender os desentendimentos que efetivamente estão ocultos na gruta, que estão travestidos de tesouro. Tal tarefa exige uma postura crítica em relação aos mitos da riquezas americanas e muita sabedoria. Por isso, o conflito cultural, cuja memória está no leito do rio e no interior da gruta, somente o narrador pode vislumbrar e contar.

Já o conflito de configuração política apresenta-se com menor estatura. O romance não lhe dá enraizamento histórico, na medida em que delega a personagens construídas como agentes do mal a emergência

de lutas políticas e, em necessária contrapartida, dá aos emissários do bem a tarefa de enfrentar os malfeitores. À ambição de Molina são atribuídos o acirramento e a explicitação de disputas pelo poder entre instituições e entre grupos supostamente existentes dentro delas. À aliança entre o jogador D. José de Aguilar e o judeu financista Samuel deve-se a ameaça de invasão holandesa de nosso território.

Assim, o padre vilão é a referência utilizada pelo romance para levar o leitor a interpretar como absolutamente maléfica a dominação espanhola sobre Portugal e suas colônias. Ao Estado espanhol é atribuído um projeto de colonização pautado exclusivamente pelo interesse nos metais preciosos, pela prática do saque, bem como por alianças as mais inescrupulosas para atingir tais objetivos. Por isso, Molina é a encarnação de um governo tão vil que usa a Companhia de Jesus para apropriar-se das riquezas da Bahia, sem afrontar abertamente as autoridades da administração colonial que, apesar de nomeadas pelo rei espanhol, são portuguesas e poderiam evocar as prerrogativas de primeiros proprietários do território para regulamentar a exploração dos metais preciosos. E, ainda como emissário da aliança entre o poder religioso e o temporal, o padre espanhol intervém no projeto construtivo, aos olhos do autor, que a Companhia aqui desenvolvia com suposto respaldo de Portugal. Veja-se que ao chegar Molina, não somente os confessores devem obedecê-lo, como o caridoso P. Lourical precisa abandonar o colégio, para poder dedicar-se à catequese; o cronista perde sua importância, pois já não tem auditório que o ouça e sua obra é mutilada. A catequese, a educação e a pesquisa sobre a terra vêm-se abruptamente subordinadas aos perversos interesses do padre recém-chegado e da Espanha.

Do mesmo modo, as disputas pelas rotas comerciais travadas na época colonial perdem seus traços de forças atuantes do processo histórico e aparecem no romance como mais um desastre provocado por uma comunhão de interesses dos maus. O judeu financista Samuel, que não investe em propriedades produtivas, corrompe com seu dinheiro tanto o jovem nobre criado no ócio, como criminosos das classes subalternas, para conseguir o mapa das fortificações da Bahia e entregá-lo aos aliados holandeses, conquistando assim a certeza de livrar-se das perseguições religiosas.

Para decifrar tais conflitos e identificar seus protagonistas não basta o saber sistematizado depositado na biblioteca dos jesuítas. É preciso a sabedoria do licenciado que fez voto de justiça, tem o conhecimento das normas necessárias para talhar uma sociedade harmônica e tem a experiência, proveniente da dedicação de uma vida inteira, de arbitrar contendas. Para tarefas tão qualificadas ele fôra obrigado a apurar o hábitos de observar todos os sinais e pensar sobre eles, como se sempre se debruçasse sobre um quebra-cabeças. Ele nada despreza de tudo que ouve e vê. Por isso ele é o único capaz de reconhecer a centelha do mal nas aparências mais respeitadas, como a de Molina, ou nas miúdas circunstâncias, como no jogo de xadrez ou nas conversas da taverna. Com acertados diagnósticos ele pode intervir de modo a solucionar os conflitos e, guiando as ações de Estácio ou aconselhando outras personagens aflitas, destrói as ilusões e os planos dos aventureiros em busca dos diferentes tesouros e demarca, com sua atuação, critérios e mecanismos de ascensão e exclusão sociais.

No degrau inferior da escala do entendimento está o mundo amoroso. Ele quase nada exige da inteligência, uma vez que seus lances e

feições só não são transparentes para os enamorados diretamente envolvidos nas histórias. Para dominá-lo não se carece de pesquisa nem tampouco do conhecimento sistematizado; basta apenas ser versado nas ingênuas convenções romanescas.

Portanto, a análise desses três momentos do texto revela, em primeiro lugar, que os conflitos constitutivos das diversas esferas do enredo constroem-se, desenvolvem-se e solucionam-se através de um procedimento básico composto pelo jogo entre cifrar e decifrar; em segundo lugar, demonstra haver uma escala do mais simples ao mais complexo que se configura na relação direta com a natureza de cada um desses conflitos. Estas constatações permitem perceber que o romance propõe uma hierarquia entre os diferentes sujeitos capazes, não só de compreender a dinâmica do mundo que os cerca, como também de atuar no sentido de diluir tensões e restabelecer a harmonia.

A base da pirâmide é reservada à grande maioria das personagens, aos comuns mortais amantes das histórias de amor, de príncipes, fadas e confeitos encantados. No nível intermediário, encontra-se Estácio, moço ainda pouco experiente mas bem formado nas letras e nas armas. Próximo ao topo, está o sábio licenciado que se dá conta de todos os focos de perturbação e coordena todas as gestões para apaziguar corações aflitos, solucionar embates políticos e zelar pela vitória da justiça. No alto da escala está o narrador. Ele tudo vê e tudo compreende, desde o conflito cultural entre índios e brancos até os acidentes mais banais da vida de cada personagem. Ele domina o conhecimento do passado e do presente; ele pode tudo analisar, decifrar e, por isso, cifrar, compondo a longa narrativa que temos em mãos.

Cioso de sua condição, o narrador usa e abusa de suas prerrogativas, esfregando no nosso nariz que ele decifra a História do país para cifrá-la nas acessíveis convenções do romanesco, jogando com o leitor, que assim se sente parceiro eleito, esboça um sorriso e transforma-se em cúmplice. Exemplos destes abusos não faltam. Além de roteiros vários, há vaticínios, cartas e mensagens misteriosas. Basta lembrar das poções mágicas de Raquel, daquela bruxa que se põe no caminho de Estácio e, enquanto profetiza a briga entre ele e Cristóvão, aproveita para substituir-lhe a bolsa vazia por uma cheia de moedas, ou ainda recordar-se da carta de uma dama desconhecida a Vaz Caminha, solicitando socorro. Deve-se observar outra modalidade frequente deste jogo que abertamente apela à fácil decifração. Ela se caracteriza pela utilização de outros textos, ora como referência direta, como no momento em que Samuel aconselha à filha algumas passagens da Bíblia para compreender o que o pai dela esperava, ora como apropriação confessa, como se dá com relação ao molde do pícaro, para narrar o passado de Molina, ou com o par exemplar de Romeu e Julieta que sempre vem à baila quando o foco de atenção está sobre os enamorados virtuosos. Também os títulos dos capítulos convocam o leitor a embarcar na aventura da decifração. Eles se apresentam com um tom gracioso que nasce da exploração da linguagem convencionalizada, ora repetindo provérbios ("Que há males que vêm para bem") ou modificando-os ("Em que o hábito faz o monge"), ora glosando referências literárias -"Novas proezas da advocacia andante do Doutor Vaz Caminha", "Quando as uvas são mais saborosas que os beijos".

Outras proezas deste narrador irreverente aparecem quando observamos as modificações feitas nos capítulos de *As minas de prata*

publicados em 1862, na *Biblioteca brasileira*, para a edição do texto integral em 1865. Alencar enxertou passagens que se prestam a aumentar na obra as ramificações típicas das narrativas romanescas (ver anexo). Neste sentido, basta citar personagens introduzidas, como a dama desconhecida, cujos olhos vigilantes analisam Estácio (capítulo I/ primeira parte), ou a criada Brásia (capítulo III/ primeira parte), que pode mostrar a face, andar pelas ruas e encarregar-se de todas as diligências para satisfazer a senhora escondida pelo véu; basta observar pequenos trechos acrescidos para explicar grandes afeições, como a briga entre os meninos Estácio e Cristóvão (capítulo IV/ primeira parte), ou terríveis inimizades, como a briga entre Martim e Gil (capítulo X/ primeira parte). A mesma função de acentuar o caráter misterioso e tecer relações de contiguidade entre diferentes fios do enredo parece ter sido a razão da inserção do capítulo XV, feita na primeira parte do texto. Naquela noite na taverna, cruzam-se os caminhos de personagens envolvidas de formas as mais diversas nos itinerários a serem percorridos em busca dos três tesouros que aparecem na obra.

No entanto, o mais interessante das diferenças entre os opúsculos da *Biblioteca brasileira* e os volumes de 1865-66 surge ao realizar-se a operação de contrapor aquilo que foi acrescentado ao que foi subtraído. Alencar intensificou a rede de intrigas e retirou as notas que davam à obra o caráter sério concedido às narrativas extraídas de respeitosos documentos históricos. E basta uma leitura para se perceber que as referências feitas nas notas serviram de lastro para o texto, especialmente nos aspectos concernentes à recomposição da Bahia da época: traços da paisagem urbana, elementos sobre as atividades econômicas e dados sobre a população e seus hábitos. No entanto, em sua edição integral, o

romance desprezou a possibilidade de ancorar em solo reconhecido. Desta forma, o autor indica uma escolha por caminhos que lhe permitissem compor uma imagem confessamente cifrada da Bahia de 1609, convidando o leitor a procurar, guiado pela mão segura do narrador, traços que desvendassem o passado. Assim, Alencar parece sugerir que seu romance, aparentemente descompromissado com a verdade, intencionalmente colocado no mundo de faz-de-conta das aventuras, pode ser um similar do conto de fadas de Joanhina. Talvez, como os alvos confeitos da alfeloeira, *As minas de prata* possam tomar o passado para clarear a visão do presente. Afinal, bruxarias e poções mágicas não faltam a este narrador poderoso.

Pode-se facilmente perceber que o romance deixa em segundo plano alguns dos pilares de sustentação da capital do Brasil naqueles tempos: os engenhos de açúcar, movidos pelo trabalho escravo dos negros africanos, e o grande contingente de degredados que, durante o século XVI, eram trazidos por naus portuguesas. Outras condições da época encontram-se de forma esbatida, pois, apesar de integrarem-se ao texto como trajetória ou ação de uma personagem, não ultrapassam o patamar de traço particular de caráter e, portanto, não se mostram como vetores do enredo nem tampouco como forças determinantes da História. Este é o caso, por exemplo, de Samuel e Molina. Ambos, de forma envieçada, remetem a questões efetivas. Com certo esforço, na conspiração do judeu, pode-se vislumbrar a disputa entre os países europeus pelas terras de aquém-mar e pelas rotas comerciais do Atlântico, bem como o terror da perseguição religiosa praticada na Península Ibérica. Já o Padre Molina sugere alguns elementos sobre a natureza da aliança entre a Companhia de Jesus e os reis Filipes, ocupantes do trono de Espanha,

durante o período em que Portugal a ela esteve subordinado. O novo governador do Rio e a menção à espera das ordenações filipinas nem chegam a remeter à orientação da política espanhola no sentido de expulsar do território brasileiro europeus de outras nacionalidades e estimular as entradas para o interior com o objetivo de consolidar o domínio efetivo sobre a colônia. A escravização dos indígenas aparece de passagem, como motivo de certo constrangimento entre fazendeiros e jesuítas; o conflito intenso entre colonizadores e nativos, a expulsão e a desagregação das tribos constituem um passado que foi enterrado com o pajé.

O romance esboça, em primeiro plano, um país crivado de aventureiros, um cenário favorável a todo tipo de oportunista, uma administração política marcada por canais inoperantes e por autoridades frágeis, incapazes de formular planos e pô-los em prática. O território está à mercê das ambições pessoais e nele de pouco vale o saber a serviço da justiça, como se pode inferir da situação marginal de Vaz Caminha e do cronista Padre Soares em relação à estrutura de poder das diferentes instituições. A tal quadro desolador a narrativa propõe soluções, afirmando um espectro de valores positivos. Destruindo todos os tesouros, demonstra que as aventuras e as conspirações não compensam, estabelece a propriedade produtiva, o trabalho e a herança como formas legítimas de enriquecimento e, na mesma rota, define mecanismos de ascensão e exclusão social. Estácio resgata seu nome, herda um cofrinho e integra-se à família Aguilar, ainda que sem alarde ou espetáculo. Já Molina e Samuel devem ser retirados do corpo social: o primeiro vai penar no deserto e o segundo é deportado. Aos escravos domésticos recomenda-se a vigilância da senhora Aguilar, pois sem ela, mesmo os

bons e devotados, por serem absolutamente ignorantes, podem transformar-se em "demônios familiares", como Lucas. Deve-se acabar com aventureiros e degredados, embarcando-os para outras terras ou deixando-os entregues à sanha de seus próprios pares, como se dá com o bando de Anselmo. Já aos negros que, por tragédia ou acidente, encontram-se livres da condição de escravos, nada vai melhor que o trabalho árduo -um caminho seguro para o conhecimento e a prática da virtude.

Mas tudo isso se afirma de modo pálido, sem muitas alegrias ou festas, sem levar o leitor a conter a respiração para contemplar um "gran finale", como acontece em *O guarani*. Neste, o tom solene do narrador conduz ao horizonte. Ali, na Bahia, a voz narrativa é graciosa, demarca um ângulo de visão próprio à estatura dos homens, entabula conosco uma conversa e leva-nos a uma vida prosaica com casinhas de pequena aldeia.

No entanto, apesar de tudo terminar na escala da mediania, deve-se ressaltar que não há mais conflitos, tensões ou ameaças subterrâneas. A ordem foi restabelecida. E tão alta graça se deve à intervenção daqueles que puderam associar propósitos justos a fecundo saber. De fato, parece ser esta a combinação que o romance afirma como o mais alto valor, demonstrando que, sem ela, a desordem não poderia ter sido detectada e nem tampouco contornada. Em contrapartida, portanto, a obra chama atenção para o fato de que naqueles tempos os sábios não tiveram apoio ou amplo reconhecimento, pois somente a narrativa que ora temos em mãos revela a importância do cronista jesuíta e o quão decisiva foi a discreta atuação de Vaz Caminha, com sua bengala e seus conselhos, para solucionar as contendas e viabilizar a vitória dos justos. Ambos sofreram a indiferença de seus pares e superiores; jamais lhes

delegaram a tarefa de ocupar um posto de liderança; ninguém se empenhou para preservar sequer as obras que eles produziram: a crônica, depois de mutilada, perdeu-se e o estudo do licenciado queimou-se, reproduzindo a nossos olhos uma miniatura do incêndio que destruiu o Paquequer. Na diferença de grandeza destas imagens tão semelhantes reflete-se simetricamente a diferença existente entre as posições ocupadas pelas duas personagens na tarefa de elaborar e comandar um projeto: Dom Antônio de Mariz está no centro do cenário, é a autoridade porque aplicou seu saber na construção de um mundo que harmonizasse interesses e modos de vida divergentes; Vaz Caminha aconselha, mas não age, e vive solitário à espera de sua nomeação para um posto secundário na administração da colônia, condição que lhe daria legitimidade para arbitrar conflitos.

Assim, o narrador afirma o saber e a experiência nas artes de decifrar e cifrar como elemento essencial para gerir os tempos coloniais e credencia-se como sábio, pois ele pode analisar, ordenar e contar aventuras e equívocos de antanho. Revestido dessa autoridade, ele faz o diagnóstico do passado como uma confusa rede de intrigas e conflitos cuja origem, em última instância, estaria na carência de projetos e na falta de respaldo social àqueles que poderiam formulá-los e conduzi-los.

Parece ser esta a mensagem cifrada na obra. Ela, como os confeitos de Joanhina, com indústria e imaginação, quer também clarear a situação vivida por seu autor e por seus leitores. O passado pode ajudar a esclarecer as crises que conturbavam o Império naquela década de 1860. Basta lembrar que *As minas de prata* convivem no Rio de Janeiro com *As cartas de Erasmo*. Elas estão na praça a clamar por um projeto para o país, por uma liderança esclarecida, por uma autoridade forte.

Assim, o romance revela que, se por um lado, Alencar já não tem pela frente um amplo horizonte, por outro lado, tem ele ainda a oferecer um roteiro para chegar a um precioso tesouro: superar descaminhos, excluir indivíduos ambiciosos e harmonizar os conflitos. Por enquanto... nem tudo está perdido.

III- *Guerra dos mascates:* os tempos são de prosa.

"Essa grande questão social, do direito e razão dos que sobem e paciência dos que descem, é um problema que por muitos séculos há de esperar solução. Acaso e felicidade - responde a voz geral quando interrogada a respeito de semelhante anomalia. Penso eu porém que é isso um sintoma da degradação da consciência pública. Só a ignorância aceita, e o indiferentismo tolera o reinado das mediocridades."

José de Alencar. *As minas de prata.*

Na *Guerra dos mascates*¹ enredam-se tempos de miúdas circunstâncias: tempos de gente e feitos de pequena estatura; tempos de mesquinhos interesses; tempos em que amor não vence tudo. O poeta é mercenário; a armadura está enferrujada; o tiro é de sal; a guerreira é velha e a donzela anda em papelotes. Tempos de escassez. A História recolheu-se ao sofá da puída nobreza de Olinda e ao rústico estrado dos mascates do Recife. Não há projetos, nem autoridades; não há heróis, nem horizontes. De tão minguada perspectiva não se pode construir uma ilusão, nem mesmo a romanesca. Imagens da província de Pernambuco de 1710 ou do Rio de Janeiro de 1870?

Uma escultura tão cheia de pontas e tão empenhada em petrificar defeitos parece incompatível com o perfil de Alencar talhado pelo leitor fiel de seus romances. De fato, a corrosão dominante na *Guerra dos mascates* não cabe no leque das expectativas abertas pelo lirismo de *Iracema*, pelo ritmo heróico de *O guarani*, ou pela observação delicadamente arguta que se aplica a sondar tensões sociais e psicológicas em *Lucíola* ou *Senhora*. Nem se trata daquele certo gosto por exagerar traços de caráter que dão feições tentaculares aos agentes do mal, a ser oportunamente vencido, como se vê em Loredano ou no padre Molina. Tampouco se assemelha à hipertrofia de uma característica das personagens, recurso este que muito as simplifica, como no caso dos índios Olfato, Ouvido e Olho ou o amor obsessivo de Dulce, em *As minas de prata*, como a paixão de Horácio pelo misterioso pé, em *A pata da gazela*. *Guerra dos mascates* não nos faz desejar uma poltrona confortável, nem se deixa acompanhar por suspiros ou palpitações, ritmos de

¹ José de Alencar. *Guerra dos mascates*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.

respiração tão adequados às histórias românticas de segunda linha. O romance incomoda e impõe ao leitor um desconfiado sorriso.

No prólogo e nas notas do autor que compõem os dois volumes da obra encontram-se indicações sobre o tempo e o modo utilizados em sua elaboração, aspectos estes a serem considerados para situar melhor o texto em meio às tantas atividades de Alencar.

O prólogo, de dezembro de 1870, destinava-se a abrir a "primeira parte da crônica" (p.160) e anunciava a continuação. No entanto, este primeiro volume, apesar de entrar em processo de edição em 1871 (data do frontispício), chegou ao público somente em 1873. Do dia 12 de maio deste ano é a nota que acompanha este primeiro volume e nela o autor não só comenta o atraso como também alude ao fato de não ter ainda terminado a segunda parte. Esta foi publicada em 1874. Assim, provavelmente, o texto andou entre a cabeça e a escrivinha de Alencar desde meados de 1870 até junho de 1874, data que aparece na nota do autor ao segundo volume.

Os comentários sobre o atraso na publicação feitos na nota de 73 merecem destaque. Eles indicam que Alencar pretende marcar a obra como produto de um trabalho sério, que lhe teria exigido pesquisa e concentração de suas energias. Por isso a justificativa alude à sua estada em Caxambu, para cuidar da saúde, e à publicação de dois outros textos - *Til* e *O garatuja*- durante esses mesmos anos. O deslocamento para o interior provocara a interrupção do romance porque as condições de caminhos e hospedagem naqueles tempos não permitiam isolamento nem transporte de boa "cópia de livros" (p.161), requisitos mínimos para escrever uma obra cuidada com o objetivo de "descrever a nossa sociedade colonial"(p.161). Tal seriedade não se aplica a *Til*.

"É o *Til* desses livros que se compõem com material próprio, fornecido pela imaginação e pela reminiscência; e que portanto se podem escrever em viagem, sobre a perna, ou num canto da mesa de jantar." (p.161)

Quanto a *O garatuja*, obra também dedicada a recompor um episódio da época colonial, Alencar afirma que a composição do texto lhe teria sido facilitada por ter ele estudado e escrito muito sobre São Sebastião.

Mas, além do suposto esforço, do muito estudo e da confessa dificuldade em retomar um trabalho interrompido, algo mais interferia na disposição de Alencar para abrir a gaveta da *Guerra dos mascates*:

"Cá ficaram as provas a rever, e os materiais do segundo volume outra vez fechados na pasta à espera de uma folga, que só veio decorrido um ano, e depois de profundos desgostos." (p.162)

Quais seriam estes desgostos? Não é demais lembrar que até 1868 Alencar, ao menos na vida pública, só tivera alegrias: *Ao correr da pena* garantira-lhe sucesso como cronista, em dois jornais importantes; ganhara aplausos e respeito como dramaturgo; conquistara liderança absoluta no placar dos romancistas, a ponto de ter garantida pela editora Garnier a publicação de toda ficção que escrevesse; conseguira eleger-se deputado no Ceará para sucessivos mandatos e, com seu gosto pela crítica e pela polêmica, afirmara-se como uma grande autoridade, tanto nos assuntos literários, como nos políticos. Sempre havia saboreado o açúcar da adesão, como nas "Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*" ou nas *Cartas de Erasmo*. Em abril de 68, sofreu um primeiro, ainda que suave e breve, revés da fortuna: por interferência de Martim Francisco, perdeu o cargo de Consultor Jurídico, que exercia desde seus trinta anos de idade. Os liberais tentavam calar a voz daquele barulhento panfletário

conservador. Mas a já crônica instabilidade do Império agravava-se com as tormentas impostas ao país pela Guerra do Paraguai, motivando outra troca de gabinete. A 16 de julho, o Visconde de Itaboraí articula o ministério conservador e Alencar conquista a pasta da Justiça.

Pouco durou seu trono de licenciado, pois acreditando em solidez e coerência do poder, em que os ventos bravios do Ceará podiam trazer tempos de mudança, deixou o ministério em janeiro de 70 e candidatou-se ao Senado. Sua terra natal respondeu-lhe com fidelidade absoluta, colocando-o no primeiro lugar da lista sêxtupla dos mais votados; já nos corredores palacianos, como não teve a mesma sorte, não foi nomeado. Retirou-se, emburrou e ressentiu-se.

Certamente para descarregar o peso de tantos reveses da fortuna, ao voltar à Tijuca, Alencar tomou da pena e fez dela uma arma: para não falar dos combates no Paraguai, falou das lutas dos mascates; para não falar do Imperador, falou do governador, pois rimavam também no caráter; para não falar de suas dores, falou de alheios amores.

Até dezembro de 1870 (data do prólogo) o ressentimento irrigara-lhe veia satírica suficiente para escrever a primeira parte. Mas tudo indica que ela foi perdendo a mira no mesmo ritmo em que Alencar ia se transformando em alvo fácil para novos atiradores literários e políticos. Em novembro de 71 teve que aguentar Franklin Távora e José Feliciano de Castilho ocupando as páginas de *Questões do dia* com as "Cartas a Cincinato, estudo crítico de Semprônio". Elas transformavam Alencar em vítima do estilo epistolar, tão caro a ele mesmo quando se tratava de polêmica. Tomando *A moreninha* como exemplo de romance nacional, massacravam *O gaúcho* e *Iracema*, além de distribuir frases jocosas a outras obras do autor.

Se a doença atingia-lhe o corpo, esses acontecimentos abatiam-lhe o ânimo. Se as contingências do estado físico provocaram a interrupção da obra, as outras roubaram-lhe o entusiasmo e imprimiram outro ritmo à marcha de sua pena. Na *Guerra dos mascates*, ela não corre leve pelos caminhos convencionais do romanesco. Inquieta, ela salta a desenhar o compasso entre as altas cavalarias do *Palmeirim*, tão admirado por Dona Severa, e o tom apimentado de trovas de ocasião feitas em metro popular. Assim, nada mais natural que este romance seja um dos menos conhecidos pelos fiéis leitores. É ingênuo, mas nada tem de doce; faz-se acompanhar de um certo travo levemente desagradável.

Alencar suspeitou dos prejuízos que tantos altos e baixos poderiam causar ao texto. Na nota de 73, além de confessar falta de paciência para colocar as referências às fontes históricas consultadas, pois a atitude desdenhosa da crítica prevaleceria de qualquer modo, tece comentários que demonstram ter ele percebido falta de vitalidade na obra:

"Este inconveniente (*a dificuldade em retomar o trabalho*), eu o noto todas as vezes que interrompo alguma obra. Se ela ganha pela reflexão, perde muito da energia e abundância que tem o primeiro arrojado da concepção.

A idéia de um livro, para aqueles que o escrevem de inspiração, brota de uma ebulição do pensamento, como a planta do germe que fermenta no solo.

Essa ebulição traz consigo toda a seiva do livro como no torrão em que vem o broto há o sal da terra, que deve formar o lenho, as folhas e a flor da árvore.

Uma vez apagada a efervescência d'alma, sem que o livro esteja concluído, é muito difícil reproduzir o fenômeno, e nunca ele volta com a mesma exuberância e o brilho da primeira expansão." (p.162)

Mesmo considerando as desigualdades da obra de nosso romancista, este livro é de menor estatura, como bem observou Antônio Cândido:

"A *Guerra dos mascates* (1870) é um romance histórico cheio de alusões à política do Império, muito mais cuidado documentariamente, muito mais "arranjado" como composição que *As minas de prata*; mas não tem a sua inspiração e vigor narrativo."²

A) DO FUNDO DO BAÚ AOS FUNDOS DE QUINTAIS.

Guerra dos mascates causa certa estranheza já no título do prólogo: "Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes". Nele o leitor vai deparar-se com aquele truque do manuscrito encontrado ao acaso pelo autor, artifício que acompanha a constituição da forma romance, desde *Dom Quixote*, em seu longo percurso em busca de legitimidade. No entanto, não se deve esperar que o tal achado esteja associado à afetividade, como acontece no prólogo a *O guarani*. Neste, o narrador se faz gentil e, para satisfazer o pedido feito pela prima, põe-se a copiar e remoçar um velho manuscrito encontrado no armário da casa para a qual se mudara.

A história do manuscrito de que se valeu o autor para escrever *Guerra dos mascates* é uma arma fornecida ao leitor para que ele possa enfrentar, de modo bem informado, os ataques a serem disparados:

"Esta advertência, bem se vê que era imprescindível, para evitar certos comentários. Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crônica inventada à feição e sabor dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em em tronco seco; não quanto à trama da ação, que versa de amores, mas no tocante às cousas da governança da capitania.

