

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

FABRIZIA DE SOUZA CARRIJO

A busca da adequação entre formas literárias e momento histórico:
um estudo comparativo entre *O guarani* de José de Alencar e *O escravo* de
José Evaristo de Almeida

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A busca da adequação entre formas literárias e momento histórico:
um estudo comparativo entre *O guarani* de José de Alencar e *O escravo* de
José Evaristo de Almeida

Fabrizia de Souza Carrijo

Dissertação de mestrado apresentada à Comissão
de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Hélder Garmes

São Paulo
2008

ÍNDICE:

Agradecimentos.....	p. 4
Resumo e Abstract.....	p. 5
Introdução.....	p. 6
Capítulo I - A EPOPÉIA E <i>O GUARANI</i>	p. 8
- A trama de <i>O guarani</i>	p. 8
- A concepção alencariana de epopéia.....	p. 12
- A epopéia como forma de capitalização simbólica do romance.....	p. 20
- Um herói épico e uma dama nobre nos moldes românticos.....	p. 23
- Caracteres secundários e o conflito entre portugueses e aimorés.....	p. 33
- Loredano e o conflito entre os colonos.....	p. 38
- Os conflitos amorosos.....	p. 43
- Isabel: uma trama amorosa secundária.....	p. 46
- A unidade de ação em torno do amor entre Peri e Ceci.....	p. 49
- O desfecho do romance: épica e criação da identidade nacional romântica.....	p. 52
Capítulo II – O GÊNERO TRÁGICO E <i>O ESCRAVO</i>	p. 60
- A trama de <i>O escravo</i>	p. 60
- Os procedimentos do gênero trágico no interior do romance <i>O escravo</i>	p. 65
- Os caracteres.....	p. 68
- Os sentimentos de terror e piedade.....	p. 82
Capítulo III – FORMAS LITERÁRIAS E O MOMENTO HISTÓRICO....	p. 89
Referências Bibliográficas	p. 105
Anexos	p. 113

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Jesus Cristo, que me deu força e coragem para enfrentar as batalhas da vida sem esmorecer.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Hélder Garmes, pela paciência, boa vontade, dedicação e amizade no decorrer deste projeto.

Agradeço à minha mãe amada, Flora, por tudo que me tens feito e pela própria vida que me deste. Obrigada mãe por você existir.

Agradeço à minha irmã querida, Sabrina, porque nos momentos mais difíceis suas palavras são perfume de rosas no meu jardim.

Agradeço ao meu irmão querido, Vinicius, porque a sabedoria que me tens passado não podem ser exprimidas por palavras.

Agradeço à Márcia, à Raí, à Ana Maria, ao Léo e à Vivian pela amizade e ajudas infindáveis.

Agradeço à Regina Celi Sant'Ana pela amizade e ajuda desde o início da jornada.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins e à Prof^a Dr^a Vima, pela ajuda, disponibilidade e compreensão.

Agradeço ao meu pai amado, Valter, na certeza de que do infinito aonde se encontra está comemorando comigo mais essa etapa da vida. Obrigada pelo amor de sempre.

Resumo

A dissertação de mestrado intitulada *A busca da adequação entre formas literárias e momento histórico: um estudo comparativo entre O guarani de José de Alencar e O escravo de José Evaristo de Almeida* tem o objetivo de fazer um estudo comparativo dos romances em questão, apontando os elementos do gênero épico presentes em *O guarani*, e os elementos do gênero trágico presentes em *O escravo*. Para tanto, reportaremos o leitor ao momento histórico pelo qual passava o Brasil e Cabo Verde, porque a representação da realidade política e social desses países demandava um diálogo com esses gêneros clássicos, os quais, sem dúvida, deram uma maior legitimidade e verossimilhança aos romances.

Palavras-chave: nação, identidade, colônia, épica, tragédia.

Abstract

The dissertation entitled *A busca da adequação entre formas literárias e momento histórico: um estudo comparativo entre O guarani de José de Alencar e O escravo de José Evaristo de Almeida* has the purpose of presenting a comparative study of the romances in question, underlying the elements of the epic genre present in *O guarani*, and the elements of the tragic genre present in *O escravo*. For this, we will lead the reader to the historical moment of Brazil and Cabo-Verde, because the representation of the political and social reality of these countries demand a dialog with these classical genres, that certainly, gave a greater legitimacy and verosimilitude to the romances.

Key words: nation, identity , colony , epic , tragedy.

INTRODUÇÃO:

Neste trabalho faremos uma análise comparativa dos romances *O escravo* (1856), de José Evaristo de Almeida, e *O guarani* (1857), de José de Alencar, que se baseará nas atualizações dos gêneros clássicos feitas por tais escritores românticos. Apesar de romperem com os modelos clássicos, os românticos tinham em seu horizonte estético toda a tradição greco-romana, estudada em manuais de poética e retórica. Se houve uma intencional ruptura com essa tradição, nem por isso os conhecimentos das regras de gêneros como a epopéia, a tragédia, a comédia, etc. deixaram de circular e se manter como referência de reflexão estética e mesmo de composição literária.

Na presente análise comparativa dos dois romances acima mencionados, partimos do pressuposto de que José de Alencar e José Evaristo de Almeida empregaram tais conhecimentos na elaboração de seus romances, na busca dos efeitos que tais práticas literárias poderiam produzir nos leitores. Temos a convicção de que *O guarani* busca produzir nos leitores as sensações provocadas pelo gênero épico, enquanto que *O escravo* busca os efeitos do gênero trágico. Tal constatação seria pouco relevante, se os contextos em que esses romances foram escritos não tivessem um vínculo estreito com as opções estéticas desses escritores. É isso que pretendemos demonstrar.

Segue, portanto, a análise de cada um dos romances com o intuito de demonstrar o emprego de recursos estéticos clássicos, isto é, a presença de elementos da epopéia em *O guarani* e a presença de elementos da tragédia em *O escravo*, elementos esse centrados no efeito que cada um desses gêneros deveria produzir nos seus leitores ou espectadores (se considerarmos a tragédia na Grécia Antiga).

A dissertação se compõe de três capítulos. No primeiro capítulo é feita uma análise do romance *O guarani*. Nesse estudo enfatizamos os elementos do gênero épico presentes no romance em questão. No segundo capítulo analisamos o romance *O escravo* enfatizando os elementos do gênero trágico presentes no romance. No terceiro e último capítulo, contextualizamos os romances de acordo com o momento histórico pelos quais passavam o Brasil e Cabo Verde porque é de acordo com a realidade histórica desses países que os escritores escreveram os seus romances na busca de produzir nos leitores efeitos próprios da épica e da tragédia clássicas. Ao final da dissertação remetemos o leitor ao anexo que conta mais detalhadamente a história de Cabo Verde.

CAPÍTULO I

A EPOPÉIA E *O GUARANI*

A trama de *O guarani*

O guarani foi escrito por José de Alencar em 1857 e teve por propósito inspirar o sentimento nacional. Para tanto, exalta o passado de nossa nação, colocando o indígena como o grande herói que realiza ações incríveis para salvar os colonos dos perigos da terra descoberta. Esse romance elege o índio Peri e a moça americana, filha de portugueses, Ceci como os personagens principais da trama, sugerindo que ambos representam a origem do povo brasileiro. O presente estudo procura demonstrar que, para alcançar seu propósito, José de Alencar empregou técnicas literárias da tradição clássica, procurando produzir em seu leitor efeitos próprios do gênero épico.

Vejamos sucintamente a trama geral para posteriormente comentarmos as ações que se desenrolaram em torno dessa história. A narrativa passa-se no início do século XVII, às margens do rio Paquequer, no interior do hoje Estado do Rio de Janeiro. Portugal e, portanto, o Brasil estavam sob o jugo espanhol. Narra-se o drama de D. Antônio de Mariz, que fixara sua moradia distante dos centros urbanos para não prestar vassalagem ao rei da Espanha.

D. Antônio viera ao Brasil colonizar as novas terras. Em sua casa abrigava a sua família e aventureiros que estavam empenhados na exploração colonial. Ao longo da narrativa, inúmeros conflitos acontecem. D. Antônio era um fidalgo de sentimentos muito nobres e tinha o seu projeto de colonização constantemente ameaçado por situações

externas à sua vontade. Sua residência é alvo do ataque de indígenas, além de abrigar forasteiros que nem sempre eram confiáveis.