² Antônio Cândido. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 3ª ed. São Paulo, Martins, 1969, vol. II, p.222.

Pois não lograrão seu intento; que o público aí fica munido do documento preciso para julgar da autenticidade desta verídica história." (pp.159-160)

Esta perspectiva de considerar a obra como um *roman à clef* marcou definitivamente a leitura da *Guerra dos mascates*. Afrânio Peixoto sintetizou as discussões e estabeleceu a correspondência entre as personagens do romance e as do poder naqueles anos do Império:

"Basta ver que um dos personagens é Carlos de Enéia, anagrama de José de Alencar. A malícia de Capistrano de Abreu viu, no poeta gago Lisardo, o nosso Machado de Assis. Sebastião de Castro Caldas é Pedro II; Rio Branco é Barbosa Lima; Simão Ribas é São Vicente; Saião Lobato é o ajudante Negreiros; o Padre João da Costa é Monsenhor Pinto de Campos... todos com o seu caráter, as suas manhas, até pequenos ticos e defeitos, como o cicio da fala do velho Pimenta Bueno."³

Este trabalho de identificar as personagens do romance e as personalidades do tempo de Alencar joga uma luz sobre a obra, mas, além de não descrever seu modo de composição, pode levar a uma leitura demasiadamente simplificadora do texto, pois é ficar na armadilha feita pelo autor. Afinal, ao usar de maneira irônica o artifício da negativa, ele instigou o leitor, não só a construir as afirmações, mas também a empreender a tarefa de detetive para encontrar as figuras e as máscaras. Mais interessante pode ser o caminho de considerar a advertência e procurar compreender o modo usado para narrar o passado e, talvez assim, perscrutar relações mais nuançadas da obra com o seu tempo.

Já o prólogo parece trazer à tona a grande questão que perpassa a obra. Para apresentá-la de maneira concisa podemos tomar duas frases do próprio romance: "... mas enfim tudo pode acontecer" (prólogo ao

³ Afrânio Peixoto. "José de Alencar" in José de Alencar. *Guerra dos mascates*. Ob. cit. pp. XXV-XXXVIII.

primeiro volume, p.159) e "Tudo pode ser." (capítulo I da primeira parte, p.167). Estes enunciados de tom sentencioso constituem-se em tema explícito e prestam-se a indicar o princípio que orienta a escolha dos procedimentos narrativos estruturadores do texto. Basta ler pausadamente a abertura para encontrar nela os recursos fundamentais a serem usados na construção da *Guerra dos mascates*.

Na verdade, a "advertência" não pretende apenas prevenir o leitor quanto à inadequação de andar pelo romance à cata das personalidades contemporâneas a Alencar. A apresentação destina-se a advertir o público quanto ao fato de autor, obra, leitor e interpretação do texto estarem inscritos nessa época em que "tudo pode ser". Por isso, o prólogo não apenas se refere às possibilidades de entendimento do romance, mas sobretudo historia minuciosamente o surgimento da fonte da qual foi ele extraído. Declinam-se as circunstâncias que criaram as condições para o nascimento da obra: o presente do escritor -o "Império" (p.157)-, o lugar em que ele vive -a "corte" (p.157)- e sua profissão de jornalista. Com estes elementos, a advertência demarca o território comum entre o autor e o leitor e qualifica-o: ambos habitam naquele reino do "tudo pode ser". No prólogo, tal caracterização desses tempos se constrói pela história do aparecimento do manuscrito: uma sucessão de fraudes e intrigas faz "uma papelada velha" (p.154) mudar-se em "tesouro" (p.159) e transforma em narrador um jornalista.

Tudo começou com a necessidade de providenciar, de última hora, uma urna para dar um toque de verossimilhança a uma eleição, cuja fraude já havia sido adequadamente preparada, de modo a garantir a vitória da chapa governista em um subúrbio do Recife. A votação deveria acontecer na igreja, que já estava devidamente cercada pelos policiais, e a

oposição não apareceria. No armário da sacristia encontram uma arca e esvaziam-na para compor o cenário. Nela estavam alguns objetos e, entre estes, um rolo de papel. O sacristão, descontente com os governistas por não lhe concederem um posto reivindicado, vai ao escrivão, que era liderança oposicionista, e entrega-lhe as provas do crime. Este, por sua vez, envia uma carta e os objetos ao redator do jornal da oposição. O jornalista, que havia sido derrotado na eleição escreve um artigo mordaz contra a fraude. A história ali contada junta os objetos encontrados na arca de forma surpreendente. A denúncia chateia o poder central que recomenda algumas tratativas para manter aparências. Com a repercussão, o jornalista de Recife vem à corte, entrega os objetos ao seu colega de profissão -o narrador- e encomenda-lhe um artigo para preparar a opinião pública. As movimentações nos canais do governo suscitam interferências de várias pessoas e diversos interesses, desembocando na troca de ministério. Tempos depois, nosso narrador recebe a visita do redator da folha oposicionista, então exercendo mandato de deputado, e do sacristão, que conseguiu entrar na Guarda Nacional, mas anda amuado em busca de um emprego na corte. Este revela afinal os detalhes de como tudo se passara. Já o deputado sugere a seu colega jornalista que jogue no lixo aqueles objetos, as provas do crime, pois teriam perdido importância com as mudanças ocorridas na política. Só então o narrador abre o rolo de papel. Era um manuscrito inédito sobre a guerra dos mascates.

Portanto, aparentemente, a fonte da obra se deve a uma fraude eleitoral. No entanto, não é ela a força que empurra o manuscrito até a corte, pois ela é apenas um fato, um pretexto, que abre mais uma partida de um permanente jogo de interesses entre indivíduos cujos desejos se

reduzem à ascensão na carreira política. Este é o fio usado para interligar os acontecimentos narrados no prólogo, levando-nos a ver uma engrenagem da corrupção em movimento, sustentada por uma constante disjunção entre o conceito e a prática, entre o fato e a versão. Afinal, qualquer leitor acharia razoável a fraude eleitoral causar inquietações, investigações e queda de ministério, pois conceitualmente ela ameaça a integridade e a solidez das instâncias de governo. No entanto, a desestabilização do gabinete e o aparecimento do manuscrito não decorrem do fato grave, mas sim do conjunto dos interesses que encontraram na ocorrência a oportunidade de se manifestarem e de entrarem em ação.

Ao apontar a ruptura das relações de causa e efeito, o narrador está a indicar que os tempos são outros; ali a normalidade se desenha em outro espectro de valores que não se pauta pela hierarquia do dever ser, pois, afinal, trata-se do reino do "tudo pode ser". Justa medida e razão desapareceram, deixando a arena transformar-se em palco de um mundo menor. Por isso, Alencar avalia na advertência que o primeiro volume da obra poderia ser chamado de "Prólogo da comédia" (p.160), sugerindo que, no seu entendimento, seria esta a forma adequada para resgatar a guerra dos mascates, considerada por ele, na nota à primeira parte, como "grotesca revolução" (p.162).

Neste romance, não há rastros das forças da natureza que dão a *O guarani* a feição de "drama dos elementos", nem tampouco as estripulias da gratuidade e das coincidências responsáveis pelo delírio romanesco de *As minas de prata*. Alencar adota o tom cômico para sugerir que na *Guerra dos mascates* tudo se dá ao sabor do azo e não do acaso.

O narrador posiciona-se à distância e põe na mira o pequeno, porque seu alvo é registrar a desproporção como parâmetro da lógica reinante daqueles tempos em que se inscreve seu encontro com o manuscrito e o leitor. Por isso, apresenta com estatura reduzida todos os elementos pertinentes à origem e à elaboração da narrativa: escolhe um lugarejo, "uma paróquia dos subúrbios do Recife" (p.154), para começar o atribulado percurso da preciosa crônica inédita; define seu trabalho de narrar com referências às etapas desqualificadas da arte de costurar, pois ele não teria feito nada mais que alinhar (p.154), cerzir e remendar (p.159). O que costura? Versões escritas, que se tornaram públicas como o artigo do jornal, e indícios da existência de histórias inventadas entre cochichos nos bastidores, como aqueles encontros entre o sacristão e o escrivão, ou as conversas entre os homens de partidos e gabinetes. O leitor jamais saberá o teor destas versões, mas observa que elas podem ser decisivas, apesar de nascerem de coisas insignificantes e desconexas.

"Havia dentro da tal arca três antigualhas, dignas de uma memória do Instituto Histórico. Eram: uma cabeleira de rabicho que naturalmente pertenceu ao último juiz do povo; uma liga de belbute com atacadores de prata em forma de corações, adereço casquilho de alguma Egéria dos tempos coloniais; e finalmente um grosso rolo de escrita enleado com um cadarso de Lamego." (p.154)

A descrição do achado busca explorar a desproporção e ganha o tempero da sátira: o fel destilado contra o Instituto Histórico, apresentado como capaz de transformar em saber quinquilharias atiradas no lixo, atinge todo o conteúdo da arca, na medida em que as "antigualhas" reproduzem a descabida associação entre o minúsculo e o sério, entre objetos da privacidade e referências tradicionais da vida pública. Depois de especificar o que saíra do fundo do baú, nosso narrador nos leva a

refazer o trajeto percorrido pelo manuscrito, rolando de mão em mão, para que possamos dimensionar o perigo de certas mãos. O sacristão-meirinho viu no lixo a possibilidade de conquistar a luxuosa "farda azul de alferes da Guarda Nacional" (p.154) e "decidiu virar a jaqueta, pois ainda não se tinha metido em casaca;" (pp.154-5). Leva o precioso achado ao escrivão, liderança oposicionista, que capricha no embrulho, escreve uma carta e tudo remete ao redator do jornal da oposição. Este viu ali um tesouro que, se não lhe desse chance de mudar de estado, poderia aliviar-lhe o fígado, tão massacrado pela ressaca da derrota eleitoral.

Mas os percalços do trajeto não estão apenas no fato de ser ele constituído por homens ressentidos e oportunistas. O problema está na habilidade dessas perversas mãos que podem tudo coser de modo absolutamente novo e imprevisível. Assim, se o leitor achou maldoso e amargo o alinhavo que nos apresentou o fundo da arca, realmente ficará boquiaberto com a costura firme e o caprichoso chuleado que transformaram aqueles mesmos objetos em grave atentado ao poder institucional e ao decoro familiar. Na folha oposicionista, a cabeleira era coroa da probidade do capitão-mor, a liga pertencia a uma respeitável "matrona pernambucana" (p.155) -mãe de um correligionário da oposição- e fôra perdida no tumulto, os papéis eram "maços de cédula arrancados à urna violada" (p.156) e, ao dia seguinte, a "igreja onde se fez a eleição, apresentava aspecto igual ao teatro de uma bacanal" (p.156). Além da astúcia para inventar uma ligação verossímil entre os objetos encontrados na arca, o jornalista bem explorou os fatos para dissertar sobre a vulnerabilidade das instâncias do governo.

Estava armado o barulho. E, como consequência, o nosso jornalista da corte nos faz circunstanciado informe sobre viagens de

mensageiros da oposição, desentendimentos entre governistas, recomendações de alguma investigação, leves punições, discordâncias entre ministros que são polidamente insinuadas, troca de ministério e ingresso de um que outro opositor nos plenários representativos. Mas, todos esses detalhes são apenas certos sinais de que muitas histórias da lavra de outros fabuladores percorriam secretos e silenciosos corredores do poder, "desde a antecâmara até a cocheira" (p.156). O que se contava ao pé-do-ouvido, lá no gabinete, ou os diferentes pontos tecidos pelo ministro, naquela audiência concedida discretamente ao presidente da província, parece impossível saber. Mas o narrador registra as andanças palacianas para que o leitor não se comporte, à semelhança de Beltrão, de modo ingênuo e prepotente:

"-Fui eu que derrubei o ministério passado." (p.159)

Nada de ilusões! Uma eventual mudança na equipe de governo não decorre de uma denúncia feita publicamente, ainda que esta seja manhosamente armada, pois isto a ninguém interessa comprovar ou investigar. No mundo do "tudo pode ser", artigo escrito e assinado, além de não ser sinônimo de verdade ou fé, é arma frágil frente ao poder de histórias que correm discretamente, de boca em boca, por todo o território, desde a longínqua província, até os centros de decisão.

Assim, o prólogo traça o perfil do governo e das forças políticas atuantes naqueles tempos. A face do primeiro se mostra como mera articulação de interesses pessoais; seu dever é prestar favores e não serviços; sua função é construir uma imagem tranquilizadora de que tudo acolhe e resolve; sua prática consiste em contemplar argúcia e não honestidade, em promover ou sepultar indivíduos e não projetos. As forças políticas são talhadas no mesmo molde, pois não disputam hegemonia ou liderança no espaço social; digladiam-se sorratamente

pelos cargos do poder institucional. Não têm concepções e identificam-se integralmente nas práticas de atuação. Jocosamente, o narrador estende essa falta de sólidos projetos a todos os partidários:

"Esse partido então dominante, confesso que não indaguei qual seria, mas cada um porá o que for mais de seu gosto; assim ficaremos todos contentes, e não haverá motivo de zanga entre conservadores e liberais." (p.155).

Aí está o traço inconfundível do momento em que se encontram o jornalista-narrador e seu leitor: ser conservador ou liberal, ser governo ou oposição é mera questão de rodízio e opinião. Este contexto não apenas se impõe à narrativa, mas também imprime suas marcas na relação entre leitor e narrador, de forma a dar à verossimilhança uma pitada especial, pois, nesse espaço em que impera a representação, a habilidade para arquitetar uma história coerente é valor maior. Ser farsa ou não é também questão de opinião. Neste mundo do "tudo pode ser" tem-se a verossimilhança em alta conta, pois ela é decisiva para conquistar adesões e alinhar alianças. Por isso, quando este jornalista-narrador levanta a cabeça, abandona o esconderijo da terceira pessoa, assume a singularidade da primeira pessoa e adota o tom satírico, está propondo ao leitor um pacto ligeiramente diferente do habitual: ele não quer apenas um silencioso cúmplice; quer um fiel aliado.

Para conquistar nossa adesão à sua perspectiva, o narrador desenvolve o prólogo de modo a poder distinguir-se como uma voz isenta, que procura registrar e analisar os fatos, que não engrossa fileiras de partidos, que não se pronuncia a favor do governo ou da oposição. A distância entre ele e os participantes das disputas garante-lhe uma trincheira da qual pode perceber a identidade entre as partes e descrevê-las em tom satírico. Mas o modo de construir tal isenção é fundamental

para torná-la convincente. Consiste em explicitar os recursos e o processo de trabalho do narrador em contraponto e em comparação com seus pares de profissão. Por isso há tantos criadores de intrigas e tantos escribas na advertência e, por isso, ela se dirige aos enredeiros e maldizentes, avisando-os que ali se apresenta alguém disposto a desenredar alguns contos, a identificar as más línguas e intenções, disposto sobretudo a demonstrar que a arte de narrar pode interferir de forma decisiva na arte de governar e que as letras podem ser tão ou mais eficazes que as armas para forjar o reino do parecer.

O poder dos profissionais da pena e dos criadores de histórias está em plena ação no prólogo e ocupa-o integralmente. Note-se que a fraude na eleição já estava garantida pelos governistas, "com o competente destacamento policial" (p.154). Sem a interferência dos ressentidos fabuladores, tudo teria ficado no anônimo subúrbio do Recife. No entanto, os miúdos objetos extraídos daquela arca podem assumir grandes dimensões, desde que oportunamente reunidos por habilidosos ficcionistas, ou trabalhados adequadamente pela retórica política, ou convenientemente enredados em intrigas arquitetadas pelos ocupantes dos mais diversos cargos, ou ainda seriamente analisados pelos doutos membros do Instituto Histórico. A definição dos contornos daquilo que resulta de tão variadas operações está diretamente condicionada aos interesses daqueles que tomarem da palavra e da pena.

Nosso jornalista-narrador, como não quer ser confundido com interesseiros ou partidários, constrói sua aparência de isenção de modo discreto. Primeiramente, ele revela ter decidido, ainda sob a marcha dos acontecimentos, não atender o pedido do colega do Recife, que lhe encomendara um artigo para preparar a opinião. Além de não escrever,

ele recompõe seu comportamento para caracterizar-se como educado, que recebe polidamente as visitas, e como desinteressado: o caso sequer lhe despertara a curiosidade, pois nem chegou a abrir o pacote deixado pelo jornalista da província. Sua total falta de interesse pelo escândalo é reiterada quando nos conta que só se lembrou daquele embrulho, meses depois, ao ser visitado novamente pelo colega de Recife. A falta de curiosidade do nosso narrador contribui para esboçar-lhe um perfil de homem experiente que parece dar aos fatos as devidas proporções, não se deixando empolgar por qualquer incidente de província. Por outro lado, se essa atitude é sinal de ponderação, indica também que aquelas atribulações políticas são tão rotineiras que não mais despertam paixões de um jornalista como ele, considerado influente até mesmo por pessoas de terras distantes.

O comportamento do narrador frente às turbulências visa a sugerir que não teria ele interesses a defender e, portanto, insinua-se de forma verossímil seu perfil de neutralidade. No entanto, é o modo adotado por ele na construção de seu texto que consolida sua posição de distanciamento e de equidistância das partes em confronto. Destina-se a criar esta imagem a composição do prólogo através da exposição das diferentes versões dos fatos. O expediente mais eficaz consiste na incorporação à advertência das sucessivas narrações, culminando com a efetiva citação de uma parte longa do artigo publicado na folha oposicionista. Assim, nosso jornalista da corte procura credenciar-se como uma perspectiva imparcial, cujo único compromisso consiste em contar tudo o que ouve, lê e vê. Ele nada tem a esconder e, por isso, pode reconstituir fatos e "comentos", mesmo que pareçam desmesurados e distorcidos. Ao propor-se a nada ocultar, está afirmando que deseja

revelar as diferentes versões e o processo de produzi-las: a narração pode mudar o parecer e falsear o que se vê. Seus perversos poderes de enredar ou desenredar são determinados pelas intenções de quem toma e maneja a palavra.

A análise do prólogo, ao nos traçar a face do narrador e de seu método de trabalho, abre-nos a possibilidade de perscrutar os interesses que teriam movido Alencar a escolher, para compor um romance, o episódio histórico da guerra dos mascates. Por quê mergulhar em uma guerra alguém, como ele, que tanto empenhara sua pena da melhor marca romanesca na direção de apontar caminhos úteis ao equacionamento de todo e qualquer conflito? Quem se joga no passado e investe toda energia fabuladora para dele extrair imagens de harmonia vai se pôr a transformar combate em ficção? Por quê resolve Alencar tirar estas lutas das publicações de História pátria, destinada a círculo reduzidíssimo de leitores, para transportá-las à sala de visitas de qualquer casa do Rio de Janeiro ou de outras plagas do território onde chegasse barco ou burrico?

Certamente influíam no ânimo de Alencar as iniciativas beligerantes empreendidas pelo governo, nos últimos anos, em relação à Cisplatina e ao Paraguai. Certamente também contribuíram para despertar-lhe interesse por conflitos as derrotas que sofrera na política e que alguns profissionais da pena queriam repassar ao romancista. Mas isso parece pouco para tentarmos compreender a obra, principalmente se relevarmos que o texto termina quando a guerra vai começar. Esta particularidade da construção do romance -a aparente contradição entre o anunciado no título e o efetivamente contado- abre uma fresta que permite entrever a motivação de Alencar. Não quer levar ao cotidiano

dos leitores os combates; deseja mesmo é analisar e demonstrar o processo de gestação, acirramento e explosão dos conflitos. Por isso, sua escolha do episódio da guerra dos mascates se deve mais ao azo que ao acaso.

A historiografia sobre o tema não só era vasta e acessível mas também oferecia documentos da época, relatos e depoimentos de pessoas que teriam vivido o conflito. Como observa o próprio Alencar, na nota de 1873 ao primeiro volume, muito se tinha escrito sobre o episódio e dispunha ele de grande "cópia de livros" que, apesar de não indicados, poderemos rastrear ao longo do estudo do romance. Mas certamente a munção historiográfica de que se valeu não lhe custou trabalho de detetive em arquivos ou baús, pose por ele cultivada nos idos tempos d'*O guarani*. Como acontece com o jornalista-narrador do prólogo, as fontes estavam em seu escritório ou, se lhe exigiram algum esforço, foi este pequeno: nada mais que buscar na memória algumas lembranças de sua permanência em Olinda, em 1848, quando estudante, ou procurar em alguma prateleira publicações que eventualmente houvesse trazido na mala ao viajar de lá para a corte.

Vários historiadores permanentemente citados por Alencar ocupam-se da guerra dos mascates e, apesar de não se estenderem muito, dão uma visão geral do conflito. É o caso de Southey, Varnhagen e Rocha Pita. O primeiro não esconde certa simpatia pelos mascates; o segundo pretende compor um relato mais criterioso, mas às vezes se mostra compreensivo e complacente com os nobres; Rocha Pita, escrevendo como contemporâneo dos fatos, não conseguiu tomar distância e se detém mais a expor as razões dos olindenses.

Além dessas obras, Alencar dispunha de material muito mais generoso e circunstanciado. A Revista do Instituto Histórico e Geográfico, em 1853, no seu número 16, já trazia um longo mauscrito que lhe fôra oferecido. Publicado ainda como anônimo, "Guerra civil ou sedições de Pernambuco" foi posteriormente atribuído ao Padre Antônio Gonçalves Leitão ⁴, tido como favorável à nobreza. Outra fonte certamente interessante para o romancista foi *Os mártires pernambucanos, Víctimas da liberdade nas duas revoluções ensaiadas: 1710 e 1817*, de Joaquim Dias Martins, publicada em 1853, em Pernambuco. Compõe-se de biografias breves, dispostas em ordem alfabética, dos "revolucionários", isto é, daqueles que supostamente lutaram para tornar o Brasil uma nação independente de Portugal. Mesmo que seu interesse pelos combatentes de 1710 não fosse grande, Alencar folheou a obra porque nela merecem verbetes seus antepassados ilustres: a avó, Bárbara de Alencar, dois tios-avós e o pai. Não é possível saber se nosso romancista consultou outro longo depoimento, considerado favorável aos mascates, talvez por ser simplesmente o único a reconstituir atrocidades cometidas pelos nobres durante a guerra. Trata-se de *Calamidades de Pernambuco* de Manuel dos Santos, datado de 1749. Apesar de encaminhado ao Instituto Histórico em 1847, somente foi publicado em 1890.

Mas, seguramente, mais valiosa para Alencar foi a obra de José Bernardo Fernandes Gama -*Memórias históricas da província de Pernambuco*- publicada no Recife durante os anos de 44 a 48. É produto de muita pesquisa e compõe-se de dez livros, reunidos em quatro tomos,

⁴ Em *Guerra dos mascates*, Alencar refere-se a Leitão (p.266) e à obra *Mártires pernambucanos* (p.312). No entanto, não os identifica como fonte do romance. O modo de aludir a essas fontes parece outro qualquer comentário.

que recobrem a História da província desde o descobrimento. O autor não só consultou, como frequentemente reproduziu, muitos documentos guardados nos arquivos de Olinda e de Portugal, facilitando bastante o trabalho para nosso romancista. E, diga-se de passagem, que Alencar, além de não reconhecer a preciosa ajuda, tomou Fernandes Gama como exemplar perfeito para ser alvo de sua ira. O autor das *Memórias...* era membro honorário do Instituto Histórico, ganhara a Ordem de Cristo, começara a publicar sua obra no sistema de subscrições e, como ainda assim não conseguia editar os três últimos tomos, solicitara, e fôra atendido, o financiamento da Assembléia de sua província. Sobre tais honrarias e procedimentos Alencar derrama fel no decorrer do romance.

A guerra dos mascates, bem como a historiografia sobre ela até então produzida, provavelmente traziam à mesa de Alencar um bom exemplo de um longo conflito de interesses que tomou conta do lugar, por alguns anos, envolvendo um grande número de pessoas, impondo prejuízos a ambos os lados e deixando sinais de destruição e ressentimentos. O confronto chegara às dimensões de guerra civil, afetando o cotidiano das populações. O autor soube avaliar a situação, reconhecendo nela uma divisão de classes, categoria usada por ele no segundo capítulo da segunda parte do romance. E o conflito se dera, de forma clara e explícita, em torno da disputa pelo poder político.

A consideração de todos esses elementos pode levar a supor a motivação da escolha de Alencar. O episódio dava-lhe a oportunidade de, ancorado na História pátria, revelar e denunciar a disputa como conflito de interesses, cujas consequências lhe parecem ser a total perturbação da ordem e a cabal destruição de valores. Este modo de interpretar o confronto de forças sociais antagônicas apóia-se na concepção, rastreada

nos dois romances anteriormente estudados, de que a sociedade deveria construir-se através de projetos formulados por sábios, não por interesseiros; por virtuosos, não por homens movidos pela ambição.

A contraposição entre projetos e interesses que atravessa *O guarani* e *As minas de prata* é fundamental para conduzir o leitor pelas ruas de Olinda e Recife. Esta perspectiva ajuda a compreender o empenho desse narrador em construir para si uma posição de neutralidade perante aquela disputa tratada na obra, pois seria ela coisa menor, produto de interesses pessoais, sem qualquer apelo à transcendência. Por isso, o romance caminha com o objetivo de desqualificar a ação, transformando-a em mera luta entre interesses que, apesar de divergentes, são retratados como igualmente mesquinhos e corrosivos. Como consequência desta visão, o narrador nega legitimidade a ambos os lados, formulando assim sua tese, qual seja, a de que atrás da aparência de ideários antagônicos existe uma natureza e uma prática idênticas nos impulsos e nas ações dos dois blocos envolvidos na disputa. E, por entender que o poder de persuasão para apontar tal equivalência vincula-se à conquista de um ponto de vista equidistante, sai em busca de armas adequadas: vai aderir à mobilidade, vai saltar de uma cidade à outra, recusando-se a fixar a voz narrativa em um ponto determinado.

Com esse movimento, a obra se desenvolve em compasso regular e lento, pois seu enredo não mais é impulsionado pelo costumeiro embate entre forças do bem e do mal, recurso até então permanentemente explorado pelo autor em suas obras. Por isso, certamente, os cativos leitores de Alencar estranham a ausência na *Guerra dos mascates* de heróis e vilões, de uma autoridade, como Dom Antônio de Mariz, ou de uma liderança sábia, ainda que não apoiada por

seus pares, como a de Vaz Caminha. Naqueles tempos tumultuados parecia impossível ao narrador formular uma hierarquia de valores ou traçar perfis de líderes legítimos.

Para transformar o leitor em aliado, o narrador precisa encontrar procedimentos que lhe garantam coerência e poder de convencimento. Finge uma estatura mais próxima à nossa, mais semelhante à de um comum mortal. E esta figuração resulta de dois expedientes: feição da voz narrativa e definição de um ângulo a ser usado para narrar. Assim, no romance, aparentemente, predomina a terceira pessoa, à qual cabe recuperar o passado, mas ela está em constante alternância com uma primeira pessoa que lhe toma a palavra, para estabelecer a comparação dos eventos de antanho com os fatos presentes. Desta forma, o leitor jamais tem estímulo ou permissão para embarcar nos tempos de outrora. E, para arrematar sua aparência à nossa imagem e semelhança, o narrador se faz um pedestre, pois já não cabe contemplar o mundo do alto da Serra dos Órgãos, do adro da igreja da Glória ou das soberanas janelas do colégio dos jesuítas na Bahia. Ali, em Pernambuco, deve o leitor conformar-se com a reduzida perspectiva dos homens que andam pelas ruas, com os olhos a insinuarem-se por frestas, sempre à espreita, pois estão na iminência de uma guerra. Nosso narrador não vacila: em um dia igual aos outros, entra no Recife pelos fundos, pelos quintais.

B) EVENTOS E COMENTOS.

Entrando pelos fundos, o narrador nos conduz pela vida de Pernambuco, com movimentos de uma naturalidade própria de gente da casa. A familiaridade com o espaço e as personagens dão um ritmo displicente ao percurso de seu olhar, que tudo descreve com referências, supostamente óbvias, cujo significado somente pode ser claro para

aqueles que ali vivem. Abruptamente, entramos nesse mundo desconhecido apenas para o leitor. Basta observar o tom oral do título do primeiro capítulo, bem como sua primeira frase, para respirar a atmosfera de intimidade:

"A janelinha rebuçada do sótão da casa nova do Perereca.

A tarde do dia 1º de outubro de 1710, não teve coisa de maior." (p.164)

Está anunciado o compasso da marcha do enredo: aos trancos, entre altos e baixos. Tudo está misturado, como o plano do sótão com o nível rasteiro do anfíbio. Tudo é pequeno, como se vê no prefixo diminutivo, ou na frase que evoca o "maior" para negá-lo. Este é o modo perverso escolhido pelo narrador para desincumbir-se de sua tarefa: explorar a distância entre as expectativas do leitor, habituado ao lugar comum do romanesco, e a banalidade do cotidiano de Pernambuco; aprofundar o fosso entre aquele mundo do belo e do harmonioso desejado e a existência desta província caracterizada pelo desproporcional e pelo feio. O procedimento é sistematicamente usado para construir cada parte do cenário e para introduzir as personagens.

"Pois era uma tarde... e a janela do sótão, na casa do Perereca, abria manso e manso fazendo uma fresta, onde se mostrou a medo a ponta arrebitada do mais lindo narizinho retorcido de que há notícia desde Aglaia, a qual o tinha de primor, valha a fábula, como a graça era do chiste e da malícia, donde veio chamarem-na os gregos de *esplêndida*.

Agora vejo que não se conhece ainda a casa, nem o lugar em que estava situada, sem falar de outras particularidades, que não deixam de ser curiosas, com especialidade o dono; pois, e não digo novidade, se em geral os prédios são coisa de seu proprietário, também donos há que são acessórios de sua casa.

Estamos no Recife.

Andando a Rua da Praia dos Coqueiros, no bairro de Santo Antônio, quem ia naquele tempo do Colégio para as bandas das Cinco Pontas, quase a meio caminho encontrava um vasto edifício que ficava fronteiro à barra; ainda a Rua da Maré com sua casaria não se tinha prolongado até aquele ponto da ribeira.

Larga e baixa, a casa terrestre acaçapava-se entre o arvoredo do quintal que a beirava de um e outro lado; mas dava logo nas vistas pela especialidade da pintura extravagante com que a haviam lambuzado, pois outra qualificação não quadraria à incrível borradela."

"Sabidas as contas, decidira a Sr^a Rufina Ribas que a fachada fosse de uma cor farfante e para ver-se a léguas, lá do alto-mar.".....

"Barulho no caso: novo apelo ao borrador que gizou a combinação do verdete com o zarcão; e assim, de rezinga em rezinga, chegou-se àquele espalhafato de todas as cores, onde o azul brigava com o encarnado, o verde com o vermelho, e o roxo terra com o amarelo da oca. Era cousa indescritível, que os prospetos de algumas tabernas de hoje ainda não conseguiu imitar."

"Cobria o edifício um telhado de largas abas e alto cocuruto, que lançava em cada quina uma ponta de barro com pretensões a figura de marreca. Nas duas faces laterais erguiam-se as águas-furtadas do sótão, que rasgava duas janelas, uma para cada banda." (pp.164-6)

Desde o primeiro período usado para introduzir o "narizinho", nota-se o empenho em misturar coisas que mobilizam referências e contextos de planos diferentes. No começo da frase está a janela da casa do Perereca e, no outro bloco, a fresta, o nariz e a evocação das graças gregas. Em uma mesma sentença devem conviver, lado a lado, entes mitológicos e rasteiros animais. Parece ser esse o jeito encontrado pelo

narrador para obrigar-nos a observar as imperfeições que ora se oferecem como matéria de romance, pois não há esforço capaz de superar a marcha da prosa, tão bem reproduzida no ritmo da oralidade que modela o período.

Nesses tempos em que a miúdeza avança, a narrativa também sofre perturbações, deixando de respeitar a ordem favorável à ilusão romanesca de, primeiramente, apresentar o plano geral para depois, gradativamente, fechar o ângulo da câmera e focalizar a casa e a personagem incumbidas de centralizar o enredo. Por isso, prosaicamente, a primeira pessoa toma a palavra para admitir que se deu conta da falha técnica, pois, afinal, é preciso partilhar carências já que a exuberância rareia. Então, o narrador recua, toma a distância permitida à sua condição pedestre e vai "andando" para compor o quadro em que aparece a destacada janelinha. E este nada mais é que uma ampliação das desproporções do detalhe. A casa "larga", "baixa" e "terreira" posta-se entre as árvores do quintal, como se estivesse agachada, como se petrificasse a forma da perereca cuja característica buliçosa parece ser recuperada pelos borrões de tinta de cores absolutamente incompatíveis. Note-se ainda que a desproporção é acentuada pelo fato de a descrição ser feita a partir de ângulos laterais, inviabilizando a fixação de um ponto de referência espacial capaz de fornecer coordenadas para organizar geometricamente o cenário. Não há uma perspectiva superior que permita ordenar planos. As dimensões são desarmônicas a ponto de exigirem outros referentes, que não os vinculados ao universo do homem, seu trabalho e suas criaturas. Assim, o narrador se vê compelido a lançar mão de formas dos seres animais, e dos rasteiros, para fotografar o tal edifício. Ele faz a analogia e acentua a semelhança, valendo-se da rima

fácil entre perereca e marreca. Tal deformidade não pode ser castelo nem guardar princesa.

Como romperam-se as normas de equilíbrio e tudo padece de solução de contiguidade, torna-se imperioso advertir incautos e ingênuos:

"Eis porque não seria caso de espantar, se naquela janelinha tão louçã viesse a aparecer uma velha encarquilhada, descobrindo-se afinal que o nosso narizinho retorcido não passava da ponta fungada do cavalete setuagenário de um respeitável par de óculos de tartaruga.

Tudo pode ser." (p.167)

Mas, afinal, o que nos reserva a janela do sótão?

"No vão da janela mostrou-se o busto de uma menina; mas o que primeiro se viu, senão somente, pois arrebatava os olhos todos e a alma, foi a cabecinha cheia de papelotes, que se enroscavam entre os anéis do cabelo negro. Nunca flores, nem pérolas, ornaram uma fronte fidalga como aqueles crespos de papel.

Trazia a menina os bolsos do avental cheios de gomos de cana, cortado à feição de chupar; e naquele momento seus dentes brancos e polidos como o jaspe mordiam uma talhada, que lhe arregaçava graciosamente os lábios purpurinos. No prazer com que ela trincava a fibra da cana, sugando-lhe o mel, adivinhava-se o segredo dessa boquinha faceira." (p.167)

Nem setuagenária, nem donzela. Surge apenas uma menina traquinas cujos cabelos negros não ostentam "flores" ou pérolas", mas simplesmente "papelotes". Seus lábios não são de "mel", mas lutam para extraí-lo do gomo da cana. É Marta, a filha do mascate Simão Ribas. O narrador acompanha-lhe os movimentos de modo bastante paciente até poder encontrar para ela uma classificação compatível com a dinastia do pai.

"Debruçada sobre o peitoril, com as mãos seguras ao batente onde apoiava o seio, o pescoço estendido e o ouvido alerta, tinha a menina o jeito de uma lebre agachada à boca da

toca sobre as patas dianteiras, com as orelhas crespas, de espreita ao perigo. Este não andava longe." (p.169)

Como é preciso completar a cena anunciada pelo nome do segundo capítulo -"A lebre na toca e o veado na moita" (p.167)- faltava o menino travesso para representar a "pantomima" (p.170) do esconde-esconde. A isto vem, com calça curta e cesto de mascate, o Nuno, filho do mercador Miguel Viana. Ingenuidade e ligeireza garantem aos jovens protagonistas um degrau mais elevado no esquadro animal usado pelo narrador para mapear o Recife. Como mamíferos espertos lá estavam eles a pendurarem-se em galhos de árvore, janelas e tetos. Marta usa a munição guardada para ferir, com bagaços de cana, o rapazola que, de pirraça, sobe no telhado, agarra um ninho de passarinhos e oprime o coração da menina com o jogo de dar ou não a ela o prêmio conquistado em tão árdua batalha.

Nesse tom desenvolvem-se os quatro primeiros capítulos cuja simples leitura pode dispensar-nos estar aqui a arrolar mais alguns minuciosos comentários, pois a abertura do romance presta-se a exemplificar os procedimentos a serem usados na construção da obra. Mas, observados os trejeitos de narrar e descrever, vale a pena considerar a natureza dos eventos. Parecem eles arquitetados de modo a produzir imagens e movimentos que provoquem uma decepção no leitor, pois rompem com expectativas dos consumidores de histórias romanescas, até então generosamente distribuídas pelo próprio Alencar. Fresta em janela alta deveria ser lugar de donzela a trocar pudicos olhares com um jovem gentil que passasse a cavalo, ou que ali viesse a oferecer à moça formosa, como prenda, uma argolinha conquistada no último torneio. Mas ali não há justas, cavaleiros ou princesas. No mundo do "tudo pode ser", existe

apenas um garoto travesso que chega para brincar e que, em caso de apuro, vai correr para se esconder na moita.

Não estará menos surpreso aquele leitor, supostamente mais circunspecto, que abre o romance esperando acompanhar sucessos do famoso capítulo da História de Pernambuco anunciado na capa. Encontra ele um casalsinho inocente a trocar gracejos de modo tão banal: uma guerra de bagaços de cana. E, como se não bastasse, o narrador nos prega mais uma peça ao carregar para lá o governador e sua guarda. O alerta é geral e os donos da casa acorrem para render homenagem à autoridade que intima o garoto a prestar satisfações. De um salto o menino vai do telhado ao quarto de Marta e de nada adiantam os xingos e imperativos dos brados do competente e pomposo ajudante de ordens Negreiros, pois o moleque não sai do inviolável aposento. Nuno, indignado, põe-se a lastimar não ter ainda sua "durindana" (p.176), pois com a ponta da espada abriria seu caminho. Dada a inoperância geral dos cavaleiros da ordem, foi necessário entrar em cena a eficiente Dona Rufina, ágil como só ela podia ser na arte de esgrimir o cabo de vassoura.

Para redimir-se, ainda que temporariamente, com o leitor ofendido, o narrador providencia a chegada de mais uma personagem:

"De feito entrara na cena do quintal um novo personagem, bem disposto e elegante cavaleiro, no viço dos anos floridos, pois já andava nos trinta. Sombreavam-lhe o rosto oval fino bigode e pera que ele trazia contra a moda do tempo, e destacavam-se com donaire na tez de suave moreno. Os olhos tinha-os grandes, cheios de brilho e ardimento, como lumes que eram, de um coração bravo e generoso. Nos cantos da boca, apagava-se o sorriso em plica ligeira, indício da preocupação constante que absorvia-lhe o pensamento.

Muita louçania dava a essa fisionomia inteligente e ao garboso talhe o apuro das roupas que trazia com especial gentileza o cavaleiro.".....

"É certo, pois, sr. ajudante, que afinal romperam os de Olinda?

-Donde o sabe? atalhou o Negreiros tomando a nova ao sério e já alvoroçado com o prazer de espatifar os do levante.

-Agora vejo que me enganei. Ao chegar, dando com toda esta azáfama da gente de El-Rei, devia pensar que os nobres tinham assaltado a casa do meu parente Simão Ribas!

-O caso não é para chascos, nem eu sou homem para eles, bem o sabe o senhor! replicou o ajudante com cenho de ameaça.

-Que se há de fazer à comédia, senão rir dela? Esbarra-se a gente no caminho com um ferrabrás de espada desembainhada, a esgrimir contra os telhados, dando caça a um pirralho: e quer o senhor ajudante que se fique sério como um burlão?" (p.176)

Depois desta altercação com o ajudante, Vital Rebelo, invocando a autoridade do rei, impede-o de sair atrás do Nuno que, expulso do quarto de Marta pelo cabo de vassoura, saía correndo. Sutilmente admoestado pelo governador, o recém-chegado justifica-se:

"Falo eu, disse Rebelo com um tom respeitoso e digno; e falo a V. S^a a quem El-Rei pôs de governador nesta capitania para reger-lhe os povos e guardar-nos os forais; que não para montar os filhos de seus vassalos como caça bravia." (p.177)

A voz de Vital Rebelo restabelece as dimensões e intervém no andamento da cena e na configuração do romance. Ele ajuda o garoto a safar-se de um puxão de orelhas, alude à existência de algo mais sério e digno para as atenções da governança, desqualifica as autoridades e, com sua atuação, classifica o enredo. Nos fatos e nas letras, tudo não passava de uma "comédia". Para cumprir tal missão, o narrador traz uma personagem que lhe merece respeito, descrevendo-a de modo a ressaltar-lhe qualidades e traços proporcionais em todos os aspectos, seja na aparência física ou nos dotes de carácter e de intelecto. Por isso, ele pode

contrapor-se ao cômico e introduzir na obra o sério: o conflito entre Olinda e Recife. Mas desse modo Vital Rebelo presta-se também a reacender expectativas do leitor. Estaria ali um importante protagonista dos eventos históricos? Seria aquele cavaleiro "inteligente" e de "garboso talhe" o herói do nosso romance? Mas, é bom lembrar que, em tempos de "tudo pode ser", nada perde quem souber esperar.

Estes quatro primeiros capítulos revelam a estratégia a ser usada pelo narrador para dar andamento à guerra de nervos à qual nos submete durante todo o primeiro volume. Ele percorre ruas de Recife e Olinda, entra em diversas casas e quintais, põe personagens a espiar por frestas de janela e buracos de fechaduras, coloca outras pregadas às portas para ouvir o que andam a cochichar dentro de salas e quartos. Tudo recolhe e alinhava aleatoriamente, ao sabor de um passeio pelo lugar naquele mesmo primeiro ⁵ de outubro. Talvez, o leitor nem se dê conta de que todo o primeiro volume da obra transcorra em tão pequeno lapso temporal, pois não chega a configurar-se uma condensação de tempo que, normalmente, presta-se a criar uma atmosfera prenhe de tensões, a anunciar adensamento de conflitos à beira de precipitação. Ao contrário, como a obra se desenvolve em ritmo de um serpentear pelo cotidiano, deixa transpirar um tempo sem qualquer marca de densidade. Mas, em contrapartida, esse movimento imprime o ritmo do habitual na recomposição do espaço e das personagens feita pelo romance, contribuindo de modo decisivo para indicar ao leitor que a disputa política está no dia-a-dia das casas e das ruas. Todos se referem à iminência de uma luta em que ninguém poderá deixar de tomar partido.

⁵ Há um equívoco de datas proveniente de erro de edição ou de deslize do autor. Basta ler o romance para perceber a correta dimensão do tempo.

Mas o narrador quer posar de isento, acima de qualquer suspeita e acima de tanta miudeza. Quer também transformar o leitor em aliado. Assim, atravessamos toda a primeira parte da obra sofrendo um bombardeio de alusões a uma disputa, sem termos acesso a uma visão geral do problema, sem informações sobre sua história. Em tal situação, se prezamos o bom senso, não podemos tomar partido, pois, afinal, por enquanto conhecemos os comentários, mas não os eventos. Estes o narrador expõe, sem pompa, mas com muita circuntância, no segundo capítulo do segundo volume da obra: "Um capítulo de História que parece ter sido escrito para o romance." (p.232-7)

"Desde a época da restauração que os mercadores, atraídos pela vantagem de um ancoradouro cômodo e seguro, se estabeleceram de preferência nessa povoação (*Recife*) e ocuparam os armazéns e tercenas construídos pelos flamengos.

Os senhores de engenho que eram os principais da capitania e aqueles que formavam a nobreza pernambucana, foram obrigados a suprirem-se do necessário para o custeio de suas fábricas nas lojas e tendilhões do Recife.

Dava-se então o que ainda hoje acontece com pequena diferença. Onerado o agricultor com uma dívida avultada, que não podia pagar, tinha de sujeitar-se à usura do credor ou de entregar-lhe a safra a preço e condições lesivas. Assim a arroba de açúcar, o mercador a pagava no Recife por 400 rs. para vendê-la no reino por 1\$400."

"Os moradores da capitania descendiam na máxima parte de portugueses, ainda que já entrava aí grande mescla de sangue flamengo e outro de Europa, sem falar do indígena e africano. Tinham, porém, nascido ali, na terra americana, e consideravam-se herdeiros dessa pátria que seus maiores haviam reivindicado do holandês pelo heroísmo e intrepidez de suas armas.

Por isso chamavam-se eles *pernambucanos*, e àqueles que vinham do reino se estabelecer na colônia davam o nome de *forasteiros*, negando-lhes o foro de vizinhos e portanto o direito de tomar parte no governo da terra." (p.232)

Estes trechos, cujas frases pausadas indicam o ritmo da ponderação, revelam que o narrador domina e pode expor o processo de gestação do conflito entre nobreza e mascates como um episódio da História. Distingue com clareza as causas econômicas e políticas da luta e dedica o restante do longo capítulo a relatar as diferentes questões, em torno das quais explicitaram-se e cresceram as rivalidades. Mas antes de historiá-las reafirma sua posição de neutralidade ao citar um parágrafo de uma crônica, chamando a atenção do leitor para o caráter distorcido daquele texto, cujo visível desejo consistiria em desqualificar os mascates. Ainda antes de encerrar sua exposição, com respaldo da resenha completa dos fatos apresentada, o narrador pondera a título de conclusão:

"Digamos em abono da verdade que foi essa uma medida de (*dar a Recife o estatuto de vila*) toda justa. O Recife, a primeira praça de guerra do Estado do Brasil, como se pode ver do inventário feito em 1654, ao tempo de sua evacuação e entrega pelos holandeses; o ponto comercial mais importante ao norte do cabo de Santo Agostinho, com uma população de cerca de oito mil almas, e as melhorias que lhe tinham ficado do domínio flamengo quando era corte do Conde de Nassau; o Recife não devia com a restauração ter perdido o seu título de cidade." (p.237)

Mas a exposição do narrador tão recheada de positivos eventos esconde atrás de sua face plácida, aparentemente infensa às paixões políticas, perversas distorções. Uma é anunciada por ele mesmo ao declarar que a rivalidade entre as partes teria sido fomentada pelo "espírito de bairrismo" (p.232) e pelo "ciúme que em todos os tempos,

mas principalmente naquela época, dividia as classes." (p.232). Para dimensionar o alcance desta distorção, que transfere as causas da luta do âmbito econômico e político para a esfera dos sentimentos, deve-se primeiramente considerar outro modo de retorcer a História que está mais camuflado no texto. Está ele não nos comentários mas na maneira de alinhar os eventos. Esta consiste em contaminar a linha de causalidade do processo de acirramento do conflito histórico através de colocar no mesmo plano, lado a lado, incidentes menores e embates políticos graves. E tal atitude certamente se deve ao azo e não ao acaso.

Alencar introduz a luta social de forma adequada, isto é, ancorando-a no contexto econômico e político. Depois relata também as diferentes gestões de cada um dos polos envolvidos na questão, recompondo as reivindicações de mascates e nobres feitas ao governo da capitania, bem como as providências tomadas pelo poder de cá e pelo de lá do reino na busca de soluções para a situação. Neste campo ele acompanha todos os passos: Recife solicita o estatuto de vila, para legislar sobre seu território; em 1700, recebem os mascates a negativa do pedido e o consolo de El-Rei aconselhar o governador a alternar sua estada entre as duas povoações; em 1703, os "mercadores" conquistam o direito de participar dos pelouros; os nobres protestam pois, uma vez na governança os do Recife legislam em causa própria, aumentando preços de seus produtos; em 1705, nova carta régia define o conceito de mercador, manobra que muito reduz os elegíveis do Recife; em 1707, chega a Pernambuco Sebastião de Castro Caldas para ser o governador e, finalmente, nova carta régia de 1709 cria a vila, cabendo às autoridades de cá apenas implementar a decisão de além-mar.

Mas o narrador não se contenta com esta enumeração de eventos para retratar o movimento de idas e vindas, de recuos e avanços característico da luta política. Vai ele buscar na ponte do Varadouro não só raízes da suposta "ciumeira" entre as partes como também uma situação similar a este modo de proceder do governo: o faz e desfaz. A história da ponte parecia-lhe cair como luva, pois dava ao ir e vir uma concretude visível, uma vez que se tratava de erguer e derrubar paredes de pedra para represar ou soltar água do rio. Veja-se a dimensão e a riqueza de detalhes que o capítulo dedica ao episódio. A evidente desproporção entre a questão do dique e as outras apresentadas no romance fica ainda mais gritante quando examinamos a obra do historiador que deu as cartas para Alencar fazer o seu jogo.

José Bernardo Fernandes Gama dá generosa notícia da ponte do Varadouro e deve-se ler o trecho, pois, apesar de longo, ele muito contribui para indicar os curiosos caminhos existentes entre os olhos e a pena do nosso romancista:

"Foi dos antigos moradores d'Olinda todo o seu desvelo provê-la d'agoa, pela falta que d'ella experimentavam, por não ser a das fontes bastante a supprir tanta gente, e arbitrando varios modos para de fóra a levarem para dentro, pozeram por obra o de um valado de uma legoa afim de encaminha-la do rio Paratibe a todo o custo; mas, como toda passava por arêas, não teve bom effeito, porque n'ellas se sumia, e ficou por esta vez frustrado o trabalho. Intentaram segunda o mesmo, conduzindo de outra tanta distancia do rio Beberibe, e posto chegasse a conseguir-se, foi de balde, porque corria pouco limpa, toldando-a os gados que por dentro se mettiam. Vendo não poderem attrahi-la pela terra, se resolveram a fazer ultimamente de pedra e cal um grande cano, artefacto seguro, mas custoso; e tendo já vencido a maior parte da obra, não chegou a consummar-se, por ser tomada a terra pelo Hollandez, que destruiu Olinda, e fez seu assento no Recife, como no Tomo 1º expuz.

Restaurado porém Pernambuco, depois de muitos annos pelo braço forte de seus filhos, ficaram estes tão exhaustos de bens, que lhes não foi possível pôr mão na obra para acaba-la, e pelo contrario se foi consumindo pelo tempo.

Sucedeu que, havendo já passado muito por lições da necessidade, (a melhor mestra) dessem os moradores de Olinda no arbitrio de taparem o rio Beberibe, no lugar chamado Varadouro, com uma ponte de pedra, com a qual dando franca passagem a todo o Povo, impedisse a da maré salgada para cima, e ficasse a agoa doce dividida, e com canos superiores para despedir as redundancias que crescem pela repreza, e inundações do inverno.

Em 1685, dispoz-se a Camara d'Olinda a pôr em execução o arbitrio, ou plano, e mãos a obra, com tão boa diligencia, e fervor, tanto que n'aquelle mesmo anno ficou feita uma ponte de pedra bem segura, bem larga, e bem vistosa, que, partindo o rio em seu leito, poz-lhe um dique até acima da superficie das agoas, tanto quanto bastou para dividi-las, sem receio de inundação pela repreza, porque logo por dezoito boccas bem abertas, e outros tantos canos compassados lhe franquearam a sahida, sem que com tudo a agoa salgada lhe chegasse para por elles entrar. E d'este modo podia contar-se, sem offensa das mais, esta por uma das maravilhas, por ser obra singular; pois, não havendo de permeio mais que a mesma ponte, estava de uma parte agoa doce em abundancia, e da outra tão vizinha agoa salgada, onde os canos despejam liberaes as sobras de cima; e no lago que da doce se formou produzio de peixe tanta qualidade, de serís e camarões tanta copia, que era louvar a Deos a fartura ver.

Foi esta ponte aos olhos de todos a cousa mais bem vista, só para os do Recife era uma *figa* (sic), não porque d'ella não lograssem com os mais igual conveniencia; mas por quererem antes perder esta, do que ver que Olinda tivesse algum augmento. Seis mezes não se tinham ainda passado, depois de acabada a ponte, quando chegou de S. Thomé ao porto do Recife um patacho, e poucos dias depois de ter chegado algumas pessoas foram adoecendo, e sem se conhecer o mal, nem ter remedio, à falta d'este morriam brevemente. Assim se foi ateando por contagio no Recife, de tal sorte que d'alli

transcendeu por toda a terra. Vendo-se em aperto o Povo do Recife os Medicos confusos sem poderem atinar no que seria, aproveitou aquelle a occasião para queixar-se que todo o damno lhe provinha da tapagem d'agoa, e com tanta efficacia se affirmava aquella argucia, que vieram a assentir os Medicos, visto que na cura não acertavam, sem fazerem caso da peste vinda no patacho, e nem de ser contra a melhor philosophia, que os effeitos pestilentos d'agoa d'Olinda se fossem ver d'alli a uma legoa no Recife, e que os vizinhos da ponte (os habitantes d'Olinda) o não sentissem, usando continuamente da mesma agoa, e do peixe que a estar ella corrupta não produziria, e nem a multiplicação de varias aves, que em tantos bandos viam conservar-se. E sobre tudo, se a experiencia, contra a qual não valem argumentos, consultassem, certamente lhes mostraria ella, que, se as agoas reprezadas de tantos assudes quantos engenhos d'agoa ha em Pernambuco, nem por sombra fazem algum mal aos corpos, com mais razão menosos fariam as agoas de um rio caudaloso, que por tantas boccassem descanso despejava.