Existem portanto conflitos que permeiam a narrativa. Dentre eles, há o conflito de D. Antônio com Loredano, que era um ex-frade que tenta tomar o poder do fidalgo e raptar a sua filha Ceci. Cecília (a Ceci) estava prometida em casamento ao nobre Álvaro de Sá, que a amava de verdade, mas era cobiçada fisicamente pelo ex-padre e aventureiro italiano Loredano (na verdade, Ângelo de Luca). No entanto, Ceci acaba se apaixonando pelo índio Peri, que a servia porque D. Antônio, certa feita, havia salvado a mãe de Peri de um grupo de aventureiros brancos.

Já Isabel, filha bastarda de D. Antônio com uma índia, integrada a casa como “sobrinha”, apaixona-se por Álvaro. Quando há uma revolta contra D. Antônio de Mariz liderada por Loredano, Peri frustra a revolta e o italiano é condenado à fogueira. Álvaro é ferido mortalmente ao sair na busca de provisões e Isabel suicida-se junto ao amante, morrendo ambos asfixiados (uma reedição das mortes de Romeu e Julieta).

No princípio, Álvaro amava Cecília e tinha se comprometido em casar com a moça. No entanto, Cecília nunca o amara de verdade e até o evitava por saber do amor de Isabel pelo moço. Sendo assim, Álvaro acaba se encantando por Isabel e passa a amá-la como nunca amara Cecília.

Ao final, há uma invasão dos índios aimorés, motivada pela morte de uma índia daquela tribo, que fora vítima de um tiro acidental de D. Diogo, filho de D. Antônio de Mariz, durante uma caçada. Peri e Ceci fogem antes da invasão com a permissão de D. Antônio. Antes de partirem, entretanto, Peri é batizado por D. Antônio. Todas as outras personagens, com exceção de D. Diogo (o filho de D. Antônio estava no Rio de Janeiro),

morrem nessa batalha. O livro termina com a fuga dos amantes e uma inundação do rio Paraíba, da qual Peri e Ceci se salvam flutuando com o auxílio de uma palmeira, tal qual a lenda de Tamandaré que corresponderia ao Noé bíblico dos índios Guaranis, pois retrata um dilúvio e a salvação de um único casal no alto de uma montanha.

Os principais conflitos dentro da narrativa, portanto, são: 1) o conflito de D. Antônio com Loredano, em que este último tenta tomar a casa do fidalgo e raptar sua filha, incitando os outros aventureiros a se revoltarem contra D. Antônio; 2) o conflito de D. Antônio contra os aimorés, em função do crime involuntário de D. Diogo contra a índia aimoré; 3) o conflito que se dá no campo amoroso, em que três homens (Álvaro, o nobre cavaleiro, Peri, o índio herói da narrativa e Loredano, o aventureiro destemido) disputam Cecília. Peri vence todos os obstáculos e fica com Ceci. É em torno deste último conflito, como veremos, que toda a trama se constrói.

Analisaremos o romance *O guarani* à luz de alguns efeitos produzidos no leitor pelo texto, que consideramos serem aqueles próprios do gênero épico, sem perder de vista que se trata de uma obra romântica e, portanto, própria de um estilo que rompeu com a tradição greco-romana. Mesmo com esse rompimento, verifica-se que nessa obra de José de Alencar foram empregados elementos do gênero épico de uma forma atualizada, dentro do contexto literário do século XIX. Analisaremos *O guarani* tomando por base as idéias de Francisco Freire de Carvalho (1779-1854), que discorreu sobre o gênero épico no século XIX em um momento já posterior ao do predomínio da retórica clássica e, ao que tudo indica, foi uma das referências literárias de José de Alencar, conforme salienta Eduardo Vieira Martins (2005).

O guarani, conforme já dissemos anteriormente, conta a história dos habitantes que

chegaram ao Brasil para colonizar a nova terra. O eixo que estamos tomando como central dentro da narrativa é o amor de Ceci e de Peri, sem desconsiderar como importante também o eixo do conflito entre os portugueses e os índios aimorés. José de Alencar compôs o romance com características que engrandeceram os feitos coloniais no Brasil e elegeu o índio guarani como o herói da história. Parece-nos que grande parte da concepção dessa obra advém dos preceitos clássicos. Vejamos a descrição de Francisco Freire de Carvalho a respeito da poesia épica:

Deixadas outras definições da Epopêa, que podem ler-se nos diferentes críticos, a que temos por mais adequada é a seguinte: Poema Épico é a narração poética de uma acção ou empresa illustre. O effeito moral da Epopêa resulta da impressão produzida ou já por cada uma de suas partes separadamente, ou já pela unidade do todo; effeito este derivado dos grandes exemplos, que o poeta apresenta aos olhos de seus leitores, e dos nobres sentimentos que communica aos seus corações. O fim próximo, que elle se propõe em geral, é dar maior extensão á idêa, que os mesmos leitores fazião já da perfeição da especie humana, ou, por outras palavras, o despertar-lhes admiração: para isto nenhum meio ha mais adequado, do que oferecer-lhes representações convenientes de factos heróicos e de caracteres virtuosos, por ser a virtude eminente um objecto de admiração pra todos os homens, e eis aqui temos a razão por que os poemas Épicos são, ou devem ser favoráveis á causa da Virtude. (CARVALHO, 1860, p. 88-91)

De acordo com a definição de Francisco Freire de Carvalho, é conveniente ao texto épico apresentar uma grande empresa e feitos heróicos. Em *O guarani*, encontra-se a apresentação de uma grande empresa, que é a colonização nas terras recém-descobertas, juntamente com inúmeros feitos heróicos, conforme as atitudes do índio Peri dentro da trama. Portanto, as linhas de força do romance de Alencar são consonantes com o que diz Freire a respeito da épica.

Retomemos, primeiramente, as reflexões do romancista sobre o fazer literário anteriores à escrita do romance no intuito de averiguar se ali já se encontra algo que nos auxilie na aproximação entre *O guarani* e a épica clássica.

A concepção alencariana de epopéia

Para abordarmos devidamente as idéias de José de Alencar acerca do gênero épico e do romance, faz-se necessário reportarmo-nos aos caminhos percorridos pelo autor até tornar-se um grande romancista, uma vez que suas reflexões sobre a épica e o romance ocupam um lugar muito importante naquele que será o projeto literário do escritor. A sua discussão sobre a épica foi o que fundamentou a concepção e realização de seu projeto de retratar idealisticamente o Brasil em seus romances.

Segundo Antonio Cândido (1987, p.83-99), o grande problema enfrentado pelos primeiros teóricos do romance foi encontrar uma justificativa que o nobilitasse frente aos censores que o consideravam um gênero fútil e menor. A solução foi propor a narrativa em prosa como um meio eficaz de moralização do leitor. Verificando o percurso realizado por Alencar, será nítida essa dificuldade do escritor ao refletir teoricamente sobre os gêneros literários.

A carreira literária de José de Alencar começa oficialmente quando ingressa no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro como folhetinista, publicando a sua primeira série de crônicas sob a rubrica de *Ao correr da pena*, entre setembro de 1854 e julho de 1855. Todavia, anteriormente já havia publicado com outros colegas da faculdade do largo de São Francisco, em São Paulo, a revista *Ensaio Literários* (1847-1851) em que escreveu três artigos que tratavam respectivamente do cultivo da carnaúba, da história de Antônio Felipe Camarão e do problema do estilo mais adequado para a literatura brasileira. Neste último,

observa que o estilo antigo não poderia renascer em nossa literatura com sua cores e seus tons clássicos, mas poderia ser utilizado para pintar as tradições coloniais de nosso país.

Nas palavras do escritor:

Nascidos nos tempos da fé, heroísmo dos Portuguezes, elle [o estilo clássico] conservou essa forma immovel e inflexível das crenças profundas, das convicções inabaláveis: naquella epocha de certo dera ella a expressão aberta do pensamento. Hoje as idéias caminham delirantes, varias e desvairadas, não se poderão conter na formula rápida, breve do período antigo: e alem disso a expressão ardente e animada de nossa literatura não casa com essa lenta e pausada inflexão da phrase antiga [...] a precisão da elocução antiga martirisaria os enlevos de nossas almas, nossas diversas inspirações enthusiasticas, profundas como o seio de nossas florestas, e como os abysmos de nossas montanhas, inquietas e delirantes como o menear das orlas de nossas moitas: - a phrase clássica gelaria os toques abrasads de nossa poesia ardente, vacillante, e com a friesa da austeridade de sua palavra rígida e severa. [...] Ainda em alguns casos o estylo antigo pode ser bem aceito. Há certos gêneros de composição litteraria, em que a expressão desse estylo reveste o pensamento e as idéias de uma cor antiga e austera, e como que emprestar-lhe o respeito, e auctoridade das cousas velhas. [...] Nossas chronicas, nossas tradições de tempos coloniaes devem ser escriptas neste estylo: - até mesmo seria natural e encantador apreciar os contrastes desse estilo, com a expressão indígena. (ALENCAR, 1850, p. 34,35,36)

Verifica-se então que José de Alencar era favorável à utilização de elementos do estilo antigo para dar respeito e autoridade às representações da literatura moderna. No entanto, ele deixa claro que não seria possível manter todo o colorido e a vivacidade da inspiração dos escritores que lhe eram contemporâneos, e a dele próprio, se se mantivessem presos aos preceitos clássicos.

Dessa forma, constata-se que José de Alencar defendia a idéia de que “nossas tradições de tempos coloniais” poderiam ser escritas de uma forma que utilizasse elementos do estilo clássico. No entanto, somente com a liberdade que a prosa romanesca lhe deu, seria possível representar todas as ações afortunadas e desafortunadas dos habitantes que vieram colonizar o Novo Mundo.

Voltemos à trajetória do escritor folhetinista. Segundo João Roberto Faria (1992, p. 304), os folhetins Alencarianos eram artigos semanais que misturavam comentários sobre artes e ciências com notícias de fatos cotidianos diversos. No entanto, esse aspecto desprezioso dos folhetins apresentava grandes dificuldades para quem os escrevia, conforme se evidencia pelo primeiro folhetim em que Alencar reflete sobre o gênero:

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às míseras e às chagas da sociedade [...] Depois que o mísero folhetinista [...] à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se. (ALENCAR, 1960, p. 647-48)

O folhetim apresenta-se então como gênero misto, sem regras bem definidas.¹ Tal definição segue o mesmo princípio da convivência de elementos díspares que vimos fundamentar sua reflexão sobre o emprego do estilo clássico na literatura brasileira, que poderia se adequar ao gênero do romance sem qualquer constrangimento.

Mas foi com a publicação do texto de Domingos Jose Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios*, que Alencar explicitou as suas idéias acerca do gênero épico. O texto de Magalhães trata-se de um poema de temática indianista, que teve, para sua publicação, o apoio de D. Pedro II, de intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e das revistas *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*. No entanto, quando veio a público, em vez de ocorrer a esperada aclamação do autor e da obra, surgiu a grande

¹ Brito Broca (1960, p. 632) observa que os folhetins giravam freqüentemente em torno de três assuntos que polarizavam o interesse e a atenção da sociedade brasileira do Segundo Reinado: o mundanismo, a vida teatral e a política. Com relação aos textos de José de Alencar como folhetinista, o próprio escritor delineou no texto supracitado seus contornos, definindo-os quanto ao tema, que eram todos os acontecimentos, quanto à forma, que se dividia entre o artigo ligeiro e a pequena narrativa, e quanto ao estilo, que era a prosa rasteira.

polêmica literária do romantismo brasileiro. Nas palavras de Eduardo Vieira Martins:

No dia 10 de junho, José de Alencar, então redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, começou a publicar uma série de cartas sobre o poema. Com 27 anos e sem a notoriedade, a autoridade e o prestígio de Gonçalves de Magalhães, assinou-as com o pseudônimo Ig. (MARTINS, 2005, p.117-118).

Os textos de Ig. dividem-se em duas séries: a primeira composta por cinco cartas publicadas entre 10 de junho e 14 de julho de 1856; a segunda, formada por três cartas redigidas em resposta aos defensores de Magalhães. A polêmica sobre *A confederação dos tamoios* foi criada propositalmente por José de Alencar com o intuito de discutir os rumos da literatura brasileira. Ainda segundo Eduardo Vieira:

Para atingir esse fim, Alencar examina *A confederação dos tamoios*, proclama o seu fracasso e inicia uma minuciosa e bem fundamentada investigação, questionando-se sobre os temas, as formas e o estilo mais adequados para a constituição da literatura brasileira. Quanto ao assunto, considera a fixação da cor local, compreendida como descrição da natureza e dos costumes indígenas, como elemento privilegiado da poesia nacional. (MARTINS, 2005, p.123).

José de Alencar ainda afirma que a falha do poema de Gonçalves de Magalhães não reside no tema, mas no desenvolvimento insuficiente dado a ele, além da inadequada escolha do gênero épico. No entanto, vale ressaltar que, segundo Eduardo Martins [que reproduz idéias de Aderaldo Castello, de Antonio Cândido e de José de Alencar], as cartas passaram a ser mais “uma declaração de princípios do romancista” do que uma análise do poema:

Nesse sentido, Aderaldo Castello observa que elas [as cartas] “visavam mais à revelação

estética do autor do que à crítica do poema citado” e podem ser lidas como “o prefácio que ele escreveu aos seus próprios romances, particularmente aos romances indianistas”, enquanto Antonio Candido percebe nelas “todo um programa indianista, que em seguida [Alencar] executou [...] Aproveitando a ocasião propiciada pelo surgimento de um poema de assunto nacional, Alencar elaborou sua crítica com o objetivo deliberado de provocar uma polêmica sobre os rumos da literatura brasileira. A consciência quanto à finalidade da intervenção é explicitada quando, ao retomar a contenda em resposta aos defensores de Magalhães, afirma que, “embora [suas primeiras cartas] não merecessem [...] as honras de uma refutação, julgou que ao menos, em atenção ao poema, dessem causa a uma dessas polêmicas literárias, que têm sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma coisa de novo e de bom”. (MARTINS, 2005 p. 121)

Toda a análise feita por Alencar em suas cartas sobre *A confederação dos tamoios* foi baseada no gênero em que o poema se inscreve, o épico. Em contrapartida, surgiram artigos assinados com o pseudônimo de “O amigo do poeta” e “Outro amigo do poeta”, personagens atribuídos pela historiografia literária a Araújo Porto Alegre e D. Pedro II. Estes questionavam a classificação feita por Ig., afirmando que o poema não era uma epopéia.

Diante desses fatos, José de Alencar se torna um estudioso de retórica, e procura definir o gênero e seus limites para justificar a classificação. Segundo o escritor, só existem três espécies de poemas: os líricos, os didáticos e os épicos.

O gênero lírico é definido por Alencar como um romance em verso, no qual a imaginação do poeta é livre, e ele narra e descreve conforme a sua vontade, não se sujeitando a regras. Segundo Alencar (1960, p. 63), no poema de Magalhães seguem-se “por ordem a invocação, a exposição e a narração entremeadas de máquinas poéticas, que no poema lírico seriam uma extravagância”, e, portanto, não poderia ser classificado nesse gênero.

A poesia didática é, necessariamente, fiel à verdade e divide-se em três espécies: poemas históricos, filosóficos e instrutivos. Segundo o escritor, essa poesia limita-se a

copiar as informações escritas por cronistas e historiadores que lhe serviam de fonte.

Alencar observa que o poema de Magalhães tem a presença do elemento maravilhoso, não se enquadrando portanto nesse gênero. Nas palavras de Eduardo Vieira:

Na avaliação de Alencar, esse elemento é o essencial da epopéia, e não pode existir no poema histórico [...] Para comprovar sua asserção, cita como argumento de autoridade a apreciação de um poema de Lucano por Voltaire, classificado de didático por não ter o elemento maravilhoso e as máquinas poéticas, que são a essência da epopéia. As máquinas poéticas a que Alencar se refere são os deuses ou os episódios sobrenaturais. (MARTINS, 2005, p.141).

Com tudo isso, José de Alencar acaba por ingressar no debate oitocentista sobre a questão do gênero épico, em que alguns afirmavam a necessidade da presença de máquinas poéticas como traço distintivo do poema épico, enquanto outros teóricos o apontavam como traço secundário.

Além disso, Alencar também destacou dentro da épica a importância da ação heróica, dotada de nó e desenlace, na qual se revela o poder da divindade, além de apontar as partes da epopéia que seriam a invocação, a proposição e a narração. No plano temático, o poeta deveria selecionar assuntos que exaltassem o passado nacional. Nas palavras de Alencar:

Mas quando um homem, em vez de uma idéia, escreve um poema; quando da vida de um indivíduo se eleva a vida de um povo; quando ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido [...] Se o poeta que intenta fazer uma epopéia não se sente com forças de levar ao cabo essa obra difícil, se não tem bastante imaginação para fazer reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria, do que expô-los à indiferença do presente. (apud MARTINS, 2005, p. 131).

Para o escritor, o poeta deveria ser fiel à história, recorrendo à sua imaginação para

recompor elementos que estavam obscurecidos. Foi o que ele fez ao escrever *O guarani* e imaginar a união perfeita entre a menina Ceci, e o índio Peri, representando ambos o nascimento da nação brasileira.