N'esta presumpção se fundaram os moradores do Recife, e recorreram a queixar-se ao Rei do damno que lhes provinha da tapagem d'agoa, e tão affectadas foram as razões da sua queixa, que, mandando Sua Magestade com ellas consultar os Medicos da sua Real Camara, (como expoz na carta regia dirigida ao Senado d'Olinda) convieram elles ser causa dos males a que attribuiam os queixosos: e com este parecer foi servido mandar abrir a ponte para que a agoa do rio corresse tão solta, como d'antes, afim de que o pestifero contagio assim cessasse. Abrio-se com effeito; mas com o que da aberta, corrido já alguns annos, resultara, fazendo-se juizo entre os Medicos, e outras pessoas, que discorriam prudentes, achou-se que se enganaram os que resolveram ser o mal da ponte, do que tambem deu parte o Senado da Camara a Sua Magestade; porém em 1710, quando o Povo se levantou contra o Governador Sebastião de Castro Caldas, e que por isso se juntou em Olinda, ahí fez um requerimento a Camara para que mandasse fazer a ponte aberta em canos, pela conveniencia que n'isto tinha não só a vizinhança, mas todos os moradores que das partes ainda mais remotas concorriam à Cidade a seus

negócios. Em consequencia poz-se mão à obra em 24 de Janeiro de 1711, sendo as despesas por conta do Povo, para o que cada um concorreu com o que pôde, e em 27 de Março do mesmo anno se concluiu a obra, e fechou-se a ponte." ⁶

A simples leitura revela quanto se aproveitou Alencar deste texto. E a questão dos barris de carne estragada, introduzidas no romance aparentemente de forma mais detalhada que a oferecida pelo relato do historiador, na verdade, pode ser encontrada no capítulo dedicado por Gama ao estudo do período de 1634 a 1693. Integra o livro VIII das *Memórias...*, ou seja, o anterior àquele que se ocupa da guerra dos mascates, mas ambos compunham o quarto tomo da edição. Para informar-se sobre a suposta epidemia, bastou a Alencar voltar atrás em algumas folhas, seguindo aliás o roteiro fornecido pelo cuidadoso historiador em nota ao pé da página. Este é o trecho de que se valeu o romance:

"Chegou em 1686 ao porto da nossa Provincia um barco vindo de S. Thomé, que conduziu certa quantidade de barrís de carne; e abrindo-se, em uma casa da rua, que n'aquelle tempo se chamava da Praia d'esta Cidade, alguns d'esses barrís, estava a carne de tal sorte putrida, que apenas foram abertos, exalaram miasmas tão fetidos que corromperam o ar, e fizeram immediatamente cahir por terra o tanoeiro, e mais quatro ou cinco pessoas que habitavam a casa, as quaes poucos minutos depois deixaram de viver! Mas não foram estas sómente as victimas: desenvolveu-se uma terrivel epidemia, que por mais de sete annos (em 1692 ainda fazia bastante estrago) flagelou esta Provincia, e as outras annexas, perecendo milhares de pessoas, sendo os primeiros que succumbiram em poucas horas, e no mesmo dia os habitantes da rua da Praia, vizinhos da casa, onde foram os barrís abertos." (pp.23-4, Livro VIII, Tomo IV)

⁶ José Bernardo Fernandes Gama. *Memórias históricas da província de Pernambuco*. Ed. fac-similar. Recife, Secretaria da Justiça/Arquivo Público Estadual, 1977, tomo IV, livro IX, p.217-220.

Por tudo isto, pode-se afirmar com segurança que nosso romancista glosou José Bernardo Fernandes Gama e nem fez questão de esconder, como indica a manutenção em sua obra do itálico usado pelo historiador, evidentemente sem atribuir o milagre ao santo. Contrariando as normas civilizadas de referências bibliográficas, evoca o "cronista" que, por estar acompanhado de um artigo definido, será identificado pelo leitor ao autor do manuscrito encontrado na arca da sacristia.

"Não obstante foi a ponte, na frase do cronista, uma *figa* para os mascates,"....(p.233).

No entanto, é importante ressaltar que nem a ponte nem a carne estragada são tomadas pelo historiador como causas do acirramento do conflito entre Olinda e Recife. Gama, cujo método de trabalho consiste em relatar os acontecimentos relevantes da História de Pernambuco, refere-se aos barris porque seriam eles a causa de grave epidemia que assolou aquela capitania e chegou a irradiar-se, ainda que com menor intensidade até a Bahia. A doença mereceu atenção dos médicos da época e chegou a ser objeto de tratado de um médico português, como informa o autor das *Memórias*... Assim, as queixas dos moradores do Recife atribuindo à represa a origem dos males encontrou eco certamente porque, como a natureza da epidemia era desconhecida, a ciência do tempo andava tateando e, portanto, abrindo campo ao exercício da especulação e a tentativas de diferentes experimentos. Neste caminho a doença cruzou com a ponte do Varadouro cuja história é narrada por Gama de forma totalmente desvinculada da eclosão das hostilidades. A questão da represa é recuperada pelo historiador como prova de decisões arbitrárias tomadas pelo governador Félix José Machado que sucedeu a Sebastião de Castro Caldas. Este, como fica dito na crônica, aconselhou em 1710 a reconstrução da ponte e a obra foi

terminada em 1711. Foi o Machado quem em 1713 mandou novamente acabar com a represa. Gama vê nesta ação do governador artes de um espírito hostil à nobreza de Olinda, mas isto já faz parte da crônica dos anos 13 e das demoradas devassas ordenadas pela metrópole sobre a guerra dos mascates.

Alencar apropria-se da obra de Gama de forma bastante singular e que merece ser comentada. Em primeiro lugar, fica evidente que sonega a informação sobre a participação de Sebastião de Castro Caldas na ponte do Varadouro e, em contrapartida, atribui maior responsabilidade sobre as decisões referentes à represa aos homens do poder na metrópole. Some-se isso ao grande espaço dado à epidemia, pois para falar dela de modo bastante detalhado, não só enxertou todas as circunstâncias sobre os barris, como também estendeu-se mais demoradamente na análise do comportamento dos especialistas e seus pareceres. Essas modificações dão a Alencar a oportunidade tanto de apontar, de maneira verossímil, a incompetência da autoridade maior, como de apresentar as causas dessa ineficiência, que constitui a vacilação, o ir e vir ou o faz e desfaz como prática política permanente. Quer ele nos mostrar que, nos tempos de antanho e nos dias que correm, o governo erra e vacila porque a autoridade encarregada de exercê-lo escolhe mal seus assessores, que muito escrevem, distribuindo tratados e pareceres para todo lado e sobre qualquer coisa, mas, de fato nada conhecem. Assim, esfregando as mãos de prazer, carrega a pena e dispara:

"Sem mais demora levaram os mercadores sua queixa a El-Rei, que mandou ouvir sobre o caso os médicos de sua real câmara. Parece que naquele tempo a higiene pública estava tão adiantada em Lisboa, como no Rio de Janeiro, e que os físicos-

mores do Senhor D. Pedro II de lá não tinham que invejar aos do Senhor D. Pedro II de cá.

Reuniu-se em junta a mestrança e conveio que efetivamente a peste provinha da represa do rio. Houve quem notasse a coincidência de terem aparecido os primeiros casos da moléstia na ocasião de abrirem-se os barris de carne, assim como a circunstância de não se haver manifestado a epidemia em Olinda, que tinha o Varadouro à beira.

Não toscanejaram os preclaros rabichos, e decidiram *verbis magistri* que era urgente romper-se o dique e deixar que o rio despejasse livremente como dantes a correnteza de suas águas, com o que cessaria o contágio. E assim o mandou El-Rei em carta à Câmara." (p.234)

As diferenças apontadas entre os trechos das obras configuram um modo particular de o romancista apropriar-se do texto historiográfico. Fundamentalmente, consiste ele em alterar a relação de causalidade através de uma operação realizada pelo romance de mudar a dimensão dos fatos expostos pela crônica, invertendo a hierarquia por esta delineada. Assim, o romance aumenta a estatura do que para a crônica é secundário e reduz a menor tamanho o que para o historiador é evento decisivo. O mesmo vetor determina a trajetória de deslocamento que o narrador impõe ao conflito político, ao transferi-lo do plano das forças sociais para a esfera dos sentimentos, proclamando que ao "ciúme" e ao "bairrismo" devia-se o acirramento da disputa.

Parafraseando o nosso consagrado escritor, poderíamos sintetizar seu caminho entre a circumspecta biblioteca e a picante ficção na seguinte rima: o que para o historiador é graúdo, o romance espreme e transforma em miúdo. Assim, Alencar toma a lente que provoca desproporções para filtrar a História, indicando que seu modo de apropriar-se da bibliografia é simétrico e tem a mesma natureza do processo usado para estruturar o romance. Nestes tempos prosaicos em que impera o pequeno deve-se

proclamar a liberdade de tudo amesquinhar. *Guerra dos mascates* começa com um combate de bagaços de cana; centrifuga a volumosa obra do Gama honrado com Ordem de Cristo, com título de membro honorário do Instituto Histórico e com auxílios do erário público; bombardeia as instituições que não respondem ao que lhes compete; lança farpas aos escribas especializados e derrota as propostas romanescas esperadas pelo leitor, formuladas pelo governador -o Sebastião de Castro Caldas- e oferecidas a todos por aquele manuscrito inédito, tirado do fundo do baú, para felizmente esclarecer o que ainda permanecia obscuro para nossos pesquisadores, apesar de terem eles investido tanto papel e tinta. Então, Alencar vai narrar os fatos de outro ângulo, pois ele tem acesso aos interiores, entra pé ante pé pelos fundos e tudo ouve. Vai à casa da família Cavalcanti, à sala de reunião das mulheres do Recife e às sessões particulares do governador. E, para compreender a luta, há que abandonar os eventos e recolher os comentários.

C) NEM AMOR CONCILIA ESTRADO E SOFÁ.

Depois de passear por Olinda e Recife, recolhendo marcas das rivalidades existentes entre elas na vida cotidiana de seus moradores, o narrador precisa esboçar a história de gestação destas hostilidades, tarefa cumprida pelo segundo capítulo da segunda parte, que acabamos de comentar. Mas parece que seu interesse está em desvendar as causas da eclosão do conflito. Para isto, põe-se a percorrer os caminhos que transformaram a disputa política, até então travada nos canais administrativos com auxílio das letras, fosse através de cartas régias ou de petições apresentadas pelos fiéis vassalos, em confronto de armas. Tal atuação resulta na apresentação de quadros, capturados durante uma tarde, pelos olhos de um visitante familiarizado com o espaço e que se

encarrega de costurá-los através de uma sucessão construída por seu andar aleatório. Se combinarmos este procedimento à exposição professoral do segundo capítulo da segunda parte, em que são relatados os lances da formação das rivalidades, podemos reconhecer uma estratégia escolhida para compor a *Guerra dos mascates* que consiste não só em retardar o desenho geral do conflito e a consequente demarcação das forças em luta como também em definir um ângulo de visão muito especial: o permitido apenas àqueles que teriam acesso à intimidade de todos os envolvidos na disputa. Somente depois de consolidar esta perspectiva, o narrador nos dá a conhecer a estatura e a cúpula dos blocos em contenda. Para isso nos leva às salas de visita e aos fóruns de deliberação das três partes atingidas pelos eventos: a nobreza de Olinda, os mascates do Recife e o "staff" do governo.

Primeiramente, vamos às articulações dos nobres. Mas é bom lembrar que ninguém tem permissão para entrar assim, de chofre, no miolo do assunto. Como o narrador passeia sem pressa e temos de seguir-lhe o rastro, é aconselhável estar atento aos sinais do caminho, principalmente porque a entrada em Olinda parece ser feita em alto estilo, com marcas que remetem àquele Alencar afeito a grandes paisagens vistas do topo de alguma montanha. E, como isto certamente não se deve ao acaso, é prudente examinar o azo de tão empática descrição da cidade, que chega anunciando aos consumidores de romance a "fortuna de se avistar com uma ninfa olindense" (p.200). Por enquanto, deixemos a ninfa posta em sossego e vamos admirar a princesa:

"Era Olinda então a princesa daqueles mares. Reclinada sobre os verdes outeiros, ainda olhava ela com desdém a nova povoação que surgia-lhe aos pés longe em uma nesga de terra sáfara."

"E tinha razão. Olinda, a fidalga, a cidade nobre de mais antiga linhagem naquelas partes, senão em todo o Brasil, conservava nos princípios do século XVIII a flor de sua beleza. Incendiada embora em 1630 pelos holandeses, renascera das cinzas e aumentara com o novo influxo que recebeu a capitania depois de restaurada.".....

"O outeiro se elevava como um triclinio romano: voltada a cabeceira para o sul, e os pés estendidos pela dilatada campina. Aí, nesse leito voluptuoso, se recostava a americana cidade.".....

Outra graça especial de Olinda era a garridice campestre com que ela, cidade nobre, se adornava. Os campanários erriçados de suas belas igrejas, assim como os tetos vermelhos dos edifícios, surgiam de um maciço de verdura. Não havia grupo de casas que não tivesse uma cintura de ramagem e flores. O campo e a cidade, como dois amores se uniam em apertado abraço. A civilização, assim vestida à americana, tinha uns ares de louçania e gentileza que a embelezavam."

"Recife era uma ponta de areia, esteril, despida de arvoredos, fétida e doentia.".....

"Assim, a pouco e pouco minguou a seiva à altiva cidade; suas casas foram desamparadas; tornaram-se ermas as ruas; e o cadáver da formosa Olinda permaneceu como seca múmia entre a verdura das árvores e as palmas dos coqueiros, únicas de suas galas antigas que não desbotaram ainda hoje." (pp.200-1)

Nesta seleção de frases do décimo capítulo da primeira parte, vemos um movimento do narrador diverso daquele até então usado no romance, pois temos uma visão do alto a construir um plano geral. No entanto, se o ponto de partida para montar esta descrição é diferente, o de chegada é o mesmo: ressaltar que tudo leva ao miúdo, ao pequeno. Mesmo que se queira tomar outros atalhos e tintas de boa qualidade, o quadro acaba no desproporcional, no feio, no desbotado.

Aqui, nosso andarilho está no alto, mas não se permite usufruir dessa perspectiva, pois seu olhar volta-se para baixo, fixa-se em uma "nesga" de terra e, reclinando-se como Olinda, põe-se a descrevê-la em contraposição àquele pequeno e fétido lugar. A silhueta da "princesa" advém de pertencer ela a "antiga linhagem" e esse ter e ser passado garantiu-lhe uma inserção harmônica no espaço. Entre o trabalho do homem e a natureza houvera uma relação de encontro amoroso, ressaltada pelo visitante que a vê como "civilização" "vestida à americana".

Mas no momento em que a vemos, não mais está voltada para o mar, esquecendo-se de que ela oferecia seu rosto para a contemplação do viajante. Está ela debruçada sobre o Recife, que lhe oferece o avesso de sua imagem: é uma "ponta de areia", desprovida de passado e seca; é cidade portuária comum, a mostrar como qualquer outra seus feios quintais aos barcos que chegam. Ali instalara-se e fervia o comércio e este "devia arrastar a população do alto das verdes e risonhas colinas às praias sujas" (p.201).

A nova povoação encravada no pé de Olinda minguiu-lhe a "seiva" e extraiu-lhe as entranhas, transformando-a em "múmia", imagem que associa a imobilidade da morte ao fluir do tempo histórico. Assim, a face da cidade parece ter sido inflada para evidenciar seu pequeno porte atual e sua experiência de perda.

O narrador desenvolve um movimento simétrico a este para nos introduzir na vida da principal família da nobreza e no seu fórum de decisões. Os capítulos doze ("Onde se encontra notícia do sofá que tirava o sono ao governador.") e treze ("Um rascunho do secretário da capitania com presunção de estampa") do primeiro volume dedicam-se a revelar os

protagonistas e a estratégia de ação a ser implementada por aqueles que se consideram os legítimos "pernambucanos". Antes de mais nada, o narrador vai providenciar respaldo a esse sentimento de suas personagens e para isso descreve a "casa do sofá" com profusão de detalhes. Em um primeiro momento, ela parece impor respeito a quem entrar e quiser pintá-la, obrigando o artista a munir-se de todos os seus saberes. Observe-se a linguagem cravada de referentes próprios à matemática cuja precisão vai esquadrihar a sala absolutamente coberta de pinturas e objetos indicadores de tempos passados e de riqueza:

"Ocupava dois terços da frente a peça principal, a casa do sofá, larga sala em quadro, com as paredes revestidas no terço inferior de almofadas de brasilete e o resto de colgaduras de pano de rás.

De meia volta em abóboda, era o teto pintado a fresco, com tarjas douradas que cercavam os vários painéis ovais dispostos em simetria pela precinta e representando episódios guerreiros da descoberta de Olinda, ou frutos e aves de Pernambuco.".....

"Nos quatro ângulos da ampla sala desciam até o meio da parede troféus como lambéis volantes, em cuja apiciadura ressaltavam suspensos à cornija quatro escudos em metal com os brasões de aliança que o capitão-mor tinha o direito de trazer e eram os dos Coelhos, Barros, Sousas e Bezerras.

De jacarandá preto, trabalhado a torno, e de sola vermelha com pregaria de metal amarelo, era toda a mobília. Nos espaldares das cadeiras coroados pelo elmo aberto em obra de talha, esculpira destro artífice o escudo das armas do capitão-mor." (p.209)

À diferença da casa disforme do Perereca que exigia ser descrita por todos os lados, esta precisa apenas mostrar um ambiente para revelar sua natureza. Ela impõe-se como sólida. As múltiplas menções a partes das paredes e aos ângulos traçados por elas, para sustentar um teto de

cujo centro pende uma generosa luminária, desenham um edifício esguio e equilibrado em suas proporções. Aqui, entrevemos uma certa falta de medida na decoração, que parece ultrapassar qualquer justificativa pautada apenas no gosto romântico pelo "kitsch". Certamente ele ajuda a adjetivar a composição daquela sala, mas é insuficiente para definir a função da passagem no desenho do romance. O espaço é constituído pelo princípio do excesso, tanto no que se refere à qualidade, apontada com o objetivo de enfatizar riqueza e resistência ao tempo dos objetos, quanto no que concerne à quantidade, assinalando grandeza também pela enumeração e pelo acúmulo. E em tudo estão os símbolos do melhor da terra, seja no pau-brasil, no jacarandá, ou nos brasões de desbravadores puro-sangue, ou ainda nas pinturas que estampam os momentos de lutas heróicas. Combinando esse exagero de coisas com o modo de conservá-las na sala de visitas, não se pode deixar de reconhecer ali um certo ar de exposição em vitrine ou, para ficar com um toque de respeito aos tempos, um clima de museu, ou ainda, para seguir o gosto do autor, um ambiente em fase adiantada do processo de mumificação.

Naquele antiquário ostenta a nobreza seu passado de glórias que, a seu entender, respalda o sentimento de considerarem-se legítimos filhos da terra e, portanto, os únicos a poderem deliberar sobre o que é melhor para ela. Mas o narrador arma cuidadosamente uma solenidade para mostrar que tudo aquilo de fato não passa de memória e de restos dos tempos de antanho, pois os nobres, como a princesa Olinda, minguaram; perderam a vitalidade e a fibra. E tudo está ali, para quem quiser ver, no sofá e em torno dele:

"Naquele tempo esse requinte de luxo oriental (*o sofá*), que os portugueses trouxeram de seu comércio nas Índias, poucos se animavam a gozá-lo; e não tanto pelo custo das

alfaias, como pela espécie de pompa real, que tal uso comunicava ao aposento. Nas colônias, porém, nunca as pragmáticas foram tomadas ao sério; os ricos moradores ou fidalgos das capitâneas zombavam dos ciúmes da majestade e de suas leis suntuárias.

Corria no fundo e ao longo da parede um largo estrado, com alcatifa de veludo escarlate e ressaltado de dois degraus sobre o soalho da casa, guardado todo ele por um esperável de brocado azul, que se elevava a cúpula suspensa à parede com um florão de bronze.

Na face exterior dessa cúpula apainelava-se o escudo oval dos Cavalcantis, com as armas de prata coticadas de negro, em campo de pala, prata no fundo, vermelho em cima, floreteado também de prata. Por timbre um cavalo com asas, mãos suspensas, pés sobre o elmo, volante por entre as chamas.

Sobre o estrado havia uma camilha de couro rendado em arabescos e flores que deixavam coar-se o ar pelos recortes; fresco ripanço que em clima ardente como o de Olinda convidava os lassos membros ao repouso. Era brasil a madeira do custoso móvel, e as pregarias da melhor prata.".....

"No momento em que se aproximavam D. Lourença Cavalcanti e André de Figueiredo com os de sua casa, achava-se recostado na camilha, com o corpo derreado sobre a almofada de couro, um velho de sessenta anos, alto, magro, de feições descarnadas, olhos vivos e cintilantes, cabelos grisalhos, e tez acobreada que denunciava o sangue americano.

Era o Capitão-Mor João Cavalcanti."

"João Cavalcanti pouca parte tomava nos planos e alvitres; o mais do tempo ouvia, e quando instado para dar seu aviso, sempre eximia-se com a velhice, que já lhe tinha gasto a têmpera. E não era por modéstia, se não por um presentimento da verdade que o dizia.

De feito, nesse caráter de antes quebrar que torcer relaxara-se a rígida fibra e, quiçá, pela tensão que lhe dera outrora uma vontade impetuosa e o gênio em extremo arrebatado. Chegara a ponto que, fora de seus hábitos

inveterados, os quais já tinham adquirido força mecânica e materialidade de instintos, não era mais homem para decidir-se por si, no mais importante negócio da vida." (pp.210-1)

Perversamente, o narrador talha o móvel como miniatura da sala e espelho do caráter do seu dono e das personagens que se sentam em bufetes em torno dele. Na peça estampam-se não só os sinais de riqueza mas nela merecem destaque especial os símbolos guerreiros. No centro e dois degraus acima dos demais está a autoridade, a quem todos rendem homenagem e pedem conselhos. Mas, como tal cenário é produto de atitude zombeteira desses atores em relação à face austera da metrópole, ele se presta a colocar no reino do "tudo pode ser" a seriedade de propósitos reivindicada pela nobreza como prerrogativa exclusivamente sua. E neste reino, mantendo sua histórica tradição, eles também são superlativos. A exuberância está ali: em vez de trono, um sofá; em vez de rei sábio e forte, um chefe "derreado", desfibrado, de membros "lassos" e tão descrente de seu alvitre que nem arrisca palpíte.

Seriedade e grandeza tampouco animam aquele fórum de deliberação constituído por ilustres representantes das mais nobres famílias da cidade, sentados em bufetes dispostos em roda em torno do trono do capitão-mor. O sagaz estrategista daquela corte é o bacharel Filipe Uchoa. Como já sabemos de suas parcas habilidades nas letras, pois não coseguira o posto de secretário do governador, não podemos nos surpreender ao vê-lo demonstrar sua destreza nas armas sobre as aves servidas, ali ao lado, naquela farta ceia, preparada de forma a demonstrar a saborosa conciliação entre pratos da metrópole e quitudes dos trópicos. Para ele, vencer os mascates era um meio para atingir seu objetivo que consistia em conquistar a simpatia do poderoso chefe Cavalcanti e a consequente condição de herdeiro do sofá. Como o direito de espichar-se

no trono exige a derrota do concorrente, cultivava ele dois importantes aliados - D. Lourença e o escrivão Cosme Borralho - que lhe possibilitam entrar naquela reunião com ar de vitorioso. Trazia bem ensaiado um discurso eloquente para dar combate à proposta de seu adversário que lhe fôra previamente revelada pelos eficientes serviços do Cosme. E a figura a ser vencida por tão previsível e mesquinho estrategista não podia deixar de ser um ingênuo e inexperiente conselheiro. Era André Figueiredo. Como ele sequer pondera por verve própria, saca do bolso do colete um manifesto elaborado pela prudência do incontestável licenciado Davi de Albuquerque, que ditara o texto ao escrivão, que por sua vez entregara uma cópia a Filipe Uchoa e outra ao Padre João da Costa, o estrategista do Recife.

Uma liderança de tão minguados recursos só pode mesmo é aconselhar o leitor a pouco esperar do plenário, pois a roda é de servis comensais e não de irreverentes intelectuais. Como não há discussão a distrair o narrador, ele se fixa nos gestos e tudo registra para indicar a existência de um conchavo prévio, que tampouco se faz com inteligentes torneios. Bastava apenas um oportuno meneio, combinado nos cochichos entre Filipe e D. Lourença. Ela, a sobrinha preferida de João Cavalcanti, posicionara-se ao lado do tio de forma a cobrir-lhe o campo de visão, para não deixá-lo exposto aos olhares de André Figueiredo, enquanto este se dirigia aos convivas. Funcionando como escudo, ela permite que, discretamente, o velho guerreiro dê seu cochilo, a ser interrompido somente no momento em que Filipe termina seu discurso, cujo ritmo está sincronizado com a discreta mão da gentil senhora. Então, ela dá um leve puxão na barba do gigante adormecido. A este cabe apenas ratificar com

um monossílabo a concordância manifesta pelo movimento de sua cabeça.

Assim, a nobreza delibera com procedimentos nada elevados: um, consiste no engano do chefe que se dá, não exatamente debaixo de suas barbas, mas literalmente por elas; outro, concerne à proposta aprovada que, não só é de natureza insinuante, mas sobretudo abre suspeitas sobre os meios de implementá-la. Os nobres decidem forjar uma oportunidade que lhes permita colocarem-se na posição de atacados, para redimir, com aparência de legítima defesa, aquela situação de humilhados e ofendidos. Como pôr em prática tal proposta? Eis a questão que o romance vai levar até o final em sincronia com os meneios das personagens e o estilo insinuante da crônica.

A esta altura, o leitor partidário da nobreza pode tomar por consolo a falante Dona Severa. Lendo *Palmeirim*, evocando os heróis e os feitos passados ou vestindo armadura para ir ao palácio e desafiar o governador a vir à luta, ela abre no romance uma janela para distender, através do descaramento cômico, um pouco da tensão provocada pela amargura de Alencar, pois ela joga com a ferrugem das armas enquanto ele persiste na denúncia da corrosão das letras e dos homens.

No Recife não vamos encontrar diverso proceder. Os mascates tampouco primam por atitudes graves e responsáveis. Estabeleceram fórum de decisão na calçada "do mercador Viana" (p.262) e ali encontram-se reunidos em assembléia quinze dias depois da ceia da nobreza e do começo do romance. As diferenças em relação a Olinda não passam de recursos de encenação. Na colina as personagens chegavam a cavalo, enquanto aqui os participantes, à exceção de Vital Rebelo, vêm mesmo sobre suas próprias pernas. Na "Rua da Moeda" tudo indica um

certo hábito de operar com baixos custos: não há trono, sofá ou ceia; não há tanta ganância de palavras, nem se esbanja tempo para falar do passado. Por isso, o narrador pode economizar nas descrições do ambiente e dedicar-se a observar gestos reveladores de autênticas ou falsas intervenções.

O almotacé Simão Ribas abre a assembléia, falando com seu modo natural de trocar as letras (o *r* pelo *l*) mas jamais o alvo, como verá o leitor. Vai direto ao assunto e apresenta a proposta de ação que consiste em esperar o curso normal dos acontecimentos, em não encostar a autoridade na parede, pois ela estava por este lado, apoiando a justa causa do Recife, dentro dos limites recomendados pelo figurino da governança. A ele contrapõe-se Vital Rebelo, que já conta com nossa simpatia e com a do narrador, desde o momento de sua entrada no quintal do Perereca, quando mostrou-se homem de bom senso. Fôra o único a chegar ali a cavalo, com ar de certo distanciamento, sem gracejos ou torneios, figurando-se um pensamento independente. Ao contrário do almotacé, julga ele que já é hora de pressionar o governador, para fazê-lo tomar as providências necessárias à implementação da ordem régia de criar a vila.

Mas o leitor já sabe que o confronto de propostas não se deve exatamente a preocupações com a condição do Recife. Vital quer ver o governador na parede para dar-lhe o troco, impondo-lhe o castigo da solidão, e assim empatar o jogo. Afinal, se Rebelo devia ficar só, chorando a ausência da mulher com quem se casara e não pudera carregar para casa, nada mais justo que Sebastião de Castro Caldas, o alcoviteiro de meia tigela, amargasse no seu palácio a carência de sustentação política ou, para respeitar o estilo da personagem, a falta de

dóceis bonecos. Com Simão Ribas o narrador é mais cruel: o homem era absolutamente confiável; podia trocar as letras, mas jamais deixava de dar recado:

"O venerando almotacé, que tinha por costume ir todas as tardes ao *benedicite* em palácio, e que não punha taxa, nem julgava coima, sem levar antes a D. Sebastião de Castro um rascunho para receber a correção do mestre, azoou com aquela insólita linguagem,".....(p.264)

Contra Vital Rebelo e em apoio ao prudente almotacé, entram em ação os respeitáveis letrados, que o Recife também os tem. O primeiro a intervir é o Doutor Antônio de Souza Magalhães. "Era meão de corpo e estatura" (p.265), gozava de um dos "maiores créditos entre os mascates" (p. 265) que sempre lhe reconheciam o mérito de "grande retórico" (p. 265). Com sua "cara insossa e desbotada" (p.265), era ele de extrema eficiência na arte de manejar a "opinião pública" (p.265). Esta combinatória entre pequeno tamanho e superlativo desempenho não pode passar impune pelos olhos do narrador:

"Era o nosso advogado um dos que mirravam-se com o desejo de pilharem um lugar na secretaria do governador,"...

"A frase começada no nariz, descia-lhe pela garganta aos burburinhos e ia roncar nas profundezas do ventre. Assim, quem o ouvia falar conhecia logo que o homem não só tinha grande papo, embora invisível, como era insigne ventríloquo.".....

"Para rebater o alvitre do Rebelo, desfiou o Magalhães uma longa perlenga,"... "Ao cabo, passada toda essa loquela por um cantil, não ficava senão o bagaço do que havia dito o Simão Ribas.

Assim o venerando almotacé aplaudiu; o Viana remexeu os ombros, o que nele era sinal de grande comoção, e o Costa Araújo fez com a cabeça um gesto gongórico de aprovação." (pp.265-6)

Estava derrotada a proposta do Vital Rebelo, sem mesmo haver necessidade de que o Costa Araújo fizesse uso da palavra. Era ele "um dos luminares da mascataria, e sem contestação o mais bem falante." (p.263) Quando moço tivera verdadeiro interesse pela política; fôra "um dos precursores da democracia brasileira" (p.263) e, por seu brilhantismo, sofrera o "receio dos amigos que temiam-lhe o contágio." (p.263) Capitulou e "passou a viver nos melhores termos com os governadores"(p.263). No momento, era almoxarife e era esta a posição que defendia ali na assembléia com um simples gesto, naquele natural apoio a Simão Ribas. Deste modo, na reunião os letrados garantiram um bom escudo de proteção para o governador.

"Vital Rebelo fora-se, e com ele a maior parte dos que tinham acudido ao convite. Nada se resolvera, mas era esse precisamente, e não outro, o fim da junta que se fizera para acalantar as impaciências de alguns sôfregos e exagerados. Falara o almotacé que todos sabiam da privança de D. Sebastião; e os mais exigentes voltaram satisfeitos." (p.266)

Os entendimentos prévios à reunião do Recife também haviam sido viabilizados pelo nosso conhecido escrivão, que providenciara mais uma cópia daquele manifesto a ele ditado por André de Albuquerque para entregá-la à liderança do outro partido. Como lá em Olinda, o documento rendera cochichos, desta feita entre o Padre João da Costa, o Miguel Correia Gomes e alguma outra personagem, que até hoje não entrou em crônica ou romance, pois o padre não revelou a quem delegou a tarefa de levar uns comentários aos ouvidos do governador. Com aquele manifesto e esta cadeia de sussurros era fácil sugerir, a quem de direito, providenciar apenas um cutucão nos nobres, para que eles se animassem a transgredir as normas e rebelarem-se. Bastava mandar prender um nobre por um crime que nenhuma relação tivesse com a contenda em

questão. O conflito iria para as ruas por iniciativa de Olinda e o governador explicaria o fato no reino, tirando do bolso do seu colete o tal manifesto, que deixava de ser uma convocação em defesa da pátria para mudar-se em confissão de desacato às leis e à autoridade.

Enquanto a rodinha reunida na calçada garantia caminho livre à conspiração, decretando que os valentes homens cruzassem os braços, mal sabiam eles que suas mulheres ali mesmo, às suas costas, armavam um grande alvoroço. Na sala do Viana estavam a conversar as esposas que até ali haviam caminhado com legítima desculpa de acompanhar os maridos. Mas estes tanto concentraram as atenções na sessão deliberativa que, além de não cuidarem dos ruídos emitidos dentro da casa, sequer notaram uma velha coberta por uma mantilha a andar no passeio em frente de um lado para outro. Mas o narrador, como um gato escaldado, não desprezava saia nem mantilha. Entra e descreve a roda feminina, advertindo-nos, já no título do capítulo (nono da segunda parte) de que ali pode estar o "*casus belli*":

"Há quem pense que nada se move neste mundo sem licença da mulher.

Do mais não sei; mas de guerra posso afirmar que nunca as houve, nem é possível haver, quando não o queira a soberana saia."

"A sala estava cheia do mulherio que se atulhara pelos estrados, como era uso naquele tempo, e não motejem as moças de agora dessa moda de sentarem-se as nossas bisavozinhas com as pernas cruzadas, que se elas cá tornassem, não se haviam de rir menos vendo suas bisnetas ainda franguinhas e já repimpadas em cadeiras de alto espaldar como se fossem umas abadessas." (p.268)

A conversa ali no estrado andava pelos mesmos rumos daquela travada na calçada: novas profissões de fé na boa vontade do governador,

repúdios a qualquer luta para não verem seus homens em risco de passar vergonha em um enfrentamento com os nobres. À diferença de Olinda, este plenário parece mais afeito à prosa franca. Igualadas pelo plano do estrado, não andam a disputar um degrau mais alto, pois sequer ele existe. O direito à palavra não decorre de idade, ou de grau de parentesco, ou ainda das preferências do patriarca. No lugar da hierarquia está o princípio da livre concorrência; quem quiser falar tem que batalhar. Mas, enquanto isso vamos acompanhar o narrador, pois a mantilha, que ele não perdeu de vista, pode logo chegar e acabar com a tranquilidade do pacato estrado.

Seguindo o intrigante vulto, ele recolhe novas provas e inesperáveis ganchos para sua história desses tempos do "tudo pode ser", pois debaixo do traje da velha sai nosso escrivão, que entrara na casa de Inacinha para devolver-lhe a mantilha e entregar-lhe um pedaço de papel. A moça arranca em disparada para a tertúlia na casa do Viana. Ela, que também adorava uma prosa, tinha na mão uma bomba em forma de versos.

"Todo o mascate é patife,
Labrego, cara de Judas;
E as mulheres do Recife
Têm as pernas cabeludas." (p.271)

O efeito da bomba foi retardado, pois o narrador não iria perder a chance de registrar que as mulheres do Recife estavam até então privadas das artes de ler e escrever; "era isso luxo fidalgo que não chegava a todos." (p.270). Dona Rufina convoca a filha Marta para a empreitada e, enquanto a menina, ajudada por Belinhas, tenta decifrar as letras, Alencar procura em seu dicionário de zoologia as palavras

adequadas para dar a medida dos estragos provocados por tão poderoso explosivo:

"A grazinada de um bando de maritacas, em roçado de milho, quando lhe dispararam um tiro, pode dar uma idéia da algazarra que levantou no congresso feminino a quadra fatal, que ia conflagrar Pernambuco." (p.271)

Enquanto as senhoras vociferam, as meninas vão tratar de vingar suas ofendidas pernas, procurando a mesma moeda para dar o troco, como dignas filhas de comerciante que eram. Com a mesma agilidade que tinha para ferir o inimigo com bagaços de cana, Marta manda Benvinda agarrar o Lisardo no quintal, toma-o como refém e avisa-o que não sairia do quarto de Belinhas se não compusesse uns versos eficazes contra as mulheres de Olinda. Havia de ser uma certa estocada:

"Escorridas como um fuso,
As damas de Olinda são;
Por fora aquele esparrame,
Por dentro é só armação
De pano, d'osso e arame." (p.273)

Quando as meninas voltaram ao estrado, as mulheres já haviam tomado a decisão:

"Quando ali entraram, acabava o congresso feminino de resolver a guerra a todo transe, distinguindo-se entre as mais belicosas a Senhora Rufina, que pouco antes se mostrara tão prudente e conciliadora.

Mas a história da perna cabeluda posta em verso tinha abespinhado a venerável matrona, que desde esse momento não respirou senão vingança, e tanto fez que terminou por desencadear a guerra dos mascates, apesar de todas as manhas de D. Sebastião." (p.273)

As letras são perigosas, pois, seguindo o feitio dos tempos, podem ir para um lado ou para outro. Elas forjaram a cuidadosa conspiração do

Recife, armando-a pela eficiente cadeia de transmissão de palavras, que eram recolhidas por Simão Ribas no palácio, bordadas e apresentadas à assembléia pelo ventríloquo Magalhães, aprovadas pelo queixo de Costa Araújo e aplaudidas pelo plenário. Em contrapartida, as letras, pondo em versos as pernas cabeludas, mudaram-se em "casus belli".

Certamente o leitor reconhece na manobra da narração a estratégia implementada por Alencar para tudo reduzir. Evidentemente esta figuração da deliberação de abrir combates desqualifica tanto os que vão às armas como o ideal a ser por elas defendido. Afinal, um plenário masculino composto pelo melhor da mascataria leva uma rasteira do "congresso feminino". A traição se dava não exatamente pelas costas, mas literalmente enquanto os maridos despreocupadamente estavam de costas. Pobre Simão Ribas a ter de explicar para o governador como sua mulher dera o grito de guerra!

Mas como o narrador sabe, porque lhe segredou seu cronista, vai nos contar tudo, pois nada podia ser assim tão casual. Os versos prestavam-se a um acaso -o de insuflar os ânimos- mas como Rufina não é ingênua, tratou de providenciar um azo para fustigar o governador, arranhando-lhe os brios e a pele. Por isso, encontrará o leitor no capítulo XIV da segunda parte os detalhes sobre quando e como foi disparado o primeiro tiro. Rufina contratara a soldo o Tunda-Cumbe para, com outro capanga, dar um tiro de sal em Sebastião Castro Caldas. Era o que faltava para a explosão.

E aqui Alencar novamente se apropria da documentação histórica para favorecer sua estratégia de tudo amesquinhar. Descreve o episódio histórico com fidelidade. No entanto, os historiadores nada informam sobre os atiradores, os mandantes e a substância que havia dentro das

balas. Mas, ao ultrapassar as trincheiras do saber histórico, Alencar forjou uma manobra romanesca para diminuir ainda mais a guerra. Senão, vejamos.

O governador e sua assessoria, como não puderam identificar os atiradores que haviam escapulado pelo fundo da casa vazia usada na emboscada, atribuíram o atentado às artimanhas dos olindenses, pois estes já haviam prometido retaliação por terem ouvido rumores sobre o preparo das pedras para construir o pelouro do Recife às escondidas, durante a noite. A temperatura elevava-se e, enquanto o ferido estava em recuperação, a junta da governança partiu para o desagravo: ordenou a criação da vila e a prisão de alguns dos principais de Olinda. Assim, o romance cria uma frutífera coincidência: Rufina, em discreta prática com o pistoleiro, no "telheiro da cacimba" (p.299), nem poderia imaginar que estava começando a executar os planos, mas também aqueles traçados entre Dona Lourença e Filipe de Uchoa.

Artes romanescas de Alencar que podem fazer a guerra dos mascates mudar-se em um conflito soez entre um sofá e um estrado decidido por cochichos e cochilos, tão eficientes que podem levar os lados em disputa a tramarem o mesmo atentado.

Da governança, a terceira parte envolvida na questão, não espere o leitor "cousa de maior". Sebastião de Castro Caldas é autoridade reconhecida só mesmo lá no reino, pois Alencar usa de todos os meios para traçar-lhe um perfil de homem vaidoso, indeciso e incapaz de atitudes responsáveis. Tanto nobres como mascates ressaltam a ambiguidade e a insinuação como traços constitutivos de seu proceder. Já aos olhos do cronista e do narrador, ele aparece como mau entendedor da arte de conciliar ou do poder moderador. Tudo se lhe parecia uma

questão de tempo, de saber levar "em panos quentes" (p.276), de dar "uma no cravo e outra na ferradura" (p.235).

Talvez julgue o leitor que o pequeno porte da autoridade pudesse ser compensado por uma junta de peso e por competente assessoria. Mas como os tempos eram de miudezas, nem mesmo o palácio abrigava um fórum real de discussão e deliberação. A junta de governo está reunida no capítulo XII da segunda parte e a medida de sua estatura está anunciada no título: "No qual se desembrulha o emaranhado e profundíssimo caso do marisco" (p.286). Naquele plenário a histórica rivalidade entre Olinda e Recife reduz-se à questão do direito à pesca do marisco. Ao deliberarem sobre o exercício desta atividade, teriam solucionado a demarcação do território que caberia a cada uma das cidades. Depois de muitos laudos e pareceres a decisão é mais uma vez adiada, pois a reunião é interrompida.

Deve-se ressaltar que nesta questão novamente Alencar aplicou aos textos históricos sua lente para criar os efeitos especiais da desproporção. Os diferentes autores que escreveram sobre a guerra dos mascates referem-se ao fato de os habitantes do Recife terem recolhido mariscos para comer, durante os meses em que os nobres mantiveram-nos sob cerco. Mas mesmo durante esse tempo, os mascates valeram-se dos mariscos em circunstâncias especiais de não terem conseguido grande quantidade de alimentos, pois além de ricos foram prudentes estrategistas, tendo estocado víveres suficientes para alimentarem toda a população do Recife por vários meses.

A deformação feita por Alencar da bibliografia sobre esse episódio da guerra quer atingir com um só tiro dois alvos. Um deles seria o de minimizar a tática de ação dos homens do Recife durante a guerra,

de forma a criar uma perversa associação entre a penúria de alimentos e uma suposta falta de inteligência. O segundo objetivo consistiria em figurar como disputa em torno de coisas mesquinhas a rivalidade, não só entre Olinda e Recife, mas também a existente entre os dois responsáveis pela implementação do ato que criara a vila. Eram eles o ouvidor - partidário dos nobres - e o governador - considerado partidário do Recife. Ao ouvidor caberia determinar as "freguesias" que comporiam a nova vila. Por isso teria ele retardado o quanto pôde a decisão.

Mas nosso narrador insinua que os historiadores não tinham boa vontade com o governador e por isso julga poder contribuir para os estudos sérios, ao divulgar no romance novos fatos sobre a atuação de Sebastião de Castro Caldas reveladas pelo manuscrito inédito encontrado na sacristia. Imediatamente depois de receber a carta régia que ordenava a criação da vila, o governador havia feito gestões para promover um entendimento entre Olinda e Recife. Jogou suas forças para conciliar as partes, pois tinha nas mãos a melhor das armas do tempo: a prerrogativa de conceder favores. Era poderoso mecanismo de cooptação. Avaliou a conjuntura, convocou a liderança mais representativa de cada parte envolvida e formulou a proposta: casar Leonor Barbalho, sobrinha do Capitão-Mor João Cavalcanti, com Vital Rebelo.

Claro que o modo de apresentar essa solução não se deu exatamente dessa forma, por meio de uma frase, sendo necessário todo o terceiro capítulo da segunda parte para narrar as negociações. O governador fez vir a palácio o Cavalcanti-mor; recomendou tolerância; a vila devia ser criada, mas não havia prazo; o moço era "cavalheiro de muitas prendas, homem de dotes superiores." (p.239). E tudo dizia em voz alta, pois sabia que os corredores tinham ouvidos aptos a fazer chegar

a Vital a generosidade da excelência. Assim, resolveria o conflito e traria para a sombra do palácio uma liderança orgulhosa que precisava baixar a crista.

O casamento realizou-se, mas não se consumou, pois os Cavalcantis queriam o casal morando em Olinda. Vital não capitulou. E o melhor tiro da autoridade saiu pela culatra, não só porque a história de amor não levou à feliz conciliação, mas sobretudo porque, tomando um modelo do romanesco, o governador deu a Alencar, em bandeja de prata, a oportunidade de terçar suas melhores armas. Ele sim sabia criar enredo amoroso capaz de conciliar, de tudo vencer e de chegar aos horizontes.

Pouco trabalho dispendeu Alencar para derrotar o engenho de Sebastião de Castro Caldas: anulou possibilidades de o leitor envolver-se com a história amorosa, por contá-la de modo descontínuo e, sobretudo, por figurar um amor de médio porte. O sentimento dos noivos não era suficientemente forte nem mesmo para saltar obstáculos colocados por homens comuns. E, para demonstrar que aqueles tempos andavam tão destituídos de heroísmo que nem amor dava azo ao romanesco, Alencar dá como exemplo o modo encontrado pelos apaixonados para se comunicarem e burlar a vigilância exercida sobre eles. Vale observar dois momentos:

"Entretanto se aproximava o tropel, que cessou de repente por baixo da janela. Se D. Severa estivesse menos preocupada com as reminiscências cavalheirescas da família, não lhe escapara decerto nem essa circunstância, nem o curioso ponto de malha que a sobrinha apesar do escuro acaba de inventar.".....

"Faz-se a volta sobre a mão direita, enfia-se a agulha sutilmente pela fresta da rótula; um cavaleiro na rua amarra um bilhetinho na agulha e estica o retrós; colhe-se então docemente a volta, e de novo trançando as malhas, remata-se o ponto da

laçada. Há atualmente muitos outros pontos de croque mais em voga; porém nenhum tão elegante como aquele." (p.206)

Uma vez lido o bilhete de Vital, Leonor busca meios de mandar resposta:

"Eis que desperta com um pulinho de contentamento. Estende o seu lenço de batista sobre o donzel, e tirando uma agulha de bordar do açafate de costura, picou a veia azul do braço esquerdo.

Uma gota, e da mais fina púrpura, borbulhou na tez alva e acetinada. Aí molhando a miúdo a ponta da agulha, pôde escrever na cambraia estas palavras: *amanhã na cerca*." (pp.207-8 - grifo do autor)

Que diferença do bordado de Inesita ou do sangue derramado por Peri, ao dar seu peito à flecha aimoré que iria atingir Ceci!

Alencar está a dizer ao governador que amor também mudou. Em Pernambuco, mesmo que a donzela-esposa use cenas das cavalarias altas de D. Severa e umedeça a pena em seu próprio sangue, ela não sabe fazer um voto de fé ou uma confissão que devolva vitalidade ao amado; ela apenas escreve esse recadinho *-amanhã na cerca*. Até o sangue anda em ritmo de prosa. O governador deveria ter percebido que o amor concilia projetos e virtudes maiores. E assim fica provado que ele nada sabe do governo da província nem da governança do romanesco.

D) A FALÊNCIA DAS ARMAS E DAS LETRAS.

Pernambuco não carece apenas de homens íntegros, de virtudes altas e amores romanescos. Padece também de valores historicamente poderosos para a realização de ações heróicas. Segundo Alencar, os homens nada prometiam, pois andavam "uns para trapaceiros e outros para cangueiros." (p.236) E a falta de perspectivas o autor cifra no diapasão romanesco: na falência das armas e das letras.

Esta questão perpassa todo o romance mas é elevada ao cubo e modelada com formas desproporcionais na construção de três personagens que circulam no domínio do cômico. São elas: Lisardo, Dona Severa e Nuno. Começemos pela dupla guerreira composta pelas duas últimas.

A associação entre Dona Severa e Nuno reveste-se do imperativo da necessidade, pois são os únicos a depositarem fé na trilha das armas como caminho para atingirem seus objetivos. Mas se o impulso de ambas as personagens provém de íntimas fantasias ingênuas, concordará o leitor que tal intenção não se projeta na trajetória por elas desenvolvida no romance. A narrativa reserva-lhes apenas o papel de atores principais de cenas farsescas e que assim são vistas por todas as demais personagens, independentemente até de partidos. Se existe um consenso nas terras de Pernambuco, é este: Nuno e Dona Severa não podem ser levados a sério. Não importa o que façam, sempre contam com o riso complacente do público de Olinda e Recife.

Mas para criar a farsa e garantir a tolerância do público, o narrador mantém-se irredutível no seu olhar impiedoso. Toma as mais conhecidas personagens e os adereços mais frequentes das histórias de cavalaria para distribuí-los pelo texto em estágio de avançada deterioração. Este procedimento é bastante eficaz para estampar nas marcas do tempo, visíveis a olho nu, o despropósito da fantasia e da ação das personagens. A ele some-se ainda a ironia explícita do narrador. O resultado é o consenso e a tolerância, pois a dupla põe na praça uma inofensiva brincadeira, denunciando que o ideal das armas está fora de tempo e de lugar.

No entanto, não satisfeita com isso, a pena de Alencar se mostra ainda mais impiedosa ao escrever para eles uma trajetória que os obriga a verem os limites de suas investidas, submetendo-os a experimentar o sabor da impotência. Antes de vê-los em ação, vale observar o perfil de cada membro de tão invulgar parelha.

Dona Severa lê *Palmeirim*, mas sua figura parafraseia Dom Quixote e a tradição da donzela guerreira. Perversamente o narrador a constrói como arremedo da mulher jovem e bonita que se disfarça de homem para lutar em defesa de um ideal ou consumir uma vingança. A descrição ressalta-lhe a velhice, enquanto que da magreza necessária, para ser sombra fiel do ilustre cavaleiro, encarrega-se Lisardo, cujos versos satíricos tomam por musa a generosa senhora. E, além de não ter a beleza e a juventude do modelo lendário, deve-se notar que ela ganha do cronista o título de "ninha olindense", não só por ser ele maldoso, mas porque, afinal, ela é ainda solteira.

"Tinha a fidalga cinquenta anos bem puxados: os cabelos, ainda não grisalhos, mas de um preto ruço, trazia-os ela em diadema enastrado de fitas verdes, amarelas e escarlates. Nas faces, onde a natureza pôs aquele doce pomo rubescente, que nossos pais com propriedade chamaram as maçãs do rosto, havia outra variedade de fruto, duas nozes.

Formavam estas saliências em conjunção com o queixo não menos proeminente, a triangulação da beleza de D. Severa, que se contava no rol das *ninfas* olindenses. E não era vaidosa, não." (p. 203)

"Escorridas como um fuso,
As damas de Olinda são;
Por fora aquele esparrame,
Por dentro é só armação
De pano, d'osso e arame." (p. 273)

Se no "fuso" e nos cinquenta anos o leitor ainda não reconheceu Dom Quixote, deve ler o título do VII capítulo da segunda parte e a referência usada pelos nobres para identificar o Nuno, na primeira vez que ele entra nos salões olindenses.

"D. Severa acompanhada de seu pajem propõe-se pela primeira vez a reparar um torto donde ia saindo uma torta." (p. 257)

"-Oh! Lisardo! Não nos dirá onde foi desencavar este palerma?

-Querem ver que é algum fedelho dos flamengos, que ali ficou enterrado no mangue!

-Mais parece um bugio armado em guerra!

-Ora qual! É o Pança do D. Quixote do nosso Lisardo! Pois não sabiam!" (p. 222)

O título do capítulo é alusão à frase usada pelo Cavaleiro da Triste Figura para anunciar sua missão. Quanto ao diálogo dos nobres, note-se que, se ainda não sabem quem fará o papel de Dom Quixote na farsa, já identificam quem se vestirá de Sancho. Nuno vai a Olinda em busca de sua alma gêmea e, não só a encontra, como Dona Severa imediatamente o adota, pois há muito esperava por ele.

O menino se deixara seduzir pela pompa da nobreza e via nas armas o único meio de passar para as bandas de Olinda. Era um mecanismo, a seu ver, de ascensão social. Queria renegar sua origem e romper aquela cadeia de sua família, que insistia em transmitir a condição de mascate de pai para filho. A carreira das armas poderia dar-lhe outro espaço e outra figura; andaria pelas colinas, não pelas praias; seria nobre cavaleiro e não caixeiro a andar a pé, trajando calças curtas.

Desde a guerra de bagaços, vimos sua obsessão pela espada, sua especial fé na "durindana". Ao decidir lutar pela causa de Olinda, Nuno

pintou a traição apontada por Lisardo com tintas de bravura. Iria impor sua vontade: sorrateiramente invadiu o quintal de sua própria casa, ali recolheu tudo de metal com eventual cara de arma e sumiu pelos fundos. Pé ante pé escorregou-se pela casa do chefe Cavalcanti, guiado e protegido pela mão do Lisardo. Mas como em casa de nobre era candidato às armas, fez da sala do sofá o cenário de seu primeiro ato de coragem, ao enfrentar o comentário jocoso dos circunstantes.

"-É espião, não tem que ver!

-Pois enganam-se, acudiu Nuno decidido. Deixei o Recife e o pai, porque sou por Olinda e quero combater com a nobreza, em pró de sua causa, que é a dos legítimos senhores de Pernambuco." (p. 223)

A partir de então, ele e Dona Severa prepararam-se para sair corrigindo tortos e agravos. Mas o primeiro teste para as habilidades guerreiras da dupla é feito mesmo no porão da casa, ocasião em que a dama só não perdeu o olho, porque foi protegida pelo seu próprio nariz. Do ponto de vista da ação o ápice da coragem da senhora guerreira e seu escudeiro é o desafio ao governador:

"Fronteiro a palácio estava postado um cavaleiro petiço e magriço, armado de todas as peças, capacete, gorjal, couraça, grevas, espaldeira braçais e guante, com o ginete estacado e a lança em punho. No elmo trazia ele por timbre uma aspa de vermelho com cinco estrelas de ouro, e na cota de malha o escudo dos Barros, campo vermelho, três bandas de prata e sobre o campo nove estrelas de ouro.

Outro cavaleiro também armado de todas as peças, e das mesmas cores, se adiantara até o pórtico e batendo três vezes no escudo com o conto da lança, clamou em voz alta:

-Ouçam todos este repto. O cavaleiro das estrelas, por mim, seu escudeiro, te desafia a ti D. Sebastião de Castro e Caldas a combate singular, onde te provará à lança e à espada, a

pé e na estacada, que és um cavaleiro desleal, pois não sabes guardar a cortesia às damas."

"E levantada a viseira, o Negreiros ao ver a cara bem sua conhecida de D. Severa, disparou às gargalhadas, e deu de esporas ao cavalo para tornar a palácio e contar o caso grotesco ao governador." (p. 292)

Como se não bastasse a gargalhada de Negreiros, o narrador provê tombos e espetadas para garantir o riso.

Depois desta fracassada investida, Nuno persuade Dona Severa a formar "uma companhia de que ela seria o capitão, e ele Nuno o alferes" (p.296). A senhora dá a ele o dinheiro de seu "enxoval" (p.294) para sair às compras e à cata de mão de obra.