Verifica-se então que os principais elementos descritos por José de Alencar como pertencentes à épica são o poema elevado, a ação grandiosa, a presença da máquina poética, a forma pré-estabelecida, a ação heróica com nó e desenlace, o episódio que deve ser afastado no tempo; elementos esses que descreve ao criticar o poema de Gonçalves de Magalhães. Segundo Eduardo Vieira:

Mais grave do que o tratamento dado pelo poeta à invocação e à causa da ação é a maneira como ele trabalha as personagens, especialmente as tomadas à crônica histórica. Da perspectiva de Ig., o poeta épico deveria “elevar a grandeza e a majestade de seus heróis”; por isso, a atribuição de “uma origem divina, ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar” é um “ornamento” de que não poderia se descuidar. *N’A confederação dos tamoios*, entretanto, Magalhães não apenas desprezou as tradições dos povos indígenas, como eximiu-se de traçar a sua história, abdicando dos elementos mais poéticos do tema. Acresce que a ação se desenvolve independentemente do concurso do herói, o que é inaceitável num gênero que deve ser completamente dominado pela imagem do protagonista. (MARTINS, 2005, p.139)

Desta forma, o escritor vai enumerando as características que, segundo ele, são apropriadas à épica, e ressalta ainda que esse gênero é incongruente para representar os dramas do Novo Mundo, pois a forma clássica, segundo Alencar, não era conveniente para representar as tradições da América e seus habitantes.

Segundo Antonio Candido, a publicação d’*A confederação dos tamoios*, em 1856, e d’*Os timbiras*, de Gonçalves Dias, no ano seguinte, marcou “o ápice do indianismo na poesia e a sua inflexão rumo à prosa.” (CANDIDO, 1987, p.347). Vale ressaltar que *O guarani* foi publicado em 1857. Desta forma, verifica-se que a prosa poderia então, naquele momento, preencher algumas funções da épica, exatamente por ser mais flexível e livre

para representar os elementos do Novo Mundo, principalmente o homem indígena, tido até então como o grande herói capaz de representar as facetas da nova nação que estava se formando. Segundo Eduardo Viera:

Fixada a preferência pela prosa, o romance aparecia como a forma mais adequada para atingir a finalidade de exaltação patriótica que se esperava da epopéia de uma jovem nação; era ele que poderia conservar a idéia do velho poema épico, vestindo-a de uma roupagem conveniente aos tempos modernos. (MARTINS, 2005, p.146)

José de Alencar utiliza-se do gênero romance para inspirar o sentimento nacional, principalmente através de seus romances indianistas que assumem a função épica de exaltar o passado da nação. Segundo Doris Sommer:

Era exatamente isso que os brasileiros desejavam na época de Alencar [...] elementos indiscutivelmente locais para o momento de fundação da história brasileira. Entre outras razões, a preferência dada pelos brasileiros aos índios idealizados de Alencar pode ser uma reação à política cultural de um país ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora. (SOMMER, 2004, p.172).

Provavelmente, a construção de um herói nacional a partir da inspiração em um gênero alto como era o da epopéia permitia que os leitores se identificassem com maior facilidade com aquilo que liam. Segundo Eduardo Vieira:

José de Alencar foi um dos escritores do período que se entregou à tarefa de imaginar literariamente o país. Antes dele, Gonçalves de Magalhães já havia tentado criar uma epopéia nacional, mas, como vimos, Alencar considerou o resultado insuficiente. *O guarani* surge, então, como a resposta alencariana a essa busca de uma forma épica genuinamente nacional, que nos representasse e exaltasse o país. Com esse objetivo, o romancista, dando forma concreta às idéias expostas nas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, retoma a vida dos povos indígenas, traçando a sua história e o seu contato com o colonizador português. A imensa aceitação que o livro teve junto ao público mostra quanto o autor estava em sintonia com as aspirações de seu tempo. (MARTINS, 1999, p.16).

Ainda sobre as idéias de Alencar, Valéria De Marco afirma:

Alencar considera que o estilo moderno ganharia um “encanto supremo” se buscase elaborar com “esmero e cuidado” a concisão e a austeridade do estilo clássico. Admitindo que este estilo, cautelosamente reaproveitado, ainda poderia contribuir para enriquecer a expressão literária em alguns gêneros, afirma: “Nossas crônicas, nossas tradições de tempos coloniais devem ser escritas nesse estilo”, sugerindo que se deveria explorar os seus contrastes com a expressão indígena. (DE MARCO, 1986, p. 12)

Portanto, quer no que diz respeito ao gênero épico, quer no que diz respeito ao estilo clássico, Alencar reconhecia a inadequação de seu emprego ao modo proposto pelos manuais de poética clássica, mas mantinha-os como referência importante para a elaboração de uma literatura que quisesse, como a dele quis, dar conta da gênese e da história de um povo.

A epopéia como forma de capitalização simbólica do romance

Se Alencar sabia que o poema épico não era mais possível no século XIX e que o romance não poderia cumprir exatamente o mesmo papel daquele gênero clássico, por que ainda assim optou por integrar elementos épicos em *O guarani*?

Segundo Georg Lukács:

A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte. Essa peridiocidade filosófica perdeu-se na época pós-helênica. Aqui, os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente [...] sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra. (LUKÁCS, p. 38-39, 2006).

Nas palavras de Lukács, fica evidente que o épico, em seu sentido helênico, já não era mais possível em uma época histórica em que os valores eram totalmente diversos daqueles em que os gêneros clássicos eram produzidos. Ele retoma essa idéia:

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isso é impossível. Para ela, o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. Toda a tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria, e portanto de transcender-se no lírico ou no dramático. (LUKÁCS, p. 44, 2006).

O trecho acima deixa claro que a épica não pode ir além do mundo empírico, não pode incorporar a utopia, pois sua forma está ligada de maneira irredutível à “vida historicamente dada”. Segundo Arlenice Almeida da Silva:

A obra, no caso a epopéia antiga que continua lhe servindo de modelo comparativo [a Lukács], configurava o mundo entendido como totalidade auto-suficiente; na Grécia o acontecimento era configurado ao adquirir peso e importância para a comunidade, índice de vinculação de um destino com a totalidade. A forma épica correspondia assim, a um estrutura temporal: a epopéia antiga assinalava uma integração entre o “eu e o mundo, ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência”. O sentido era conhecido, “palpável e abarcável com a vista” e o espírito apenas acolhia ou identificava tal sentido. De tal forma que era o princípio da imitação o elemento formal que definia essas culturas fechadas e homogêneas: “criar”, diz Lukács, significava apenas “copiar essencialidade visíveis e eternas” (Lukács, 2000, p. 29). Não havia separação entre estética e ética, entre belo e útil, nos termos de Lukács, pois “toda ação é somente um traje bem talhado da alma” (idem, p.26). Na modernidade, diferentemente, não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente; “não há mais totalidade espontânea do ser, ela é oculta, fugidia”. E a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. Contudo os homens não cessam de almejar a totalidade perdida. Se antes a totalidade era espontânea, imediata, agora ela é artificial, produtora: ao mesmo tempo desejo, ausência e signo de um desmoroamento. (SILVA, 2006, p. 84).

Verifica-se, portanto, que a épica é impossível fora do mundo clássico. O próprio

Alencar demonstra parcialmente tal consciência ao apontar, no episódio da polêmica em torno da *Confederação dos Tamoios*, o quanto era inviável o modelo do poema épico. Apostou no romance épico, reconhecendo a necessidade de atualizar o gênero ao mundo que lhe era contemporâneo, o que fez em *O guarani*, no qual utiliza-se de um projeto utópico, que era representar o nascimento da nação brasileira de forma engrandecida e bela, apontando mais para o seu futuro que para o seu presente.

Todavia, o propósito de escrever uma obra que enaltecesse a origem da nação não necessariamente o levaria a integrar elementos da épica. Se o fez, uma de suas motivações certamente foi a de se apropriar daquilo que o gênero tinha de maior valor: o seu *status* literário. O escritor se apropriou do valor simbólico que têm os elementos da epopéia para dar legitimidade ao seu romance e dignificar a representação do nascimento da nação brasileira. A já aqui mencionada questão do desprestígio do romance, de que fala Antonio Candido, fez com que o romancista apostasse na “elevação” do gênero a partir da integração de elementos épicos.