"No quintal de André Figueiredo, por baixo das janelas que deitava para o Carmo um lança mais comprido da casa, havia grande rebuliço.

Aí estavam cerca de dez homens. Todos eles desta casta mestiça de sangue indígena e africano, com sua mescla de europeu, a qual pela petulância e agilidade mereceu dos colonizadores o nome de *cabras*,"(p. 294)

"Essa gente ocupava-se em vários misteres, mas análogos; estes esfregavam com cinza areia e limão o metal de velhos jaezes para tirar-lhes a espessa crosta de ferrugem, enquanto aqueles untavam de sebo o correame, que de seco e rijo menos parecia couro que pau. Outros malhavam sobre uma bigorna portátil, desfazendo as mossas dos terçados e arneses, os quais bem mostravam o serviço que tinham prestado na guerra holandesa." (p. 295)

"Esta esquadra não era outra senão a que o Nuno estava na manhã daquele mesmo dia esquipando e arreando no quintal da casa de André de Figueiredo. O que de mais notável havia nela eram os trajos. Vestiam os sujeitos uma pantalona, como ainda há pouco tempo se via nos palhaços dos circos, o que lhes dava o aspecto de marmanjões de sunga vermelhas, marchetados de estrelinhas de amarelo fingindo ouro." (p. 302)

Apesar do esforço que cavaleiro e escudeiro fizeram para adaptarem-se aos tempos, além de comparados pelo narrador a palhaços, eram ainda identificados a atores de "festa mourisca" (p. 303), por toda a meninada que brincava pelas ruas de Olinda.

E novamente o grotesco estampado na aparência projetou-se também na ação. Na primeira vez que a companhia sai às ruas, Nuno socorre Lisardo que estava literalmente a morrer de fome, integra-o à tropa e dirige-se à sua própria casa, para dar-lhe sua irmã Belinhas, e depois vai buscar uma donzela para si mesmo - Marta. O falso alferes, irreconhecível atrás da viseira, sequestra sua amada e a musa do amigo e toma o rumo da igreja para celebrar casamento, como reza o manual da dignidade burguesa, pois não é mandamento verossímil na ética da cavalaria andante.

E, para que Nuno se convença de que os tempos não estão para ousadas aventuras nem para levianas bincadeiras, o narrador usa de dois eficazes recursos. Um deles consiste na irônica referência à lenda romana do rapto das sabinas. A outra arma da persuasão é mais violenta, pois Nuno é obrigado a protagonizar uma paródia do ritual da cavalaria andante: fica de castigo na casa de Vital Rebelo, como se fôra penitente, e ajoelha-se, não para receber as armas, mas para pedir perdão ao pai, o bondoso Viana. Já que o menino dá sinais de querer aprumar-se na vida, ganha o posto de alferes e a promessa de casar-se com Marta, agora filha do juiz-ordinário do Recife. Como na governança o juiz deve confiar na milícia, estava aí um bom jeito de tudo ficar em família.

A integração de Nuno à milícia dá azo a observar a relação que o romance estabelece entre a derrota das armas e as mornas vitórias amorosas. Quando falso alferes, sua companhia fôra dominada pela tropa

que Vital formara, também a soldo, para conduzir em segurança sua Leonor para casa onde ela deveria há muito estar, no Recife. Ele a raptara, sem tampouco dar a ela a chance de representar sabinas. Até que Vital Rebelo tentara conseguir a mulher por todos os meios pacíficos e bélicos. Casamento e tratativas diplomáticas em nada haviam resultado. Entrara no quintal da noiva, abrigara-se nos armazéns, pedira a ela que o acompanhasse. Afí surpreendido, puxara da espada, mas André de Figueiredo armara uma emboscada, contratando matadores para liquidar o invasor. Este conseguira salvar a pele graças à entrada providencial de Dona Severa e seu escudeiro. Como não vencera pela persuasão nem pela espada, recorreu à fraude. Disfarçou-se de velho guerreiro, insinuou-se na casa pelo quintal, quando Nuno ali dirigia a operação de desenferujar as armas. Vital, de barbas, ficou a contar causos de batalhas. O embuste permitiu-lhe arrebatá-la aos nobres sua princesa.

De volta ao Recife, encontra Nuno e sua tropa a caminho da igreja, carrega todos para casa e hospeda as crianças. Providencia tudo para que as mães recuperem sãs e salvas suas filhas e faz gestões junto aos pais para conseguir resolver aquela vontade de casar do guerreiro e do poeta. Vital reconcilia as famílias, solicita ao Viana que aceite a opção pelas armas feita pelo filho, nem que fosse na milícia, e apalavra para quando a criançada crescesse os dois casamentos - Nuno e Marta, Lisardo e Belinhas.

Assim, Vital Rebelo frustra outras expectativas criadas por ele mesmo no leitor. E estas não eram tão descabidas como as dos guerreiros e poetas, pois circunscreviam-se apenas ao domínio da mediania do bom senso que parecia estar preservada pelo digno Vital. Ninguém esperava que ele se transformasse em herói, mas até então havia sido um

referencial confortável para o leitor, a personagem que mais se aproximava à estatura dos homens sérios. Na guerra dos bagaços de cana e na assembléia dos mascates, sua voz havia restabelecido as justas medidas dos fatos. Mas aí está ele, no final, igualado aos demais: consegue pela fraude o que deseja, ocupa-se das crianças alheias, cerceando travessuras e, para arrematar, abandona a luta e o Recife no primeiro barco que aparece pelo porto. Parece que seu objetivo não ia além de salvar o que mais caro tinha de seu - Leonor e a própria pele.

A falência das armas expressa-se, portanto, não apenas na frustrada carreira de Nuno, mas de outras formas: na fuga de Vital dos quintais dos Cavalcantis, no riso de Belinhas ao reconhecer Lisardo na tropa, na debandada dos olindenses para suas fazendas, com o conseqüente lamento de Dona Severa, no tiro de sal que fere o governador e em sua fuga quando a guerra ia começar. Assim, o romance fica sem alternativa e termina porque não sobrou gente para lutar.

Se as armas se dissociaram das pequenas causas e até mesmo das histórias de amor, não se poderia supor que estivessem aliadas às letras. O único elo existente entre elas é o estado de decomposição, pois as letras já não estão a serviço de justiça ou verdade; perderam qualquer alento de transcendência. Os sábios escritores mudaram-se em profissionais cuja pena é movida a soldo ou interesses; a poesia caiu do Parnaso e foi parar nos quintais; os novos tempos não mais destinam aos poetas a poltrona no salão, quando muito permitem-lhes acesso à casa alheia pela porta dos fundos e, para verem a musa devem agachar junto à cerca. Nada disto é exageração; basta ver a entrada de Lisardo no romance e seguir-lhe um pouco o rastro.

"Havia daquela banda do bairro uns muros de quintais com serventia para a praia. O sol, transmontando, projetava

larga sombra ao longo da parede. Aí, na zona opaca, um sujeito ia e vinha em contínuo giro, a não ser que o interrompia acercando-se do muro e gesticulando, como se estivesse com ele em prática animada."

"Era também um rapaz; e parecia não ter ainda vinte anos. Ia e vinha ao longo do muro, repetindo em tom soturno palavras sem nexos. Acompanhava o trabalho mental uma gesticulação enérgica. Todo o corpo concorria para aquela mímica, desde a cabeça que pontuava a frase até ao pé que batia a cadência.

Tinha entre os dedos alguma coisa que se lorigava confusamente no meio do gesto patético. Quando parava para conversar com o muro, percebia-se então perfeitamente que era um prego enferrujado. Servia-lhe de estilete para gravar na calça da parede as rimas de uma décima em cuja composição suave o jovem árcaico.

Ali na página aberta desse álbum dos meninos de escola liam-se já algumas palavras alinhadas no fim de um verso.

_____nacer
 _____instante
 _____inconstante
 _____sofrer

O sítio não era dos mais apropriados para a poesia. Além de sua já suspeita posição nos fundos de quintais, vizinhava com a praia suja e coberta de cisco. Havia ali uma transfusão de cheiros terrestres e marinhos, capaz de asfixiar a mais robusta inspiração. Alguns velhos cascos de navios, que desmanchavam para lenha, ali amontoavam-se na vasa, fechando o horizonte.

São os poetas uma espécie de caramujos"....(p. 180-1)

Nosso Lisardo não entra propriamente em cena. Ele chega ao romance porque os olhos do Nuno, casualmente, descobriram à distância o amigo. Esta perspectiva serve ao narrador para começar a descrever o poeta com um depreciado substantivo: ali estava um "sujeito". A figura é

o avesso das imagens convencionais dos gênios românticos; nela não há traços que indiquem a tranquilidade originária da contemplação, ou marcas de uma agônica consciência. É um sujeito nervoso, a andar de um lado para o outro, na sombra de um muro, falando sozinho. O corpo inteiro e todas as energias estavam sendo consumidas para aperfeiçoar apenas uma "cadência". E, como o som produzido pelos passos ainda não é poesia, está ele aflito frente as linhas pontilhadas a exhibir só a palavrinha final de cada uma delas, as que deviam rimar a qualquer custo. Ali, no muro, expõem-se à visita pública: a pobreza das rimas, a carência de palavras e o lastimável estado da pena, reduzida a "um prego enferrujado". O poeta imerso em cenário tão deteriorado asfixia-se; perde a respiração e o horizonte, ou a cadência e a visão, ou o ritmo e a imagem.

Apesar da tolerante ponderação sobre a vigorosa natureza dos poetas que lhes daria força para superar todas as dificuldades, não espere o leitor especial mudança. Veja-se que na catalogação zoológica, proposta pelo romance, estes seres vivos estão classificados como "caramujos". E o narrador encarrega-se de revelar o percurso de "nosso rimador" quando se aventura a pôr a cabeça fora da casca:

"Passava o Sr. Lisardo de Albertim em face de todos esses primores da palheta divina, sem os ver sequer. Não é isso de estranhar em poetas, anomalias de carne e osso que fazem o desespero dos fisiologistas e dos alfaiates.

Mais deliciosos que todos esses lanços de vista sobre o mar, achava ele uns tabuleiros de mata-pasto que bordavam a areia nessas abas da povoação, destacando sobre as faxinas das cercas vizinhas. Aquelas varinhas ligadas com embiras tinham especial encanto para o nosso poeta, que enfiava por elas uns compridos olhos e deleitava-se na contemplação... do que, não sei eu; mas ali não havia senão umas galinhas a ciscar, umas goiabeiras encarquilhadas e umas panelas de borco no terreiro.

Pior foi quando bruxulearam entre a faxina as dobras de uma saia azul de algodão tecido na costa da Mina, em África.".....

"Aquele azul era celeste; uns gadanhos de carvão e gordura o tisonavam aqui e ali, mas eram justamente esses laivos que traziam presa a alma do mancebo. Tinha a saia um remendo de serafina;".....

"Assim, agachado entre o mata-pasto, com os olhos naquela bendita aparição estive bom pedaço. A saia tinha-se entrouxado perto das marmitas; e pelo movimento destas, assim como pelo chiar do punhado de palha a coaxar d'água, parecia haver ali uma lavagem de panelas." (p.186-7)

O olhar do poeta sai em busca de inspiração: despreza a perspectiva ampla que lhe oferece o mar e elege o reduzido ângulo demarcado pela cerca de quintal e pela estatura de "galinhas". Em ato de ousadia, seus olhos despregam do chão, sorriem ao alcançarem uma barra de saia suja e detêm-se felizes na altura de um remendo. Eles sequer se levantam à altura das mãos, que estão a esfregar panelas, e muito menos à do rosto. Mas, na verdade, ao nosso poeta bastavam aqueles sinais de trabalho e pobreza para certificar-se de que se tratava da fada-madrinha de seus amores. Era ela a escrava Benvinda, no nome e na ocasião, pois encarregava-se de levar seus versos e pedidos de encontros à amada Belisa, como era conhecida no Parnaso, ou Belinhas, como a chamavam ali no Recife. Valia arrastar-se pelo chão, ficar agachado na cerca e suar para compor uma trova, pois seu esforço era recompensado pelo enlevo da musa, que ao ouvi-la corava, ganhando um tom compatível com aqueles tempos do "tudo pode ser":

"-Meio-dia, quando ela veio no quintal apanhar goiaba, eu cheguei devagarinho e perguntei assim: "A menina Belinhas sabe?... Sô Lisardo, aquele moço que lhe manda os versos, tem um segredinho para dizer à menina."

-E que fez ela então, Benvinda? Conte-me tudo, tintim por tintim.

-Deu uma risadinha gostosa e ficou vermelha que nem um tomatinho; depois deitou a correr para a cozinha." (p.187)

Nosso poeta é pobre não apenas no que diz respeito a musas e rimas. Não tem pai nem casa; traça roupa surrada, dispensada pelos olindenses; alimenta a alma à beira da cerca e o esqueleto à beira da mesa de Dona Severa. Tem virtudes como franqueza e honestidade, demonstradas na presteza com que se pronuncia pela causa do Recife. Mas, como suas qualidades são daquelas coisas que caíam em desuso, transparência de caráter é sinônimo de inocência e dá azo a todo tipo de manipulação. Por isso, torna-se Lisardo presa fácil das artimanhas de Cosme Borralho. Este cumpre tão exemplarmente a função de leva e traz que até os versos satíricos sobre as mulheres do Recife e Olinda merecem seus cuidados. Foi quanto bastou para nosso rimador mudar-se em vítima, ser literalmente crucificado e perder, não só as sobras do banquete, como também aquele tomatinho amado.

"Antes de chegar ao Forte do Brum, há no istmo uma pilastra conhecida por Cruz do Patrão que serve de baliza aos mareantes quando demandam o porto. Passando por ali, ouviu a tropa alguma coisa que excitou-lhe a atenção. Era uma espécie de salmo ou recitativo, pronunciado por uma voz débil e extenuada." (p.303)

Era Lisardo a morrer de fome, dando ao Nuno, agora sim, a única chance de fazer valer para alguma coisa sua tropa, ainda que seja com vulgares recursos: reaviva o corpo do poeta faminto com aguardente e coco verde e dá ordens para que venha de Olinda uma refeição. Depois de restituir a vida ao corpo do amigo, o falso alferes sai em busca do alimento para a alma. Por isso, protegido pela viseira, invade sua própria

casa e, com voz de sonora autoridade comunica à irmã Belinhas que deve ela acompanhar Lisardo à igreja.

O resultado da batalha já se sabe. Mas o desastrado modo encontrado por Nuno para obter a Marta para si e a Belinhas para o frágil Lisardo deu ocasião a que Vital Rebelo atuasse como "patrono dos namorados" (p. 313). E como os tempos não são de mecenas, contente-se o leitor com o compromisso assumido pelo poeta perante seus salvadores, pois tão prosaica solução só poderia resultar em aviso burguês:

"-Quanto ao senhor, disse o mercador, fica em minha loja no lugar de caixeiro que deixou o tonto de seu camarada, e nessa qualidade, se me servir bem e for regrado, trabalhador e econômico, prometo-lhe a mão de minha filha Isabel aqui presente.

-Portanto, acrescentou gravemente o Simão Ribas, não precisa mais fazer versos.

-Contra os de Olinda, pode fazer, acudiu a Senhora Rufina.

-Nada de versos, tornou o Viana. Aprenda-me a fazer contas e a conhecer o valor dos algarismos. Com isso sabe-se tudo." (p. 313)

Esta é a trajetória da personagem que ocupa o posto de poeta no romance: um "sujeito" de poucos recursos, um andarilho em usados trajos, que vagava por cercas e quintais, a escrever com prego enferrujado versos ingênuos, mas que podiam de repente tumultuar a índole conciliadora de avisadas senhoras. Ato de fé em trova só podia compor história de vida de um jovem pobre cujo desenlace seria mesmo morrer à míngua. Mas como não estamos no domínio do drama, a narrativa toma providências para integrar o bom moço na comédia. Então, Lisardo ganha emprego de caixeiro.

No trajeto dos amigos Lisardo e Nuno, estampa-se de forma grotesca a derrota da poesia e da ilusão romanesca. Tal perda não deixa sequer o travo de amargura experimentado pelos leitores de Dom Quixote ao verem a personagem conquistar tragicamente a consciência dos tempos e ser excluído do mundo. Aqui a prerrogativa cômica da inclusão social elimina o ideal das armas e das letras ao atribuí-lo à caricata ingenuidade das crianças travessas e de uma senhora sem juízo e responsabilidades. Castrar movimentos e caçar a voz são fatos que não dão origem a revolta ou denúncia, mas sim à acomodação.

Deste modo, exacerbando a ingenuidade de Nuno e Lisardo o narrador derrotou dois dos "três candidatos à glória" (p. 177) apresentados por ele no quinto capítulo da primeira parte. E aqui vale observar que os perdedores jamais chegaram a configurar propriamente uma dupla. Isto se dá, não só porque o guerreiro vincula-se a Dona Severa, mas sobretudo porque a narrativa, em momentos decisivos, associa os dois rapagões ao espertalhão do Cosme, contrapondo inocência e experiência, transparência e dissimulação. No entanto, tal antagonismo na configuração do caráter é diluído por manobras diversionistas do narrador, porque não quer ele tomar nada a sério, e muito menos oposições. Por isso, o escrivão é o terceiro, pretende ser o "tertius", é o candidato anunciado que faltava e, dentre eles será o único vitorioso. Aí está o jeito de andar de braços com as letras e conquistar a glória desejada: um posto de "tabelião do novo concelho" (p. 310) do Recife. Louros dos tempos...

Para descrevê-lo o narrador põe-se atento, não economiza palavras nem tampouco fel. Registra cautelosamente traços e gestos de

forma a poder transformá-los em inequívoco esboço de caráter. Só não vê quem não quer:

"Vinha o rapaz do Porto das Canoas onde acabava desembarcar.

Representava ele maior idade do que os vinte e seis anos que tinha; era de mediana estatura e compleição fornida. Por cacoete ou vício de conformação faziam as espáduas uma leve corcunda que o privava de apresentar o rosto bem de face; o olhar do interlocutor encontrava um semblante escorregadio e resvalava por ele sem o penetrar.

Caminhava com um piso miudinho, mas indeciso, imprimindo à marcha certa sinuosidade. Percebia-se, reparando-lhe nos movimentos, que antes de abrir o passo hesitava em avançar; e que andando vacilava constantemente, como um pêndulo, entre a direita e a esquerda.

Ao mesmo tempo os olhos quase redondos e espantadiços enfrestavam-se pelas pestanas de uma à outra banda e faziam um como crivo de olhadelas rápidas e sutis. Daí lhe viera o apelido de Pisca-Pisca por que era mais conhecido do que pelo próprio nome de Cosme Borrvalho. Nesse estrabismo artificial estava o cunho do rapaz. Em tudo vesgava ele; na vista, no andar, na fisionomia e até na fala. Ressentia-se a voz de singular desafinação, pelo que ora saía-lhe machucha, ora menineira.

Seu traje compunha-se de roupeta, véstia, calções e peúgas, tudo preto, muito rapado e já cerzido em vários lugares. Mas a escova lhe espoara escrupulosamente o fato, e os fios mais desbotados do estofa pareciam retintos de fresco a bico de pena. O mesmo esmero se notava no velho casquete surrado e nos grossos sapatões de couro alaranjado.

Indicava esse vestuário um de tantos moços que escreviam para os tabeliães do público, judicial e notas, e aí se amestravam na rabulice. O povo chamava-os pela alcunha expressiva de *fuinhas de cartório*, que lhes acentava às mil maravilhas.".....

"De quando em quando por um gesto rápido passava pelos beiços a unha polegar da mão direita e a esfregava com sofreguidão ao peito da roupeta.".....

"Não era pela gola, que atacava a gordura do casco, nem pelos cotovelos roçados no bufete de escrever, que ia-se a roupeta do Pisca-Pisca. Vinha-lhe a ruína do peito, onde trabalhava a unha impertinente. Homem de recursos, pusera em prática todos os meios de vencer o terrível cacoete. Chegara até a amarrar à cinta o dedo rebelde; porém quando a unha lhe começava a comer, e era justamente no meio de suas cogitações, lá se ia o atilho. Ao dar fé de si, o escrevente via com desespero o brejeiro do dedo tocando viola no peito da roupeta." (p.178)

O narrador esquadrinha-lhe o corpo e não deixa escapar nenhum movimento para criar uma cômica miniatura dos princípios políticos da autoridade de Sebastião de Castro Caldas: "uma no cravo outra na ferradura" (p.235)

Era mediano, tinha na corcunda um álibi para seu hábito de recusar-se a olhar de frente. Era um "perfil". Para dar ao leitor certeza sobre a impossibilidade de ver-lhe no rosto qualquer indício do que ia na cabeça ou no coração, o texto não apresenta registro de sua face. A atenção concentra-se nos movimentos. Há, no andar miúdo, tensão e mesquinhez; na vacilação dos pequenos passos, no estrabismo e no tom ora grave, ora agudo da voz está a sinuosidade de opinião e a impossibilidade de encontrar ali princípios retos; na roupa cuidadosamente conservada pode-se ver o meticuloso que tudo faz a bico de pena ou com ele. Dores e sofrimentos, que ele também os tem, constituem a origem dos cacoetes: ele não suporta marcas nem atritos. Por isso, lambe os dedos e "toca viola"; quanto mais tensos andam os ares, mais a unha atrita-lhe o peito.

Todos os detalhes da descrição desta personagem prestam-se a dar legitimidade à classificação que ela obtém no espectro zoológico. Tudo

podia ser dito com uma só palavra - fuinha. No cartório, no caráter e na vida. De suas ações somente nós sabemos, porque o narrador, imitando tão hábil personagem, não deixa passar fresta em que não enfie seus olhos ou papel que não leia. Por isso podemos vê-lo cruzar a ponte de um lado para outro, levar e trazer recados, ouvir atrás das portas, disfarçar-se de senhora de mantilha, fazer cópias com sua caligrafia e copiar imitando letra alheia. Ele cochicha, mas não fala, nem mesmo quando a tropa do Nuno leva-o para o meio do mato e lhe dá uma surra. Como não tem opinião, não pode expressar indignação nem se permitir o luxo de dar um berro de dor ou um grito de independência. Seria sinônimo de morte. Depende ele do humor e do favor da governança de Olinda ou do Recife ou, para respeitar-lhe o estilo, de ambas. Com tão hábil proceder, dos três candidatos à glória ele foi o único a acertar o alvo, sem dar tiro, sem fazer declarações ou cometer versos.

E como ele, os demais escribas daquele tempo tinham "semblante escorregadio". Veja-se a referência aos múltiplos pareceres dos especialistas sobre os barris de carne estragada ou sobre os famosos mariscos. Os bicos de pena tudo fazem e desfazem; só dependem da mão que os enfresta para um lado ou para outro, em função de interesses próprios, ou de quem paga a conta ou daquele que protocola encomenda. No mundo do "tudo pode ser" em que não há medidas nem razões, vale o senso de oportunidade. Os espertos letrados tomam da pena e especializam-se em versões.

E isto, como vimos no prólogo, não é mero relato dos tempos de antanho. É crônica dos tempos que correm aos olhos do nosso jornalista-narrador, cuja pose de imparcialidade e sábia tolerância parece estar projetada em uma personagem absolutamente lateral no romance, que

não se envolve nas ações e coloca-se acima das paixões e dos conflitos políticos.

"Havia então no Recife um letrado que vivia dos provarás, porém mais da rigorosa economia, a que se acostumara. Chamava-se Carlos de Enéia e era homem de meia-idade, metido consigo, que o mais do tempo levava a rabiscar papel.

Há suspeitas de que seja o incógnito autor da crônica manuscrita donde extraíram-se estas memórias, e na qual por ventura se refugiava o advogado do nojo pelas misérias públicas que o rodeavam.

Fôra Enéia algum tempo secretário de Sebastião de Castro, quando este governara o Rio de Janeiro, bem que não se demorara no cargo, pois ele, como de D. João de Castro disse Jacinto Freire, 'podiam sofrê-lo como vassalo, mas não como criado'." (p. 240)

À semelhança da personagem, o narrador adota distanciamento e economia para descrevê-la. Não há informações para compor um corpo. Temos somente traços que configuram um caráter. Meia-idade, experiência, ponderação e capacidade de análise são elementos constitutivos de sua atividade profissional, de sua conduta e de seus conselhos. Por isso, naquele tempo somente os "provarás" eram conhecidos como produtos de sua pena; seus conselhos eram procurados somente por Vital, quando este apresentava arroubos de independência próprios ainda da pouca idade, como observa o Costa Araújo.

Como se atém às razões e não aos interesses, Enéia é capaz de descobrir sempre as motivações alheias, compreendê-las e, por isso, assumir voz complacente que lhe permite até mesmo ir ao porto despedir-se do governador fugitivo. Deste ângulo privilegiado, porque único no romance, ele desvenda tanto o ato isolado, como a configuração do todo. Ele pode ver, no empenho do governador para casar Vital, uma

manobra para conquistar um aliado político; pode dimensionar o particular e o geral, Sebastião de Castro Caldas e sua época:

"Do pouco tempo de serviço lhe ficara larga experiência do natural de Sebastião de Castro, de quem algumas vezes costumava dizer: 'que era varão insigne, porém no posto a que o subira a fortuna, andava desencontrado, desgovernando tudo pela ânsia de muito governar'." (p.240)

"-O Príncipe?"

-Anda em moda compará-lo com Sebastião de Castro; e já ouvi de alguém, que o governador não era senão o livro encadernado em pergaminho humano. Com essa maledicência cuidam deprimi-lo, e o absolvem. Maquiavel foi o político de seu tempo, como este o é de sua escola. Observa-se em ambos a estranha fusão das máximas severas da moral com os manejos de uma astúcia desabusada. Agora a dedicação ao bem público; logo após um frio egoísmo. A razão disto, querem sabê-la? É que para eles, que têm os povos em conta de crianças, pois os conheceram assim, o governo de Estado não é outra coisa senão a arte de enganar os homens para o bem de todos." (p. 242)

Considerando essas ponderações, poder-se-ia ver como mais uma maldade do nosso jornalista-narrador o fato de ele registrar a insinuação de ser Enéia, este homem tão compreensivo e grave, o "bisbilhoteiro que escreveu o alfarrábio encontrado pelo sacristão." (p. 237) Poder-se-ia atribuir tal registro a sua pose de escriba independente que dá todas as informações ou reconhecer nessa manobra seu procedimento predileto de amesquinhar tudo o que lhe aparece pela frente. Como reina o "tudo pode ser", cabe aqui registrar hipóteses e aparências. Mas deve-se contrapor a insinuação satírica à intervenção séria do próprio Enéia:

"-Não se trata de mim, que já não pertencço ao mundo, nem cuido senão de mirrar a múmia deste espírito para deixá-la à posteridade. Não que eu creia nisso que se chama pomposamente a justiça da história; mas creio no sarcasmo retrospectivo do futuro; creio no desprezo póstumo pelas

torpezas que já não aproveitam, e nessa gargalhada eterna que desde o princípio do mundo atravessa as idades fustigando como um látigo todas as grandezas ridículas e grotescas." (p.241)

Aí está uma concepção do homem e sua história que parece prestar-se a definir a perspectiva de composição da crônica e fundamentos dos procedimentos estruturadores do romance: deixar para a posteridade o registro das aberrações nos propósitos dos homens, de graves desproporções nos atores e no enredo; construir o primeiro plano como caótica justaposição de quadros cheios de manchas, disformes e desbotados, relegando a um canto pequeno do cenário a voz do bom senso ou da justa medida. Assim, o romance põe em relevo o grotesco, deixa na sombra a mediania dos conflitos humanos e elimina qualquer eventual rastro de crença em valores absolutos necessários à elevação heróica. A obra talha uma visão da História como comédia, como enredo de acomodação, bastante diferente da conciliação resultante da luta por projetos virtuosos sempre a exigirem vitória dos bons e derrota dos maus.