Nesse sentido, podemos ler a atitude de Alencar no diapasão proposto por Pierre Bourdieu (2005, P.99-181) que demonstra como o campo intelectual e artístico, ao qual estava integrado Alencar, afirmou sua supremacia e autonomia, em parte, a partir de seu vínculo com a arte e a cultura eruditas, cujo poder simbólico acumulado já vinha de longa data. Para dar legitimidade a um gênero que era comum em um universo essencialmente burguês e, portanto, rebaixado em relação ao mundo clássico que caracterizava o mundo da nobreza, a integração de elementos épicos foi uma estratégia eficaz de valorização desse gênero. Evidentemente, trata-se aqui de uma apropriação eficaz de tais elementos clássicos, fazendo com que a capitalização simbólica visada por essa estratégia fosse reforçada pela eficácia com a qual empregou em seu romance os elementos clássicos.

Um herói épico e uma dama nobre nos moldes românticos

Segundo Freire, o herói épico clássico deve praticar fatos heróicos e apresentar caracteres virtuosos. Nas palavras de Freire:

O fim próximo, que elle se propõe em geral, é dar maior extensão á idéa, que os mesmos leitores fazião ja da perfeição da especie humana, ou, por outras palavras, o despertar-lhes admiração: para isto nenhum meio há mais adequado, do que oferecer-lhes representações convenientes de factos heróicos e de caracteres virtuosos, por ser a Virtude eminente um objecto de admiração para todos os homens, e eis aqui temos a razão por que os poemas E'picos são, ou devem ser favoráveis á causa da Virtude. (CARVALHO, 1860, p. 89-90)

Dentro do romance, é evidente que Peri apresenta as características descritas por Freire como convenientes ao herói épico. Todavia, enquanto personificação de herói, encarna sobretudo os elementos do universo romântico, pois Peri apresenta superioridade moral, e não de classe, como necessariamente também acontecia no caso da literatura clássica. Além disso, o herói romântico não se coloca como um representante de toda a coletividade, mas traça um percurso individual que é, a um só tempo, conflituoso e exemplar – vide o *Fausto* de Goethe, o Quasímodo de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, o Simão de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Há, portanto, uma adequação da figura do herói clássico ao século XIX e ao universo romântico.

Segundo Carlos Reis:

O conceito de herói assume, no quadro de valores que regem o Romantismo, uma proeminência considerável. Contudo, deve dizer-se desde já que não pode dissociar-se uma tal proeminência de antecedentes doutrinários e estético-literários que permitem configurar com consistência o conceito em apreço. Ligam-se esses antecedentes a géneros de tão remota origem como a *tragédia clássica* ou a *epopéia*: enquanto naquela o herói trágico corporiza tensões e problemas que estreitamente connexionam certos trajectos humanos com

o desígnio dos deuses e os arbítrios do *fatum*, na segunda o *herói épico* liga as aventuras que vive ao destino de colectividades que funda, representa ou procura defender. Em qualquer caso, desde então o *herói* associa-se a noção de destaque (social, moral, físico) [...] Por outro lado, o *herói* é objecto de uma valorização positiva – ele associa-se às noções de aventura, conquista, realização, posse. [...] Se recordarmos a análise em que Lukács explica diferenças fundamentais – em especial nos plano axiológico e ideológico – entre o romance e a epopéia, acompanharemos, em alguns de seus estágios decisivos, o processo da heroização romântica ou, noutros termos, da constituição do *herói romântico*. Lukács problematiza a configuração do *herói* tendo em atenção a translação de valores que determina a formação do romance moderno. [...] Ainda que não expressamente reportada ao tempo do Romantismo, a distinção lukácsiana ganha especial pertinência quando pensamos em personagens românticas como René, Julien Sorel ou o Camões do poema homônimo de Garret: deles pode dizer-se que são “heróis problemáticos”, cujo trajecto se resolve nisso a que Lukács chama “o campo de actividade do demoníaco”. O que sugere que o *herói romântico* é motivado por uma virtual conflitualidade – com os outros, com a sociedade, consigo mesmo -, directamente condicionada pela radicalidade com que assume determinados valores românticos. (REIS, 1997, p. 230)

Peri, o herói romântico da narrativa, está associado “à noção de destaque” mencionada acima e também é um objeto de “valorização positiva”. Ao mesmo tempo, as aventuras sofridas pelo índio estão intimamente ligadas aos colonos, portanto, ele assume o papel de defender um projeto coletivo, que era zelar pela morada de D. Antonio de Mariz. No entanto, esse zelo está ligado à menina Ceci e ao amor incondicional que nutre por ela.

Sendo um índio que sofria discriminação na cada de D. Antonio de Mariz, vive o conflito entre zelar por sua amada Ceci e manter sua identidade indígena. Em nenhum momento revela qualquer interesse em adotar os costumes e valores europeus. Prova disso é que se converte ao catolicismo, através do batismo, somente quando é obrigado a assim proceder, para poder retirar Ceci da casa invadida pelos aimorés.

Apesar de ser caracterizado como “selvagem”, Peri pode ocupar o lugar de herói tendo por fundamento a idéia do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau. Esse escritor e filósofo, no seu “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” (ROUSSEAU, 2000, p. 54-57), defende a tese de que o homem é bom por natureza e de que a civilização que o corrompe. Segundo o escritor: “nada tem sido tão

miserável, como o homem selvagem seduzido por sentimentos, atormentado por paixões e raciocinando sobre um estado diferente do que lhe é próprio”.(ROUSSEAU, 2000, p. 168). A teoria do “bom selvagem” propõe, portanto, a supremacia da natureza e de homens puros e destituídos de hábitos e de qualquer gênero de vida moldado pela sociedade. Segundo o filósofo, o homem seria mais puro quanto mais estivesse longe da civilização, isto é, quanto mais “selvagem” fosse. O pensador ainda ressalta dois tipos de desigualdades entre os homens, uma delas natural ou física, estabelecida pela natureza, outra moral ou política, que depende da convenção e do consentimento dos homens. Rousseau defende a idéia de que os próprios homens são responsáveis pelas desigualdades sociais, porque são eles mesmos quem criam as instituições sociais e instauram os privilégios dentro da ordem em que estão inseridos. Segundo tal perspectiva, não se deve submeter a natureza à lei, e sim o contrário, pois, uma vez que a lei é criada, os indivíduos não podem mais agir de acordo com os seus impulsos naturais. Sendo assim o homem só seria puro enquanto isolado no meio natural, sem elementos civilizatórios que lhe tolhessem as vontades e sensações. Este é exatamente o caso de Peri, que é apresentado no romance como esse homem puro, que age de acordo com seus impulsos naturais. Ele é apresentado no romance em meio a uma caçada em que ele vence uma onça:

Assim, esses 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. O tigre, dessa vez não se demorou; apenas se achou a coisa de quinze passos do inimigo, retraiu-se com uma força de elasticidade extraordinária e atirou-se como um estilhaço de rocha, cortada pelo raio. Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular [...] Mas tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade. Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. [...] Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; ficando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostada de costas [...] debatia-se contra o seu vencedor. (ALENCAR,

2002, p. 24-25).

Na descrição dessa caçada já se apresenta a heroicidade e a coragem do índio. Ele vencera o tigre, um dos animais mais temidos da selva.

O amor que Peri sente por Ceci é apresentado como puro e espontâneo:

Em Peri o sentimento [por Ceci] era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade. (ALENCAR, 2002, p. 48)

Ele age de acordo com os seus mais íntimos sentimentos. Em outro momento:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na Terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de seus sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem. (ALENCAR, 2002, p. 53).

No entanto, essa pureza já apresenta uma mescla de elementos da civilização. Em uma passagem da narração o índio compara Ceci à Nossa Senhora. Essa última está ligada à religiosidade cristã, própria dos colonizadores que chegaram à nova terra. Vejamos dentro da narração a comparação feita por Peri.

Certa vez, a família de D. Antônio estava nas margens do rio Paquequer quando uma pedra ia cair em cima de Cecília, mas Peri segurou a pedra e salvou a moça da morte. Foi assim que o índio ficou conhecido por D. Antonio e sua família. Posteriormente ao episódio do salvamento, se deu o seguinte diálogo:

- De que nação és? Perguntou-lhe o cavalheiro em guarani.
- Goitacá, respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.
- Como te chamas?

- Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo.
 - Eu sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te a minha amizade.
 - Peri aceita, tu já eras amigo.
 - Como assim? Perguntou D. Antônio admirado.
 - Ouve.
- (ALENCAR, 2002, p. 97)

Peri inicia, então, uma narração de uma guerra dos goitacás (os de sua tribo) contra os homens brancos, na qual Peri venceu todos eles. Tornou-se assim o mais forte de todos os guerreiros e chefe de sua tribo. No meio do fogo da guerra dos goitacás, viu a senhora dos brancos e à noite Peri sonhou com ela: uma clara alusão à Nossa Senhora. No sonho ela disse a ele para ser seu escravo e seguiu-la por toda a parte. O tempo foi passando e Peri sempre via a senhora nos sonhos. Quando conheceu Ceci, associou a imagem da senhora branca a ela e tornou-se escravo da menina, com um amor de adoração. Há nesse trecho uma sobreposição de Nossa Senhora a figura de Ceci. É como se Alencar nos dissesse que a Virgem Maria já estava presente na vida de Peri antes mesmo de ele entrar em contato com os brancos. Ele seria um ser celestialmente predestinado a tornar-se amigo dos europeus e, posteriormente, tornar-se o pai da nação brasileira. A idéia do destino traçado pelos deuses se faz aqui presente.

Há dois dias da narração acima, D. Antônio havia salvado a mãe de Peri das mãos dos aventureiros e Cecília a encheu de presentes. A índia, por sua vez, adorou a menina branca. Depois disso, Peri tornou-se um escravo submisso de Ceci que, com o passar do tempo, passou a gostar muito do índio também. Ele deixou a sua família para servir a senhora branca. Surgiu aí um amor puro e fraternal. Esses primeiros acontecimentos já apontam para a unidade de sentimentos e de intenções dos personagens que apresentam um bom caráter dentro da narrativa. Também reafirmam a teoria do bom selvagem, porque Peri é apresentado dentro da narração como puro e submisso. Ele buscava apenas o bem de

Ceci, sem pensar em receber recompensas pelo seu devotamento à menina.

Desse modo, o vínculo que Peri tinha involuntariamente com o meio dito civilizado fica resguardado do aspecto negativo de que fala Rousseau, porque está, não por acaso, ligada à figura mais pura da religiosidade católica: Nossa Senhora. À pureza natural do índio se junta a pureza da Virgem Maria, em sua adoração por essa figura. Natureza e cristandade se juntam para formar a figura desse herói.

Mas não é só nesse episódio que a imagem de Peri se vê frente ao risco de se “contaminar” pela civilização. Noutra circunstância, Ceci foi tomar banho com Isabel quando dois índios aimorés as espreitavam no intuito de matar Ceci para vingar a morte da moça que D. Diogo matara por acidente em uma caçada. Peri, por sua vez, zelava pela vida de sua senhora e matou os dois aimorés com as pistolas que havia recebido no dia anterior de Ceci. Vejamos a cena:

Viu então sentado entre as guaximas dois selvagens, mal cobertos por uma tanga de penas amarelas, que com o arco esticado e a flecha a partir esperavam que Cecília passasse diante da fresta que formavam as pedras para despedirem o tiro. E a menina descuidada e tranqüila já tinha estendido o braço e ferindo a água passava sorrindo por diante da morte que a ameaçava. Se se tratasse da sua vida, Peri teria sangue-frio; mas Cecília corria um perigo, e portanto não refletiu, não calculou. Deixou-se cair como uma pedra do alto da árvore; as duas flechas que partiam, uma cravou-se-lhe no ombro, a outra roçando-lhe pelos cabelos mudou de direção. Ergueu-se então, e sem mesmo dar-se ao trabalho de arrancar a seta, de um só movimento, tomou à cinta as pistolas que tinha recebido de sua senhora, e despedaçou a cabeça dos selvagens. (ALENCAR, 2002, p. 60).

Ao sacar as pistolas que havia ganhado de Ceci, Peri está se utilizando de elementos ditos civilizados, próprios dos colonos que ali chegaram. Todavia, ao invés de tal episódio fazer com que desacreditemos da pureza do personagem, apenas nos leva a constatar que Peri era capaz de manejar tão bem armas de fogo quanto as armas indígenas e, portanto, era tão inteligente como qualquer europeu. Assim, o índio aqui é um bom selvagem que sabe se

adaptar às novas técnicas para sobreviver e zelar pela vida de Ceci dentro da nova ordem social que se instalara nas terras brasileiras. A idéia de mestiçagem biológica que irá fechar o livro tem já aqui sua expressão cultural. Peri é já delineado um mestiço cultural, mestiçagem que guarda imaculada a pureza do selvagem.

Quanto às ações heróicas, Peri é imbatível. Passa toda a narrativa em torno de Ceci, para protegê-la dos perigos da terra selvagem. Essa afeição que ele apresenta pela menina o faz praticar ações gloriosas, como no momento em que toma veneno para matar os inimigos aimorés e salvar a família de D. Antônio dos ataques, ou no momento em que captura uma onça e a leva viva para Ceci. Essas ações levam o leitor a sentir admiração e afeição pelo índio.

Portanto, temos na figura de Peri uma espécie de atualização do herói grego no contexto colonial do século XVI, visto pela ótica do idealismo romântico do século XIX. Ele desempenha o papel do herói que não fracassa e que apresenta inúmeras qualidades positivas.

Se comparado ao herói clássico, temos neste um herói de origem nobre, enquanto Peri é o bom selvagem. Ambos são superiores ao homem comum, mas de formas distintas. Ambos são portadores de diversas qualidades morais, mas enquanto Odisseu prima pelo elemento civilizacional, que sempre caracterizou a cultura grega, Peri prima pelo elemento natural, que caracteriza a cultura romântica e cristã, pois a teoria de Rousseau nos remete ao mito do paraíso, quando não havia a distinção entre o bem e o mal – ainda que já relativizado pela idéia de miscigenação em sentido positivo, incorporando do “mal” da civilização os benefícios representados nos preceitos morais cristãos e nas técnicas bélicas.

Já Ceci, como foi observado, tem uma pureza angelical que se reporta à Virgem

Maria. Isso tem a ver com o lado mágico da epopéia, além de as qualidades dela serem transferíveis para o herói que a admira. Ceci também apresenta uma aproximação com a figura de Penélope da *Odisséia* (HOMERO, 2000). Dentro da cultura clássica, essa personagem representa a dama disputada por muitos homens que se guarda esperando o seu amado retornar da guerra. *A Odisséia* conta as viagens de Odisseu depois da tomada de Tróia e o regresso do [herói](#) ao reino de Ítaca. Passaram-se dez anos desde que Odisseu partira para a guerra de Tróia. Muitos dos heróis da guerra de Tróia já regressaram à Grécia, mas Odisseu não chegou. Nesse tempo, os pretendentes de [Penélope](#) (esposa de Odisseu) acumularam-se e esperavam que ela se decidisse a casar de novo. Penélope, esperançosa de que seu marido retorne, vai protelando a escolha de um dos pretendentes. Dizia aos pretendentes que quando acabasse a fiação de um bordado mortalha escolheria um deles, mas, à noite, desfazia tudo o que bordara de dia. Odisseu, tentando retornar, erra pelo mar por mais dez anos. Acaba por conseguir regressar a Ítaca e reencontra Penélope que ainda o esperava. Penélope é, portanto, a moça bela, pura e, sobretudo, fiel. Tinha muitos pretendentes, mas guardou o seu coração para Odisseu, o seu único e grande amor. Odisseu, por sua vez, combate todos os pretendentes e os mata para ficar com o seu amor.

Ceci também é apresentada como uma donzela pura, linda e desejada. Peri não matou os pretendentes de Ceci, mas combateu com Loredano e a protegeu das mãos do italiano durante toda a narrativa. Segundo Alencar:

Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheira arrastaria a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se fosse preciso, só para fazer Cecília sorrir. (ALENCAR, 2002, p. 48)

Ao final acabam morrendo tanto Álvaro, que já não amava mais Ceci, como

Loredano, isto é, todos que poderiam estar no caminho da concretização do amor entre Ceci e Peri foram mortos. Com relação ao amor de Penélope e de Odisseu, acontece algo similar, pois, como vimos, este mata todos os pretendentes de sua amada.

Dentro da cultura clássica, Penélope é a personificação da mulher perfeita e desejada. Traz em torno de si a disputa de muitos homens. Dentro do romantismo, Ceci é a moça pura e angelical, que também atrai o amor dos homens que se encontravam no ambiente colonial.

Mas vale lembrar que também Cecília, em sua paixão pela natureza, revela-se, tal qual Peri, como uma mestiça cultural. Ela é uma dama que cresceu no meio da mata, acabando por incorporar certa pureza “selvagem” e “primitiva” ao gosto rousseauiano. Logo no início do livro, quando Isabel e Cecília conversam sobre a tristeza que tomou esta última, Isabel comenta se Cecília está enfastiada daquela selva, e esta responde:

— Já me habituei tanto a ver estas árvores, este rio, estes montes, que quero-lhes como se me tivessem visto nascer. (ALENCAR, 2002, p. 28).