Note-se que apesar do conflito, de rasteiras e tiros, o texto termina sem mortos e feridos. E nem cabe a advertência de que a obra acaba quando a guerra vai começar, porque isto não justifica o fato de o romance dar um jeitinho de todos acalmar, de não proceder à exclusão de personagens. Frente a um quadro tão desbotado, o narrador recusa-se a figurar-se como o poeta, que se deixa crucificar e compõe um lamento. Como quem vê a estatura dos tempos, prefere adotar a estratégia de Enéia. Exagera a deformação, põe o grotesco em movimento, provocando no leitor a gargalhada, que convoca ao distanciamento e à reflexão. Acabou-se a ilusão romanesca.

E nessa trajetória, a *Guerra dos mascates* não é mero acidente de percurso ou tiro que saiu pela culatra. É um enredo, sem final feliz e sem eventos históricos, que remete às desilusões do autor e à degradação do possante romance histórico romântico.

A quem interessar possa, Alencar já vai avisando, desde o começo, que preteriu o ângulo aberto pela elevação e o vigor narrativo da história romanesca; preferiu adotar a visão curta do pedestre e deixar-se levar *Ao correr da pena*. Por isso classifica sua obra como crônica e não romance. E como nisso tinha ele uma história de profissional, esbanja recursos. Bisbilhota frases e eventos dos titulados cronistas e tudo alinhava com a intimidade característica dos triviais comentários publicados por qualquer jornal da corte; fala de graves fatos, com a sinuosidade própria dos boatos. O resultado não podia ser outro. O estilo parafraseia e estampa a estrutura da obra. É disforme e gosta de ostentar a desproporção originada da mistura das páginas dos alfarrabistas de antanho com irreverentes cadências dos cronistas de seu tempo. Com essa hábil costura *Guerra dos mascates* faz uma vitrine animada por preciosas miniaturas do passado que ali estão a mover-se como em palco de teatro ou tela de cinema, se quisermos remoçar a comparação. Afinal, o estilo plástico é marca de Alencar, tanto para embelezar o Paquequer, como para descrever a Rua do Ouvidor.

E, como não quer enganar ninguém, Alencar adverte aos leitores que também eram pedestres como ele, não de Olinda ou Recife, mas dali do Rio de Janeiro:

"Foi uma tarde como qualquer, em fazendo bom tempo. O sol tinha a cara dos mais dias, aí pela volta das quatro horas que seriam então; nada mais, a não ser uma carapuça de algodão que lá as nuvens haviam encasquetado na cabeça do astro para guardá-lo de constipar-se com o relento.

E o mais é que assim encarapuçado, Febo, como ainda o chamavam então os poetas e os namorados, fazia a figura de um Xerxes trajado à moda de rei constitucional, de casaca e chapéu redondo.

O céu estava azul mais ou menos; o mar pelo mesmo teor; levanta-se a viração e as árvores tinham o verde do costume, misturado com alguns ramos secos e folhas murchas. Também deviam de cantar pelos arredores alguns passarinhos; não falando das flores que sem dúvida estrelavam o campo.

Agora, se era de cetim o manto do firmamento, e de safira a redoma do oceano; se as auras suspiravam amores nos seios das boninas, e arrulhavam saudades as rolas melancólicas, enquanto as açucenas abriam as sua caçoulas cheias de perfumes, não sei eu: que não o diz a crônica.

Mas por isso não haja queixa. Tome cada um de sedas, pedrarias, endeixas e fragrâncias, quanta porção queira, e vá enfeitando e arrebicando a minha descrição a seu gosto. Eu cá prefiro a simplicidade, que é o mais cômodo de todos os estilos; basta ver que forra-se a gente ao trabalho de fantasiar, e deixa isso ao leitor.

Há nada como aquele modo chão de principiar as histórias da carocha? -*Foi um dia...* E cada um que imagine o tal dia à sua feição, de inverno ou de verão, de outono ou primavera, como lhe saiba melhor.

Pois era uma tarde..." (p. 164)

Ele, que escrevera tantas idealizações românticas e tantas descrições exuberantes, faz alguns torneios para demonstrar que, se quisesse, poderia caprichar no ritmo e juntar açucenas, estrelas e o astro rei lá no firmamento. Mas tudo anda misturado: sol com rei constitucional, estrela com chapéu de falso alferes, versos com versões... Então ele confessa seu cansaço e certa preguiça. A época parece rejeitar ilusões, talentos compromissados com o futuro, com a solução dos conflitos, com cicatrizar feridas políticas, com forjar um mundo maior. Tornar o passado heróico, premiar virtuosos e encontrar projeto capaz de

conciliar grandes forças divergentes era enredo romântico, que andava em baixa cotação na bolsa de leitores e críticos.

Os tempos eram mesmo de prosa.

Conclusão:

E sumiu o horizonte

"Também advirto, que algumas conjecturas, de que me valho na falta de notícias certas, nada têm de ficção: porque ha muita diferença entre o conjecturar e fingir. Na ficção cança-se o engenho em dar aparencias ao que nunca foi; e na conjectura trabalha o discurso por representar a imagem do que tem sido:"

Manoel dos Santos

Calamidades de Pernambuco

Depois de percorrer esses três romances de Alencar, procurando parafrasear-lhe o tom, quero retocar alguns contornos esboçados ao longo da minha narrativa, correndo o risco de enrijecer traços que foram apontados na análise dos textos de forma mais sugestiva e, por isso mesmo, mais flexível.

Como é necessário explicitar a perspectiva usada para concluir a abordagem desses três romances, devo trazer alguns dados de meu trabalho anterior, *O império da cortesã. Lucíola um perfil de Alencar*, apresentado como dissertação de mestrado.

A primeira parte desse estudo dedicou-se a analisar a produção da crítica literária de Alencar, em contraponto com sua vida e suas demais atividades. Perseguir os rastros do autor, procurando pôr em evidência que seus ensaios literários poderiam ser uma sólida ponte entre o romancista, o cronista e o político, uma vez que problematizam as relações entre formas literárias, a literatura até então produzida no país e a História do Brasil. A produção crítica do autor permite observar que todas as suas atividades se interligavam e se complementavam, constituindo diferentes faces de uma reflexão voraz, ou diversas frentes de atuação política.

Sem dúvida, se considerado apenas no verbete destinado aos escritores românticos, Alencar não foi somente o romancista mais importante - um pai fundador do gênero - ou um razoável dramaturgo, ou um excelente crítico literário. Era também, no patamar dos literatos, o intelectual mais atuante. Ele pensava o país a partir de sua cicatriz de origem - a da dependência - ainda que o fizesse com categorias tão ideologizadas como "o nacional" e "o estrangeiro". Mas era o que lhe

ofereciam as correntes hegemônicas do pensamento de sua época: o nacionalismo político e o liberalismo econômico.

O país vivia o lento processo de organizar-se como nação politicamente independente, de criar suas instituições que se compunham dentro do arco das tensões produzidas na relação de dependência dos movimentos do capitalismo internacional. Como os demais intelectuais de sua época, Alencar dedicou-se a essa tarefa, nem sempre com lucidez para compreender a complexa inserção do Brasil no concerto das nações. E, desde o início de 1860, concentrou suas energias em duas trincheiras: na política e na literatura, nesta privilegiando a crítica e o romance.

É empobrecedor, portanto, considerar o romance de Alencar sem levar em conta que intervêm em um amplo debate e que convivem, lado a lado, na escrivania do escritor com panfletos políticos e polêmicas literárias. Seu romance não é pausa na vida agitada; é também proposta de reflexão sobre o país e veículo de discussão política.

O próprio autor em "Benção Paterna", prefácio a *Sonhos d'ouro*, sistematizou sua ficção à luz de uma concepção de romance brasileiro. Deveria o romancista trabalhar com a realidade brasileira e a produção literária do país, sem ignorar o que se produzia nos centros de irradiação cultural da época. Sua proposta postula a necessidade de haver uma vinculação estreita entre o romance e a História do país e, para exemplificá-la, o autor toma seus romances e demonstra que eles constituíam um painel da nossa geografia e da nossa História.

Ainda que construa um longo relato histórico sobre o país apoiando-se fundamentalmente na narrativa romanesca, Alencar combina-a, em cada romance, com procedimentos próprios a outros modos de ficção. Nos romances urbanos, para apropriar-se do cotidiano

da corte, acentua os efeitos de atenta câmera realista na concepção dos espaços, dos hábitos e das vestes de suas personagens. Para tratar das diferentes regiões do interior do Brasil, lança mão de componentes mais típicos do romanesco, temperando histórias de homens fortes com cantares e contos populares. O resgate da História passada parece obedecer a uma escala segundo a qual quanto mais remota é a época a ser reconstruída mais o romanesco se combina a formas primitivas como lendas, no caso de *Iracema*, ou mitos, caso d' *O Guarani*.

Este mapeamento do Brasil que a ficção apresenta resulta em um painel cujas fraturas denunciam os limites da compreensão que Alencar tinha do país. Estes se mostram no modo de narrar: o autor reserva o heróico às pretéritas épocas de nossa História e às regiões interioranas; destina algumas pinceladas de descrição realista à vida urbana, especialmente a algumas marcas das relações mediadas pelo dinheiro; elimina o trabalho escravo do retrato composto por sua ficção. Aí estão suas escolhas a explicitarem que ele parte o país em pedaços, como se fossem radicalmente independentes. Este esboço revela que o autor não vê as relações entre as diferentes épocas e regiões, pois não entende que o rosto do Brasil resulta da combinação entre os arcaicos modos de vida da fazenda e o moderno ritmo dos trens e da bolsa de valores. Esta face da dependência lhe escapou, demarcando seus limites e os do romance. Mas dentro desse espaço, ele trabalha e empenha-se em descobrir no Brasil marcas de singularidade e forja imagens capazes de identificá-lo. E isso ele conseguiu, pois, ainda que de modo ora idealizado, ora através de ingênuas simplificações, ora com certa afetação, sabemos que, na sua obra, ele fala do Brasil. E vale observar que esta sensação não nasce com frequência das páginas dos primeiros narradores, pouco anteriores a ele,

como Teixeira e Sousa, ou até mesmo certos contemporâneos como Joaquim Norberto. Sensação semelhante somente temos com Manuel Antonio de Almeida e, sem tanta convicção, com Macedo.

Certamente isso se deve não à qualidade de cada obra de Alencar, pois não há entre elas nenhuma de grande porte, enquanto que há algumas de fato um pouco desastrosamente ingênuas na composição. Mas o conjunto impõe respeito, porque deixa transpirar a voracidade pelo conhecimento. Ele alargou as fronteiras do romance brasileiro, legitimando a História do país inteira e sua diversidade geográfica como matéria de romance. Abriu o caminho para a ficção regionalista que por muito tempo carregaria o equívoco de origem: reproduzir na obsessão pela particularidade a ingênua representação de Alencar baseada na autenticidade das tradições do campo em contraposição à degradação da cidade moderna. Alencar também deu um empurrão no romance que extraía sua seiva da corte, dando-lhe uma dimensão, ainda que pequena, de instrumento capaz de registrar tensões sociais e psicológicas. Também contribuiu para a reflexão sobre a complexidade das relações entre o escritor de país periférico e os produtos dos centros econômicos e culturais, transformando a imitação de modelos importados em tema e traço de composição de sua ficção, como em *Lucíola*.

Em meio a essas novas fronteiras conquistadas por ele para o gênero, o romance histórico merece sem dúvida especial consideração. Certamente a vitalidade que este tipo de composição ganhara no romantismo havia sido dimensionada por Alencar, leitor confesso de Scott, Dumas (pai), Balzac, Cooper e Chateaubriand. Mas viu ele nessa trilha um mundo a construir, como bem apontavam críticos importantes como Denis ou Ferdinand Wolff. Aqui, havia aquela particularidade da

História que permitia somar dois sagrados cânones românticos: a reconstrução do passado e o culto ao exótico. Para escritor brasileiro, indígena, fosse bom ou bárbaro selvagem, não era um episódio de viagem, como para os europeus. Aqui era dado constitutivo do passado.

→ Alencar não vacilou e, lendo tanto alfarrábios como a historiografia produzida no seu tempo, mergulhou na História com fé na imaginação. E como concentrava suas forças em programas de construção, e não de destruição, foi procurar no passado imagens heróicas fundadoras de projetos edificantes para manter vivo esse valor no seu presente. Ele não está, portanto, em busca da reconstrução de um episódio da História passada tal como se deu. Empenha sua pena para extrair elementos pretéritos e elaborá-los de forma a comporem imagens do dever ser, sem se preocupar com resgatar o que efetivamente acontecera. Mas este é o começo de sua trajetória, pois o percurso que fizemos indica claramente a perda dessa ilusão, dessa crença em poder moldar, pela palavra, o passado e, sobretudo, o presente. E tal perspectiva de perda forjou uma interpretação da História como um processo contínuo de decadência.

Procurei descrever este processo nos três romances, a partir da estruturação de cada um deles, privilegiando três procedimentos fundamentais explorados em todos eles para elaborar imagens explicativas do país: um, é o modo escolhido para narrar; outro, é o ângulo de visão do narrador e o terceiro, é a posição da personagem que atua como o sábio ou o intelectual em cada um dos textos.

O Guarani é um ato de fé. Alencar tudo engrandeceu e idealizou. Mal e bem são na obra substantivos absolutamente monolíticos e sólidos. Constituem o filtro pelo qual passam os dados constitutivos da História,

pois o romance registra as tensões efetivamente históricas, mas as transforma em função de providenciar a vitória do bem. Assim, estão ali os conflitos de interesse. Um deles é claramente de classe, entre proprietário-patrão e empregados-tropeiros. Outras tensões relacionam-se à questão da raça, que se manifesta em dois tipos de antagonismo. Um deles consiste nas lutas entre as diferentes tribos indígenas e a elas o romance apenas alude. O outro antagonismo é mais complexo porque envolve as relações entre duas raças, entre o indígena e o branco. O dado histórico de confronto aberto entre colonizador e nativo está representado como implementação pelos aimorés da justiça primitiva do olho por olho, devidamente acomodada à força da vingança no romanesco. A crueza dos hábitos desta nação indígena Alencar transporta para a obra com todos os componentes necessários a reproduzir a imagem do bárbaro, legitimando, assim, a História nada fantasiosa de extermínio.

Peri é o efetivo produto do empenho imaginativo de Alencar de modo a tudo transformar em heróico. Basta pensar que esta personagem é sombra da prática da catequese. Mas o autor transformou um processo histórico de dominação e sujeição em enredo de integração lenta, gradual e irrestrita. Além de dono de corpo heróico, Peri é desenhado como a inteligência tão substantiva que é capaz de compreender e amar a suposta superioridade da civilização branca. A sujeição vira adesão travestida de história de amor. As imagens de coragem e heroísmo tanto elevam Peri que sua relação com Ceci, apesar de moldada no leque exato de luta entre cristãos e mouros, parece paixão entre príncipe e princesa. Ou, para reverenciar o romance, parece corte entre rei da selva e princesa de adiantada civilização. Tantas diferenças culturais e tantos

conflitos represados só podiam ser apagados da memória com míticas imagens e narrações. Cicatrizam-se as feridas dos conflitos para que Alencar possa inaugurar o horizonte histórico como produto de uma prática conciliadora.

O modo de narrar a questão das relações entre indígena e europeu é exemplar para compreender o processo de construção da imagem heróica do passado. Alencar não ignora os episódios de conflito e destruição que marcaram a colonização do país. Ele empreende a tarefa de minimizá-los, representando-os como etapas naturais de um projeto edificador virtuoso. Para isso, registra os conflitos filtrados pelo diapasão do romanesco e deixa tudo transcorrer como manda o figurino, ou seja, premiando os virtuosos e excluindo os maus. Nessa marcha, todos os confrontos são superados.

Este olhar do narrador que transforma servo em herói no andamento do enredo romanesco procede de forma simétrica no trabalho de filtrar a documentação histórica. Como vimos, Alencar toma a historiografia engrandecendo o que nela se presta a aumentar a virtude e diminuindo a estatura daquilo que julga digno de destruição ou esquecimento. O dever ser determina a escolha do modo de narrar, do ângulo a ser usado pelo narrador e dos critérios de apropriação da historiografia.

Tudo isso e o Paquequer Alencar viabiliza pela presença e pela atuação do sábio Dom Antônio de Mariz. Esta personagem é a inteligência que constrói o espaço e que administra as tensões de modo a construir um equilíbrio. Formula e implementa um projeto para fundar seu reino independente do centro do poder. Alencar talha no Paquequer uma liderança autônoma e competente e dá a ela a tarefa de servir de

exemplo do dever ser. A política de conciliação de Dom Antônio de Mariz é radical pois, como vimos, o narrador empenha-se em mostrá-la em tudo, seja na edificação do cenário, seja na aparente convivência harmônica de raças e interesses. Para Alencar, autoridade sábia e legítima é esta que sabe impor-se e até subjugar como se negociasse e conciliasse. Assim o romance escamoteia a história de dominação, camuflando-a pela prática política conciliadora.

Passados alguns anos, quando a política de conciliação do Império dava sinais de ineficiência, Alencar está a trabalhar nas *Cartas de Erasmo* e em alguma ficção. *Iracema* traz mais uma figuração conciliadora de lutas passadas, filtradas no enredo romanesco, aqui bem casado com o lirismo. O romance falava de uma época claramente anterior ao projeto do Paquequer, pois alude às primeiras incursões dos colonizadores, ainda caracterizadas como movimentos um tanto aleatórios. Sua prosa poética transformou traição e violência em amor, dando ao país marcas definitivas: o primeiro filho mestiço das raças fundadoras, o canto da jandaia, os verdes mares e os lábios de mel.

Mas os traços harmoniosos de épocas mais remotas contrapõem-se à confusão da Bahia de princípios do século XVII, tão ludicamente narrada em *As minas de prata* que, por sua vez, fala de modo cifrado da desordem dos anos de 1860 na capital do Império.

Nesta obra, como vimos, o narrador posiciona-se em ângulo menor, um pouco abaixo dos amplos horizontes e altas montanhas d' *O Guarani*; toma o enredo romanesco em seu pleno aspecto lúdico, livre de leis de plausibilidade e ostensivamente descompromissado das amarras de causalidade e necessidade desejáveis à verossimilhança séria. O tom

desce do drama e do embate de forças cósmicas constitutivas da ação d' *O Guarani*, para um patamar mais abaixo - o do acaso.

Alencar parece ter sido compelido a descer ao degrau imediatamente inferior àquele ocupado pelo solar de Mariz, porque na Bahia não mais havia heróis inteiriços de grande porte. E a feição menos heróica dos tempos deve-se aos múltiplos equívocos de compreensão dos conflitos ou até mesmo da incapacidade para percebê-los. Assim, Alencar atribui a desordem dos tempos, cifrada na intrincada ramificação romanesca, à dissociação entre autoridade constituída e liderança política eficiente. O romance representa tal situação no deslocamento do intelectual competente, ou seja, no fato de o único sábio capaz de formular projeto de construção para o país estar fora das instituições políticas. O Estado não reconhece nem aproveita a inteligência substantiva do romance: Vaz Caminha.

Esta personagem, em suas relações com as demais, prova tanto ser capaz de colocar-se ao lado dos justos e acima dos interesses como de agir na direção de conciliar os antagonismos manifestos. E ele soma a tal ética seu conhecimento extraído da experiência e dos estudos sistemáticos de direito. E já que o Estado não coloca esta personagem no lugar considerado adequado por Alencar, a desordem será superada, por meios não tão heróicos como os apresentados n' *O Guarani*, e sem apontar para um futuro mais elevado.

Enquanto a intervenção de Dom Antônio de Mariz partia do centro de decisões e chegava a inaugurar novos tempos, a atuação de Vaz Caminha, por não contar com respaldo nem originar-se no lugar em que são tomadas as deliberações, consegue apenas dar uma retocada nas virtudes para melhorar os destinos de indivíduos isolados. Pouca

mudança realizada por quem é tão alto depositário de saber e experiência. Seu projeto não vingou nem pôde chegar ao domínio público, pois desapareceu nas chamas.

E como os tempos não associavam saber à autoridade, deixavam campo aberto à desordem produzida por interesses mesquinhos e disfarçados. Para denunciar esses desentendimentos de modo eficaz, Alencar estruturou o romance sobre a matriz da decifração, alertando sobre a necessidade de colocar os sábios no poder. E sábios como ele, Alencar, capaz de tudo compreender. Ele sabe não só decifrar o passado, mas também, simetricamente ao modo de construir o romance, sabe cifrar a historiografia sobre os tempos de antanho, transformando-a em narrativa esclarecedora do presente.

Já na *Guerra dos mascates* tudo aparece de forma mais explícita. Alencar explora diferentes formas de elaborar o grotesco para anunciar que a falência do país resulta da carência de projetos, da abundância de interesses e da ausência de autoridades sábias. Tudo minguou e nada mais resta como semente para um eventual movimento de construção. A desilusão puxa seu olhar até o chão e o tom desce à prosa satírica. Alencar amiúda os componentes do romance: satiriza o enredo romanescos, bem como as expectativas criadas por ele; rebaixa as personagens a homens com feitio animal ou covardes cansados; transforma poeta medíocre em caixeiro; demonstra as fraudes dos letrados e subtrai à morna história de amor qualquer chance de ser caminho de conciliação. Simetricamente à estrutura do romance, como vimos, apropria-se da historiografia amesquinando os eventos e engrandecendo os comentários.

A falta de perspectiva para um tempo futuro não está apenas no deslocamento dos intelectuais. Alencar entende que os letrados rebaixaram-se e mudaram-se em meros profissionais da pena porque têm interesses a defender e favores a conquistar. Não produzem propostas nem desenvolvem estudos para chegar à verdade ou à perfeição. São especialistas em versões. O narrador enxerga em Pernambuco um único sábio independente - Carlos de Eneia - que vive da razão escrevendo os "provarás". Mas, além de deslocado dos centros do enredo e do poder, ele não tem mais forças para combater nem ilusões para confessar. É homem amargurado e relegado a uma posição absolutamente marginal à ação narrada e à sociedade do tempo. Nesse mundo, Alencar não vê possibilidade de conciliar e, por isso, termina o romance anunciando que a guerra vai começar.

Em todo o percurso que fizemos é clara a trajetória de desilusão vivida por Alencar. Ela expressa-se no descenso das formas de ficção, no movimento descendente de seu olhar, nos correspondentes modos simétricos à estruturação do romance usados para apropriar-se da historiografia e no processo de transformação da personagem que representa o intelectual.

Como esse percurso descendente desenvolve-se a partir de uma projeção do olhar do escritor sobre o passado, forja-se uma imagem da História do Brasil, como um lento processo de descenso, de decadência. Dois elementos são considerados pelo autor como vetores decisivos para a determinação do movimento a ser imprimido à representação do corpo social: a política da conciliação e o papel do intelectual. E Alencar vincula-os através de uma relação de absoluta dependência. Para ele a construção e o progresso do país só poderiam ser viabilizados se a

deliberação política emanasse de um projeto feito com o objetivo de conciliar interesses e divergências, para solucionar eventuais conflitos e evitar impasses. No entanto, tal missão somente poderia ser cumprida por intelectuais independentes, vale dizer, por intelectuais que estivessem acima dos interesses.

Creio que esta questão contribui para compreender e qualificar a perspectiva conservadora de Alencar.

Ela já se insinua no painel de seus romances através das fraturas decorrentes das escolhas feitas para representar a diversidade do Brasil. O mapa, ao colocar o heróico no passado e no campo, denuncia a aversão do autor às novas formas da velha ordem capitalista que ele nunca viu. Quer ele conservar as supostas relações humanizadas das regiões rurais e corrigir a mercantilização dos hábitos da capital.

O pensamento conservador explicita-se também no empenho de construir nos romances uma imagem da História de modo a minimizar os conflitos e superá-los pela crença na possível edificação da ideologizada comunidade, como no Paquequer, e sobretudo pela prática da conciliação política. Talhou ele um Brasil à feição do seu desejo, do seu juízo sobre o dever ser de uma sociedade.

Mas admitir que todos esses traços de conservadorismo marcam seu romance e a fundação do romance brasileiro significa circunscrever seu raio de atuação aos limites do território literário.

No entanto, parece-me não ser despropositado considerar que as imagens dos romances transbordam e invadem outros domínios. Nestas obras de Alencar é possível identificar uma imagem decisiva na configuração do pensamento conservador e dos intelectuais que a ele se alinhavam e ainda se alinham. Alencar figura um intelectual acima dos

interesses, isto é, acima das classes, como autoridade ideal para formular projetos sociais e arbitrar conflitos.

Por isso, creio que nosso romântico conservador deixou farta herança ao romance e à literatura, mas deixou também um esboço daqueles nossos intelectuais, sempre a apresentarem-se como independentes e por isso capazes de tudo resolver com justiça.

Mas como estas conjecturas já correm o risco de enveredar pelos rumos da ficção, voltemos aos romances, só para reafirmar que tudo isso começou com uma palmeira cujos tortuosos trajetos levaram seu criador a perder o horizonte e as ilusões.

Post Scriptum

Para que este trabalho não termine nesse tom meio impessoal escondendo sua própria história e meu sentimento de perda, pois talvez não volte eu tão cedo a Alencar, quero registrar algumas misturas das imagens de seus romances ao meu prosaico cotidiano. Basta abrir os jornais para ver como, de fato, "de tudo ficou um pouco".

Há anos procura-se um tesouro chamado pacto social, ultimamente mais conhecido como entendimento nacional. O palácio da República e o Congresso sofreram uma invasão de economistas e bacharéis cheios de projetos justos e salvadores. Será que a autoridade-mor da República lembrou-se dos "trapaceiros e cangueiros" da nossa *Guerra dos mascates* quando, ainda outro dia, trouxe à baila a canga, que levou tanta gente ao dicionário?

Mas nem tudo semelha-se tanto aos tempos de antanho. Afinal, apesar de a fraude eleitoral continuar a servir de mote aos cronistas de hoje, o país modernizou-se: a "oligarguia financeira" dos tempos do nosso romancista brinca agora de ciranda; a televisão, via satélite, traz imagens de luta atual entre cristãos e mouros lá no velho porto de Muskate; os homens das armas projetam e exportam bélicos artefatos; constroem-se aeroportos clandestinos para explorar rapidamente o ouro e os roteadores do sertão apresentam-se como eficientes na rápida dizimação dos índios e, certamente, nem se lembram da graça submissa de Iracema.