E, na mesma cena, mais adiante, quando Cecília diz não saber o que lhe falta e a deixa triste, assim prossegue o diálogo:

— Olha, respondeu Isabel; ali está a tua rola esperando que a chames, e o teu veadinho que te olha com os seus olhos doces; só falta o outro animal selvagem.

— Peri! exclamou Cecília rindo-se da idéia de sua prima.

— Ele mesmo! Só tens dois cativos para fazeres as tuas travessuras; e como não vês o mais feio, e o mais desgraçado, estás aborrecida. (ALENCAR, 2002, p. 28).

A integração de Cecília com os animais e com um índio é tal que temos a impressão de estarmos assistindo a um filme do *Tarzan*. Essa integração aponta obviamente para a

pureza de Cecília, que repete a relação de Eva e os animais no Paraíso. Sua condição de mestiça cultural, de uma espécie de dama das selvas, tem a ver com o fato de ela ter se mantido distante dos centros urbanos e, portanto, conseguido preservar a pureza “selvagem” que outras mulheres de sua posição social não poderiam conseguir vivendo em centros urbanos. É nesse aspecto que ela pode se assemelhar a Peri e merecer sua dedicação. É uma educação entre a civilização e a natureza que teria possibilitado a grande pureza de caráter de Ceci.

O guarani foi escrito de forma a reproduzir um ambiente mestiço. Helder Garmes, ao comentar um texto de Serge Gruzinski e tratar da noção de mestiçagem como um princípio de composição literária, observa que:

[...] aqueles elementos que tradicionalmente foram lidos ora como distorção do modelo europeu, ora como corrupção da cultura indígena, podem ser tomados como elementos de integração da obra, já que passam a ser avaliados a partir de uma poética que reconstrói a coerência interna da obra a partir dos conflitos culturais nos quais ela emerge. A contradição e o paradoxo, portanto, passam a ser procedimentos privilegiados em tal poética, já que são aqueles que melhor mimetizam a realidade social em que tais obras foram escritas. Mas se o conflito cultural é aqui valorizado, parece-me que a violência presente no processo de dominação de uma cultura sobre a outra fica um tanto amenizada. [...] A homogeneização é, ao que tudo indica, mais forte que as resistências locais, o que aponta para o fato de a obra mestiça ser uma renovação do conflito cultural cada vez mais próxima do modelo dominante, ainda que este também se altere, num nível infinitamente mais baixo, em decorrência desse conflito. (GARMES, 2002, p. 185).

O romance de Alencar trata de um mundo miscigenado em que os conflitos são homogeneizados a partir do padrão europeu. Peri e Ceci se unem independentemente de suas origens. Não existe uma grande resistência local quanto à mistura. Pelo contrário, o índio Peri aceita os portugueses desde o primeiro encontro e ainda diviniza a menina branca. Os aimorés acabam se colocando contra os colonos por motivos exteriores à dominação (o motivo foi a morte da índia aimorê), além do que, como vimos, ambos os

protagonistas (Peri e Ceci) são caracterizados como pertencentes a mundos muito distintos, mas já miscigenados.

Caracteres secundários e o conflito entre portugueses e aimorés

Segundo Bernardo Ricupero (2001, p. 172), representa-se no romance a América *versus* a Europa, a natureza *versus* a civilização, os selvagens *versus* os nobres, a aventura *versus* a honra e, cada personagem é uma personificação dessas qualidades que vão se definindo em oposição umas às outras. Desta forma, as qualidades são fluídas e desenvolvem-se num sistema de dependência mútua. Esse traço é muito marcado no romance. Assim, a descrição romanesca enaltece as virtudes dos personagens e esse enaltecimento está de acordo com a idéia de Francisco Freire de Carvalho. A virtude foi apontada por Freire como a mais adequada para compor uma obra do gênero épico. José de Alencar utiliza-se da virtude na caracterização de diversos personagens secundários.

Segundo Francisco Freire de Carvalho:

O valor, a franqueza, a justiça, a fidelidade, a amizade, a compaixão, a magnanimidade, &c., são objectos, que este genero de composição propõe debaixo das mais gloriosas e brilhantes cores: as personagens revestidas de taes virtudes attrahem a nossa affeição, seus nobres projectos, seus infortunios nos interessão, despertão-se em nossos corações sentimentos generosos; e o resultado de tudo isso é, que a nossa alma assim purificada despreza os prazeres vergonhosos, acostuma-se a tomar parte nas altas emprezas, e chega a apaixonar-se pelas acções heróicas. (CARVALHO, 1860, p. 91).

D. Antônio de Mariz é o personagem que tem várias das características descritas acima. Ao ser apresentado, as palavras do narrador já delineiam o caráter do colono: “Um deles, de alto porte, conhecia-se imediatamente que era um fidalgo pela altivez do gesto e pelo traje de cavalheiro” (ALENCAR, 2002, p. 31). As ações dele demonstram o esforço de ser justo. Quando o seu filho mata uma índia, ele manda-o embora. Acreditava que o filho

deveria pagar o que fez e para isso o afastou de sua casa que, naquele momento, era motivo de orgulho para eles. A conversa do fidalgo com seu escudeiro, Aires Gomes, deixa claro seu princípio de igualdade entre os homens, ainda que divididos entre amigos e inimigos, senhores e vassalos:

Durante trinta anos que me acompanha, sabes como trato os meus inimigos; pois bem, a minha espada, que tem abatido tantos homens na guerra, cair-me-ia da mão se, num momento de desvario a erguesse contra uma mulher.

Mas é preciso ver que casta de mulher é esta, uma selvagem [...]

Sei o que queres dizer; não partilho essas idéias que vogam entre os meus companheiros; para mim, os índios quando nos atacam são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam são vassalos de uma terra que conquistamos, mas são homens! (ALENCAR, 2002, p. 32)

A noção de humanidade de D. Antonio é exemplar. Juntamente com ele, Álvaro é apresentado como o personagem de bom caráter, que é honesto e contribui para o bom andamento da empreitada colonial. Álvaro era um nobre cavalheiro de grande confiança para D. Antônio de Mariz que, por sua vez, havia prometido a mão de sua filha Ceci em casamento para o cavalheiro. Dentro do conflito com os aimorés, Álvaro terá um papel fundamental ao mostrar-se corajoso e valente. O moço arriscou sua vida para salvar Peri das mãos dos inimigos, além de ter salvado o próprio Loredano no momento em que Peri iria matá-lo por vingança, porque o italiano atirara em Álvaro pelas costas. O tiro não acertou porque Peri impediu, caindo sobre Loredano e o açoitando:

- Solta esse miserável Peri! [disse Álvaro]

- Não!

- A vida deste homem me pertence; atirou sobre mim, é a minha vez de atirar sobre ele. [...] Ides morrer. Fazei a vossa oração [...].

Álvaro olhou-o um instante [...]

- Tu és indigno de morrer à mão de um homem, e por uma arma de guerra; pertences ao pelourinho e ao carrasco. Seria um roubo feito à justiça de Deus. (ALENCAR, 2002, p. 119).

Apesar de toda a família Mariz estar em um pólo positivo dentro da representação romanesca, isto é, todos têm sentimentos bons com relação ao próximo e ninguém do núcleo familiar está vinculado a idéias malignas, D. Lauriana e D. Diogo, em comparação com D. Antônio e Cecília, não apresentam sentimentos tão puros e positivos em relação aos índios, porque no íntimo acabam se colocando contra eles em alguns episódios. Caracterizada como uma dama de bom coração, tendo sempre apoiado o seu marido na sua empreitada colonial, Dona Lauriana revela um certo desprezo por Peri e por Isabel.

D. Lauriana, dama paulista, imbuída de todos os prejuízos de fidalguia e de todas as abusões religiosas daquele tempo; no mais, um bom coração, um pouco egoísta, mas não tanto que não fosse capaz de um ato de dedicação. (ALENCAR, 2002, p. 14).

Isso fica claro no momento em que Dona Lauriana exige de seu marido que mande Peri embora por ele ter caçado uma onça e trazido ela viva para a morada. Peri fez isso para satisfazer um pedido feito por Ceci, que, no entanto, estava apenas brincando, sem acreditar que o índio realmente traria a onça viva:

Depois que, de fora lhe asseguraram que o tigre estava bem morto, entreabriu-se a porta, e D. Lauriana ainda toda arrepiada olhou estremecendo o corpo da fera.