BIBLIOGRAFIA

I- Obras analisadas

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958.

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.

ALENCAR, José de. *Guerra dos mascates*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.

II - Bibliografia Geral

ABREU, J. Capistrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Briguiet, 1954.

ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in BENJAMIN. ADORNO. HORKHEIMER. HABERMAS. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo, Ática, 1984.

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, 4 vols.

ANCHIETA, José. *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1980.

ANÔNIMO. "Guerra Civil ou sedições de Pernambuco" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Tomo XVI. Rio de Janeiro, Typographia Universal Laemmert, 1853. (Atribuído a Padre Antonio Gonçalves Leitão).

ANÔNIMO. "Relação de uma viagem à Serra dos Órgãos" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Rio de Janeiro, Typographia J>E>S> Cabral, nº 8, 1841.

APPEL, Myrna. *Idéias Encenadas: O Teatro de Alencar*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 1980.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "José de Alencar - perfil literário" in *Araripe Júnior: Teoria, Crítica e História Literária*. Sel. e apr. de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

- ASSIS, Machado de. "A tradição indígena na obra de Alencar" in ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro, INL, 1965.
- . "Iracema" in ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro. José Olympio, 1965.
- . "O Guarani" in ALENCAR, José de. *O Guarani*. Romance brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.
- BALDUS, Herbert. *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo/ Rio de Janeiro/Recife, Companhia Editora Nacional, 1937.
- BARIDON, Michel et alli. *Recherches sur le roman historique en Europe - XVIII^e - XIX^e siècles*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, nº 233. Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris Seuil, 1957.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- . "O narrador - observações sobre a obra de Nikolai Leskow" in BENJAMIN. ADORNO. HORKHEIMER. HABERMAS. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino GrÜnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BOSI, Alfredo. "A escravidão entre dois liberalismos" in *Estudos Avançados*. São Paulo, vol.2 - nº 3, setembro/dezembro 1988.
- . *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1977.
- . "Imagens do Romantismo no Brasil" in GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- . *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOXER, C.R. *A Idade de ouro do Brasil* (Dores de crescimento de uma sociedade colonial). Trad. Nair de Lacerda. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1963.
- . *Portuguese society in the tropics*. The municipal councils of Goa, Macao, Bahia, and Luanda, 1510-1800. Minnesota, The University of Wisconsin Press, 1965.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-românticos e Ultra-românticos*. Vida literária e Romantismo brasileiro. São Paulo, Polis; Brasília, INL, 1979.
- BURRIDGE, K.O.L. et alli. *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.

- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 3ª ed. São Paulo, Martins, 1969, 2 vols.
- . *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- . "Timidez do romance (estudo sobre as justificativas da ficção no começo do século XVII)" in *Educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1987.
- . "Literatura e subdesenvolvimento" in *Revista Argumento* nº 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963, vol. V.
- CASAL, Manuel Aires. *Corografia brasílica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1976.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo, FFCL da Universidade de São Paulo, 1953.
- . "Iracema e o indianismo de Alencar" in ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Imprensa e ideologia em São Paulo. 1822-1842: matizes do vocabulário político e social*. Petrópolis, Vozes; Campinas, Edunicamp, 1979.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- . *A Tradição Afortunada*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- DENIS, Ferdinand. *Brasil*. Trad. João Etienne Filho e Malta Lima. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980.
- . "Resumo da História Literária do Brasil" in *Historiadores e Críticos do Romantismo I*. A contribuição europeia: crítica e história literária. Sel. e apr. de Guilhermino César. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EDUSP, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965.
- . *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- . *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa, Edições 70, 1981.

- EVREUX, Ivo d'. *Viagem ao norte do Brasil*. Trad. Dr. Cesar Augusto Marques. Rio de Janeiro, Freitas Bastos & Cia/Livraria Leite Ribeiro, 1929.
- FERNANDES, Florestan. *Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo, Editora Nacional/EDUSP, 1973.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica - 1830-1870*. Madrid, Taurus, 1976.
- FERRER, Vicente. *Guerra dos mascates (Olinda e Recife)*. 2ª ed. Lisboa, Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, 1915.
- FIGUEIRA, Luiz. *Grammatica brasilica*. Rio de Janeiro, Lombaerts, 1880.
- FREIXEIRO, Fábio. *Alencar. Os Bastidores e a Posteridade*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.
- , *Sobrados e Mucambos*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- , *La escritura profana*. Trad. esp. Edison Simons. Caracas, Monte Avila Editores C.A., 1980.
- , "The Archetypes of Literature" in *Fables of Identity*. Studies in Poetic Mythology. New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
- , "Myth, Fiction and Displacement" in *Fables of Identity*. Studies in Poetic Mythology. New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "A Frequentação da Donzela-Guerreira" in *Revista Almanaque* nº 10. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- GAMA, José Bernardo Fernandes. *Memórias históricas da província de Pernambuco*. Ed. fac-similar. Recife, Secretaria da Justiça/Arquivo Público Estadual, 1977. 2 tomos.
- GOLDMANN, Lucien. "A reificação" in *Revista Civilização Brasileira* nº 16. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- , *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1965.
- GONÇALVES DIAS, A. *Meditação*. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Livreiro Editor, s/d.

- . *O Brasil e a Oceania*. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Livreiro Editor, s/d.
- GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo, Ática, 1978.
- . *A Burguesia Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- GRIMAL, Pierre. *La mythologie grecque*. Paris, P.U.F., 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y Crítica de la Opinión Pública (La transformación estructural de la vida pública)*. Trad. esp. Antonio Domènech. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo, Mestre Jou, 1972, 2 vols.
- HEGEL, G.W.F. *Esthétique*. Trad. J.G. Paris, Aubier-Montaigne, 1944, 3 tomos, 4 vols.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- . *Visão do Paraíso*. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir). *História geral da civilização brasileira. A Época Colonial: administração, economia, sociedade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960.
- . *História geral da civilização brasileira. A Época Colonial: do descobrimento à expansão territorial*. 5ª ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1976.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: prefácio de Cromwell*. Trad. Celia Berretini. São Paulo, Perspectiva, s/d.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LAHMEYER LOBO, Eulália Maria. *História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial e financeiro)*. Rio de Janeiro, IBMEC, 1978, 2 vols.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro. História de uma Ideologia*. 3ª ed. São Paulo, Pioneira, 1976.

- , *O Amor Romântico e Outros Temas*. 2ª ed. São Paulo, Ed Nacional/EDUSP, 1979.
- , *Psicologia e Literatura*. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1967.
- LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. e notas Sérgio Milliet; bibliografia Paul Gaffarel; colóquio na língua brasileira e notas tupinológicas Plínio Ayrosa. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1980.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, 2 vols.
- LISBOA, Baltazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de Seignot-Plancher e C., 1834. Tomo I - VIII. Reimpressão: Rio de Janeiro, Editora Leitura S.A., 1967.
- LOPES, Hélio. *A Divisão das Águas*. Contribuição ao estudo das revistas românticas *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e *Guanabara* (1849-1856). São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- LUCCIONI, Gennie et alli. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- LUKACS, Georg. *Estetica*. Trad. esp. Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1966. 3 vols.
- , *La Théorie du Roman*. Trad. fran. Jean Clairevoye. Lausanne, Éditions Gonthier S.A., 1963.
- , *La novela histórica*. Trad. esp. Jasmin Reuter. México, Ediciones Era, 1971.
- MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1940.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *José de Alencar e sua Época*. São Paulo, Lisa - Livros Irradiantes S.A., 1971.
- MANNHEIM, Karl. "O pensamento conservador" in MARTINS, José de Souza (org). *Introdução crítica à sociologia rural*. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1986.
- MARTINS, Joaquim Dias. *Os mártires pernambucanos*. Victimas da liberdade nas duas revoluções ensaiadas. 1710 e 1817. Pernambuco, Typ. de F.G. Lemos Silva, 1853.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977, vol II.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O nome e o sangue: uma fraude genealógica no Pernambuco Colonial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- MENDILOW, Adam A. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flavio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.
- MENESES, Raimundo de. *José de Alencar: Literato e Político*. 2ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 1977.
- MEYER, Augusto. "Alencar" in *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1964.
- , "Alencar e a tenuidade brasileira" in ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964.
- MEYER, Marlyse. "Charlemagne, Roi du Congo: notes sur la présence carolingienne dans la culture populaire brésilienne" in *Actes du XLII^e Congrès International des Américanistes*. Congrès du Centenaire. Paris, 2-9 setembro de 1976. vol IV.
- , "Folhetim para Almanaque ou Rocamboles, a Ilíada do Realejo" in *Revista Almanaque* nº 14. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- , "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas?" in *Revista Almanaque* nº 8. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- , *Pirineus, Caiçaras ...* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escriptor e o político)*. Rio de Janeiro, F. Briguiet Editores, 1921.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo, W.M. Jackson Inc., 1952.
- NAHIB DE MESQUITA, Samira. *A estratégia lúdica em As minas de prata*. Tese apresentada para o concurso de Docente-livre em Literatura Brasileira. Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal Fluminense, 1974, 138 pp.
- , "A estratégia lúdica na trama de *As minas de prata*" in *Artefato*. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, jun/1978.
- OITICICA, José. "José de Alencar e o romance histórico" in *Studia*. Rio de Janeiro, nº 1, dez/1950.
- ORTIZ, Renato. "O Guarani: um mito de fundação da brasilidade" in *Ciência e Cultura*. vol. 40, nº 3, março/1988.
- PIRES VARA, Teresa. "A cicatriz de origem" in *Revista Almanaque* nº 8. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. (Introdução e notas de Pedro Calmon). Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1976.

- PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução Política do Brasil*. 10ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1977.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "José de Alencar na literatura brasileira" in ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol I.
- RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 16ª ed. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Études sur le Romantisme*. Paris, Seuil, 1970.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Trad. esp. Rafael Durbán Sánchez. Madrid, Taurus, 1973.
- ROMANO, Roberto. *Conservadorismo romântico: origem do totalitarismo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1943, 5 tomos.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. "Romantismo e Classicismo" in GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ROSSUM-GUION, Françoise Van. "Point de vue ou perspective narrative" in *Poétique* nº 4. Paris, Seuil, 1970.
- SANTIAGO, Silviano. "Liderança e hierarquia em Alencar" in *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Manuel. "Calamidade de Pernambuco" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Tomo LIII - II parte. Rio de Janeiro, Typographia Universal Laemmert, 1890.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. 2ª ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- . *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- . *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- SILVA DIAS, Maria Odila. *André Rebouças. Diário. A Guerra do Paraguai* (1866). São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1973.

- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. "Memória histórica e documentada das aldeias de índios da província do Rio de Janeiro" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Tomo XVII. Rio de Janeiro, Typographia Universal Laemmert, 1854.
- SOMMER, Doris. "O Guarani and Iracema: Brazil's two faced indigenism". Cópia datilografada, novembro 1988.
- SOUSA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 4ª ed. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1971.
- SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Trad. Dr. Luis Joaquim de Oliveira e Castro; anotada por J.C. Fernandes Pinheiro, Brasil Bandecchi e Leonardo Arroyo; prefácio de Brasil Bandecchi. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1981, 3 vols.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1974.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- . *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- TAUNAY, Affonso de Escragnolle. *O Senado do Império*. Brasília, Senado Federal, 1978.
- . *Reminiscencias*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves & Cia, 1908.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco, J.W. de Medeiros, 1872.
- THEVET, Andre. *Les Français en Amérique pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle*. Le Brésil et les brésiliens. Paris, P.U.F., 1953.
- VARNHAGEM, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil: antes de sua separação e independência de Portugal*. Revisão e notas de Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. 10ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1981. 3 vols.
- VASCONCELOS, Simão. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3ª ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1977, 2 vols.
- VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Hirata Garcia. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Seuil, 1983.
- VIANA FILHO, Luis. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1979.

VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da Monarquia à República: Momentos Decisivos*. São Paulo, Editorial Grijalbo, 1977.

----- . *Da senzala à colônia*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 3ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California, 1962.

ANEXOS

NOTAS AOS CAPÍTULOS DE *AS MINAS DE PRATA*
PUBLICADOS EM 1862 NA BIBLIOTECA BRASILEIRA.

CAPÍTULO I

Cidade de Salvador. Erradamente dizemos hoje cidade de S. Salvador. Foi aquelle o nome que lhe deo Thome de Sousa: nas chronicas do tempo, como nas cartas regias, assim se denomina.

D. Diogo de Menezes e Siqueira. Filho de João de Menezes, capitão de Tangere: nomeado governador geral do Brasil em 22 de Agosto de 1606, chegou a Pernambuco em Dezembro de 1607; só no anno depois seguiu para a Bahia em virtude de carta Regia de 9 de Agosto, que o mandava residir naquella capital afim de evitar o abuso que se introduzira de escolherem os governadores qualquer capitania para nella fazerem a sede do governo.

Terminando seu governo em 1612, D. Diogo de Menezes recolheu-se à corte; dez annos depois foi despachado conde de Ericeira; falleceu em Maio de 1635.

D. Constantino Barradas. Entre o governador D. Diogo de Menezes e o bispo D. Constantino Barradas houve no anno de 1608 em Pernambuco, por ocasião da procissão do Corpo de Deus, uma questão de etiqueta e precedencia, que, diz Varnhagem *Historia do Brasil* foi um verdadeiro romance.

D. Constantino Barradas foi o 4º bispo da Bahia e regeo essa diocese desde 1603 até Novembro de 1618 em que falleceu.

Servidão dos índios. Os jesuítas como é sabido defendiam a liberdade dos índios; ao passo que os lavradores, faltos de braços, pois não baastavam os negros vindos da Guiné, continuavam a captiva-los, apesar das leis promulgadas nos reinados antecedentes.

A Bahia. Gabriel Soares (*Roteiro*) da em 1587 oitocentos moradores a Bahia; em 22 annos que vão para 1609, essa população devia se ter elevado ao algarismo de 1500 pouco mais ou menos. A capitania tinha em 1587 2.000 colonos, 4.000 escravos, e 6.000 índios cathequisados, segundo o author citado.

Quanto ao luxo de que se falla é attestado pelo mesmo Gabriel Soares e Fernão Cardim - *Narrativa*.

O Collegio dos Jesuitas. Era então o edificio de melhor fabrica que havia na Bahia. A ordem estava no fastígio; era rica e recebia do estado mais de quatro mil cruzados alem do que lhe rendiam seus engenhos.

Palanquins. As cadeirinhas e palanquins faziam então as vezes das seges e carruagens, cujo uso ainda se não tinha introduzido.

Christovão de Garcia de Avila. Refere Varnhagem que um moço pobre de nome Garcia de Avila veio com Thome de Sousa e depois tornou-se um dos primeiros proprietários. No correr dos tempos encontra-se um Garcia de Avila Pereira, descendente do primeiro, tambem poderoso e rico.

Argau. Do argau, vestuario dos escravos mouros em Lisboa, pode-se fazer uma idea - diz Alexandre Herculano, imaginando duas mantas de lã parda, unidas por uma das extremidades, tendo apenas na costura o vão necessario para passar a cabeça.

CAPÍTULO II

Adro. Atualmente a frente da Sé da Bahia não da entrada por causa do desmoronamento: entra-se pela porta lateral.

CAPÍTULO III

Alcaide-mór. E difficil conhecer a chronica da cidade da Bahia naquelle tempo, porque os archivos da camara e papeis do governo se perderam com a occupação dos hollandeses em 1624. Alvaro de Carvalho sabemo que era Alcaide-mór em 1607 quando chegou a Pernambuco D. Diogo de Menezes. De Balthazar Ferraz lemos em uma nota do 1º volume pag. 300 da *Historia do Brasil* de Varnhagem, que chegando a Bahia em 1588 ainda vivia em 21 de Dezembro de 1608, feito provedor mor da fazenda.

Dignidades. A Sé tinha cinco dignidades, seis conegos, dois meios conegos, quatro capellães, um cura e um coadjutor.

Provincial dos Jesuitas. Até 1609, epocha desta historia, só existiam na Bahia as tres ordens de que se fez menção.

O Pe. Manoel Mendes. Natural de Evora, mestre de capella do tempo do Cardeal-rei, fallecido em 1605. Compoz a arte do canto-cham e muitas solfas de Igreja.

CAPÍTULO IV

Engenho de Paripe. Diz Gabriel Soares: "De Nossa Senhora da Escada para cima se recolhe a terra para dentro até o porto de Paripe,

qual é d'ahi uma legua, cujo espaço se chama Praia Grande, pelo ser e muito formosa, ao longo da qual esta indo povoando de mui alegres fazendas, e de um engenho de assucar que moe com bois e esta muito bem acabado, cujo senhorio se chama Francisco de Aguiar, homem principal, castelhano de nação."

CAPÍTULO V

Pueris e grammaticas. Assim chamavam antigamente, segundo Alexandre Herculano, os estudos primarios, para entrar nas alas maiores.

Ordenações Manuelinas. As ordenações Philipinas só foram promulgadas em 1603.

Creara-se em 1588. A Relação da Bahia foi creada em 1588 mas só se instalou em Abril de 1609. A causa já se disse no texto.

Fôro Bahiano. Esse estado do fôro bahiano naquella epocha e historico. O Sr. Varnhagem que na sua excelente *Historia do Brasil*, já nos tem ministrado tantos subsídios para esta tosca e mal alinhavada chronica, forneceu-se mais este.

Fallando do estado do fôro diz elle que havia muitas demandas porem todas elas terminavam em assassinatos e vindictas particulares. Foi só em 1609 depois da instalação da Relação que o fôro tomou grande desenvolvimento e viram-se então formigar lettrados e rabulas, que tornaram-se uma verdadeira praga.

CAPÍTULO VI

Roteiro. Vide o *Guarany* -Tomo I cap.2º onde se acha o titulo desse roteiro:

"Roteiro verídico e exacto em que se trata da rota que Roberio Dias em anno da graça de 1587 as paragens de Jacobina, onde descobrio com o favor de Deus as mais ricas minas de prataria, que existiam no mundo, com a summa de todas as indicações de marcos, balisas e linha equinocial onde demoram aquellas ditas minas; começado em 20 de Janeiro, dia do marthyr S. Sebastião e terminado no primeiro domingo de Paschoa em que chegamos com a merce da providencia nesta cidade de Salvador.

Roberio Dias. B. da Silva Lisboa nos *Annaes do Rio de Janeiro* diz que Roberio Dias morreu na Hespanha. Seguimos porem a versão de Sebastião da Rocha Pita - *Historia da America Portugueza*.

Aqui damos o que refere esse author, o mais completo a respeito para que se possa conhecer até que ponto seguimos a tradição e verdade historica:

"90. Foi fama muito recebida que Roberio Dias, um dos moradores primeiros e mais poderosos da Bahia descendente de Catharina de Alvares tinha uma baixela e todo o serviço de sua capella de finissima prata, tirada em minas que achava nas suas terras, esta opinião se verificou depois com a resolução de Roberio Dias, que sabendo ser publica esta noticia que muito tempo ocultara, passou a Madrid e ofereceu a el-rei mais prata que Bilbao dava ferro em Biscaya, se lhe concedesse a mercê do titulo de Marques das Minas.

91. Não é justo que mereça conseguir premios quem nos requerimentos pede mais do que se lhe deve conceder. Este titulo se conferiu a D. Francisco de Sousa, que se achava naquela corte provido no governo geral do Brasil, e a Roberio Dias o logar de Administrador das minas com outras promessas das quais pouco satisfeito voltou para a Bahia na mesma ocasião em que vinha o governador, com cuja licença foi para suas terras esperal-o a prevenir o descobrimento ou desvanecer-lo e frustrar-lhe a jornada, brevemente a fez D. Francisco de Sousa com todas as instruções e instrumentos precisos para aquella diligencia, mas Roberio Dias o encaminhou por rumos tão diversos (havendo primeiro feito encobrir os outros) que não foi possível ao governador nem a toda aquela comitiva achar rastros das minas que tinham assegurado.

92. Este engano ou se julgasse commetido na promessa ou na execução, dissimulou o governador D. Francisco de Sousa em quanto dava conta a el-rei, e sem duvida experimentaria Roberio Dias o merecido castigo, se antes de chegar a ordem real não houvera fallecido, deixando aquellas esperadas minas ocultas, ate a seus proprios herdeiros."

Cano de Bengala. Assim chamava-se naquele tempo o que hoje chamamos simplesmente bengala. O seu uso é antiquissimo. Ja o mestre Andre de Resende na Chronica do Infante D. Duarte diz: "*leveva uma vara louçã na mão, traço ou andaco daquelle tempo* (cap. 5)

CAPÍTULO VII

Fernão Cardim. E o author da *Narrativa Epistolar* sobre Pernambuco. Ainda em 1618 existia feito Provincial da Companhia.

MODIFICAÇÕES FEITAS NOS CAPÍTULOS PUBLICADOS EM 1862 PARA A EDIÇÃO DO TEXTO INTEGRAL.

Para publicar *As mimas de prata* em 1865, Alencar retomou os capítulos que haviam saído nos opúsculos III e V da *Biblioteca brasileira*, em 1862. Todos eles compõem a primeira parte da obra que conhecemos hoje. As modificações feitas pelo autor consistem, basicamente, em enxertos de trechos ora menores, como por exemplo um parágrafo, ora maiores, como é o caso de todo o capítulo XV. Houve alterações de frases apenas no capítulo VI, no trecho em que Vaz Caminha conta a Estácio o que sabe sobre o roteiro das minas de prata.

Para identificar os enxertos, usarei o número do capítulo e as frases que abrem e fecham os parágrafos acrescentados. Quanto ao trecho sobre o roteiro, encontrar-se-á, sob o item dedicado aos capítulo VI, os parágrafos integrais que foram modificados, para que se possa avaliar o teor das mudanças.

CAPÍTULO I

"Nem um nem outro reparou em certa dama que nesse instante e acerca deles passava para a igreja, acompanhada por uma velha aia.".....(p.7)

"-É já rendido de amores!" (p.7)

CAPÍTULO III

"A dama desconhecida e velada não tirava os olhos de Estácio, senão para volvê-los a Inesita.".....(p.15)

"A velha estabeleceu logo um cochicho que percorreu toda a longa fila de beatas estendida pela nave da catedral." (p.15)

CAPÍTULO IV

"Terna e sincera amizade os ligava.".....(p.18)

"Estácio seguiu para as bandas de Santo Antônio.".....(p.19)

CAPÍTULO VI

"Estas famosas *minas de prata* que tanto mal tem feito, excitando a cubiça de uns e causando desgraça de outros, fazendo que reis esqueçam seus povos e sacerdotes sua divina missão, foram achadas em 1587, por vosso avo, a quem as descobriu um índio capturado por preço de sua

liberdade. Para não esquecer o lugar e a direcção em que demoravam, escreveu elle um roteiro...

-Ah! É esse roteiro que D. Diogo de Mariz!... exclamou Estácio.

-Esperai, acudio o licenciado, interrompendo-o com brandura; depois sabereis. Vosso avo não pode tornar ao lugar de onde havia trazido boa quantidade de prata; a morte o tomou de surpresa: falleceu deixando a vosso pai aquelle roteiro e o segredo que elle encerrava. Roberio cuidou logo em fazer uma viagem a Jacobina para ver as minas; de feito seguiu a rota traçada no manuscrito e chegou ao lugar designado.

-Quando isso? perguntou o moço." (*edição de 1862*)

.....*Seguem-se dois parágrafos e o inicio do terceiro iguais aos da edição integral (ver p. 26). As diferenças recommçam a partir de:*

"Resistiu á tentação e voltou como fora. Chegando á Bahia e precisando de dinheiro para a exploração que ia começar com a cautella necessaria, vendeu a baixella de prata de seu pai; tanto bastou para que a voz do povo espalhasse que elle tinha descoberto grandes minas desse metal.

-Foi então que passou ás Hespanhas?" (*edição de 1862*)

.....*Daqui em diante, o texto é igual ao da edição integral (Ver p.27.).*

CAPÍTULO VII

"Um frade, que nesse momento entrou na sala, avistando o advogado, encaminhou-se logo a ele para o saudar.".....(p.38)

"Era a ponto de meio-dia." (p.39)

CAPÍTULO IX

O autor acrescentou apenas o parágrafo que se inicia com a seguinte frase:

"Esse mote do alferes era uma travessura inocente de Fr. Carlos da Luz, confessor da casa.".....(p.48)

Na edição de 1862, os últimos três parágrafos do texto de 1865 não estavam no capítulo IX. Eles abriam o capítulo X. (ver p. 49)

CAPÍTULO X

Na edição de 1862, o capítulo X inicia-se com os três últimos parágrafos do capítulo IX da edição de 1865. Além disso, Alencar acrescentou um longo trecho:

"Volvam-se os olhos a outro ponto da cena.".....(p. 49)

"O resto calou-se; e arregalou os olhos porque a corrida estava próxima.".....(p.50)

CAPÍTULO XV

Este capítulo -"Da malga que se bebia na taberna do judengo" (p. p.82)- foi integralmente enxertado na edição integral. Em 1862, o capítulo XV era o que passou a ser o de número XVI: "Do que são rosas e mais amores" (p.89)

RESUMO:

O trabalho dedica-se ao estudo de três obras de José de Alencar - *O guarani*, *As minas de prata* e *Guerra dos mascates*- consideradas por ele e pela crítica como romances históricos. Tem por objetivo extrair uma interpretação da História do país oferecida pelas imagens constitutivas dos diferentes textos. A análise dos três romances é feita a partir de três procedimentos estruturadores: o modo de ficção usado para narrar, o ângulo em que se coloca o narrador e a posição que a personagem do intelectual ocupa no texto. Paralelamente, rastreia-se a historiografia citada ou supostamente lida por Alencar, para estabelecer as relações entre a estruturação de cada romance e o modo particular pelo qual o autor apropria-se dos relatos dos historiadores.

A tese procura demonstrar que José de Alencar interpreta a História do Brasil como uma trajetória de decadência. Fundamenta esta hipótese a partir da verificação de um movimento descendente realizado pelo olhar do narrador -do horizonte aos fundos de quintais, pela combinação do romanesco, enredo predominante em toda sua ficção, a procedimentos característicos de outros modos de narrar que desenham o mesmo percurso de descenso -do mito à prosa satírica- e, finalmente, o deslocamento da personagem do intelectual do centro para as margens do romance.

Estes elementos permitem concluir que o autor toma o romance histórico, não para procurar a compreensão de momentos constitutivos do processo histórico como efetivamente se deu, mas sim para forjar uma imagem do dever ser da História do Brasil. O progressivo desaparecimento de traços heróicos no romance, verificáveis nos movimentos de descenso, expressariam a perda de perspectivas para construir um país ideal. Assim, configura-se um componente particular da óptica conservadora de Alencar, já apontada pela crítica ao considerar a insistência do autor em indicar caminhos pautados pela conciliação. Esta seria para Alencar um modo ideal para superar conflitos, mas somente poderia ser viabilizada por projetos formulados e dirigidos por intelectuais que estivessem acima das classes. Estes são os traços da inserção da voz conservadora de Alencar no romantismo e eles marcam o nascimento do romance e uma perspectiva para a participação do intelectual nas lides políticas.