– Deixe-o ai mesmo. O Sr. D. Antônio há de vê-lo com seus olhos! [disse D. Lauriana] Era o corpo de delito, sobre o qual pretendia basear o libelo acusatório que ia fulminar contra Peri. Por diferentes vezes a dama tinha procurado persuadir seu marido a expulsar o índio que ela não podia sofrer, e cuja presença bastava para causar-lhe um faniquito. (ALENCAR, 2002, p. 64).

Com relação a D. Diogo, o moço, dentro da ação romanesca, sofre no momento em que seu pai o manda embora. Julga que não merecia essa injúria, pois em nenhum momento ele demonstrou ter intenção de ter matado a índia:

- Cometestes uma ação má assassinando uma mulher, uma ação indigna do nome que vos dei; isto mostra que ainda não sabeis fazer uso da espada que trazeis à cinta. [disse D. Antônio]

- Não mereço essa injúria senhor! Castigai-me, mas não rebaixeis vosso filho. (ALENCAR, 2002, p. 33)

Do caráter de Isabel, falaremos mais adiante, quanto tratarmos de seu relacionamento amoroso com Álvaro. O importante é deixar aqui registrado que, dentro da ação maior do romance, que gira em torno do amor de Peri e Ceci e, portanto, do processo colonial de miscigenação, aparecem inúmeras personagens secundárias agindo de acordo com o caráter que apresentam. Todos estão ali reunidos por conta do processo colonial e serão estes que definirão um dos conflitos centrais do romance: aquele entre portugueses e aimorés. A ação que detona tal conflito é o episódio acima mencionado que envolve D. Diogo, filho de D. Antônio de Mariz, e a morte de uma índia aimoré. Vejamos a cena:

No fim da lua das águas, uma tribo de Aimorés descera das eminências da Serra dos Órgãos para fazer a colheita dos frutos e preparar os vinhos, bebidas e diversos alimentos de que costumava fazer provisão. Uma família dessa tribo, trazida pela caça aparecera há dias nas margens do Paraíba; compunha-se de um selvagem, sua mulher, um filho e uma filha. Esta última era uma bela índia, cuja posse se disputavam todos os guerreiros aimorés; seu pai, o chefe da tribo, sentia o orgulho de ter uma filha tão formosa, como a mais linda seta do seu arco, ou a mais vistosa pena do seu cocar. (ALENCAR, 2002, p. 74).

Em determinado momento Peri andava pela floresta:

Chegava a um pequeno regato, quando um cãozinho felpudo saiu do mato, e logo depois uma índia que deu dois passos e caiu ferida por uma bala. Peri voltou-se para ver donde partia o tiro, e reconheceu D. Diogo de Mariz que se aproximava lentamente acompanhado de dois aventureiros. O moço ia atirar a um pássaro, e a índia que passava nesse momento, recebera a carga da espingarda e caíra morta. (ALENCAR, 2002, p. 74).

Depois desse episódio, os aimorés buscam vingar-se dos colonos da casa de D. Antônio, tendo como principal alvo Cecília, que era a filha da casa, assim como a índia

morta o era em sua morada. D. Diogo, personagem secundário da trama, é quem provoca o ataque dos aimorés, que irá fechar o livro. Segundo Alfredo Bosi:

Dom Antônio de Mariz, um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, e que jurara fidelidade à Coroa lusa perante o altar da natureza, aparece como o instaurador do elo: a conquista das terras americanas funda um modo de viver em que a violência do domínio aparece resgatada pela coragem das primeiras lutas contra a selva, os índios e os piratas. Em Dom Antônio, como em sua filha diletta, Cecília, a síntese colonial romântica se perfaz de modo cabal: ambos admiram intensamente Peri, ambos respeitam os selvagens, ao passo que D. Lauriana, e seu filho D. Diogo, que constituem a fidalguia extremada, verão com desdém o *bugre*, atitude que acabará por ser fatal ao equilíbrio da história. Essa diferenciação interna é peça forte da ideologia ao mesmo tempo conservadora e nativista de Alencar: o senhorio da terra, direito da nobreza conquistadora, deve reconhecer nos índios aquelas virtudes naturais de altivez e fidalguia que seriam comuns ao português e ao aborígene. Assim, a violação do último pelo primeiro que, de fato, instaurou o contacto entre ambos, parece ceder a um compromisso de honra entre iguais. Por isso, quando o jovem dom Diogo de Mariz mata inadvertidamente uma índia na selva, o pai o repreende com dureza, porque assassinar uma mulher é “ação indigna do nome que vos dei”. A ofensa não passaria impune: a vingança dos aimorés será uma das molas do desenlace de *O guarani*. (BOSI, 1999, p. 189).

Vemos, portanto, que os personagens secundários têm papel fundamental no desfecho da trama porque representam concepções distintas de humanidade. É o ataque do aristocratismo retrógrado de Dona Lauriana e de D. Diogo contra o humanismo de D. Antonio que irá colocar fim à empreitada colonial do colonizador português.

Loredano e o conflito entre os colonos

Além dos virtuosos, Alencar apresenta também os sem virtudes, como Loredano, seus companheiros, além de os índios aimorés. Assim, apesar de a virtude ser apresentada como um objeto de admiração para os leitores, aparecem também as características torpes em outros personagens. Essa torpeza é apresentada em personagens que cumpriram o papel de antagonistas dentro da narrativa, sendo Loredano o mais torpe dos personagens,

responsável pelos conflitos que dão vivacidade à narração. É através das suas trapaças que se torna possível ao escritor exaltar ainda mais o herói Peri dentro da narrativa.

As ações de Loredano causam desprezo. Ele arma um plano quando Álvaro o manda para São Sebastião, junto com D. Diogo. Para se livrar dos viajantes, inventou que a cilha de sua cavalgadura havia quebrado. Enquanto fingia consertá-la, todos os viajantes foram embora e ele retornou à morada de D. Antonio, armando-se para raptar Cecília e matar os outros aventureiros que poderiam atrapalhá-lo. O italiano, no momento, logo que adentrou no quarto de Cecília para raptá-la, atraiu toda a antipatia do leitor, pois ameaça acabar com a pureza celestial e cristã da filha de D. Antonio de Mariz:

Loredano passou entre o leito e a parede, e pôde então admirá-la em toda a sua beleza; não se lembrava de nada mais, esquecera o mundo e seu tesouro: nem pensava no rapto que ia praticar.

O braço de Loredano estendeu-se sobre o leito, porém a mão que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estacou no meio do movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede. Uma seta, que não se podia saber de onde vinha, atravessara o espaço com a rapidez de um raio, e antes que se ouvisse o sibilo forte e agudo pregara a mão do italiano ao muro do aposento. (ALENCAR, 2002, p.1 90, p. 196)

Ao final dessa cena, o leitor é compelido a desprezar Loredano e mais uma vez admirar o caráter de Peri. Cecília, por sua vez, mantém a pureza, pois nem percebe o que acontecera em seu quarto.

Vejamos agora o papel de Loredano na trama. Na verdade, ele era Fr. Ângelo de Luca que passara do convento de Santa Maria Transpontina, em Roma, para a casa que a sua ordem havia fundado em 1590 no Rio de Janeiro, e estava empregado no trabalho das missões.² Em um determinado momento, iniciou-se uma tempestade e uma árvore partiu no meio, caindo uma metade no peito de Fernão Aires, homem que também estava alojado no

² Há, aqui, obviamente, uma crítica à ação das missões católicas no processo colonial. Não podemos esquecer que, com a separação da Igreja e do Estado no século XIX, aquela era muito mal vista por sua interferência nas questões governamentais.

convento de Santa Maria. Este não resistiu e morreu. Antes da morte, contudo, confessou-se com Frei Ângelo (Loredano) e contou sobre uma expedição que faria com um parente ao Rio de Janeiro, para encontrar uma grande fortuna que um colono da Bahia, pai de Robério Dias, havia descoberto com a ajuda de um índio. Esse roteiro, segundo o moribundo, fora roubado e estivera em posse de seu parente, que dividiria com ele, Fernão Aires, os riscos de tamanha expedição. Contudo, ele acabou por matar seu parente e roubou o segredo. Por fim, pediu ao Fr. Ângelo que devolvesse o papel à mulher de seu parente, para redimir seu crime. O frade prometeu que o devolveria. Então Fernão Aires entrega-lhe o roteiro das “mais preciosas minas de pratas do mundo”. Vejamos o destino do frade:

No dia seguinte, por volta de duas horas da tarde, saiu deste lugar um só homem; não era ele o frade nem o selvagem. Era um aventureiro destemido e alaz, em cuja fisionomia se reconheciam os traços do carmelita Fr. Ângelo de Luca. Esse aventureiro chamou-se Loredano [...] Cinco meses passados, o vigário da ordem participava ao geral em Roma que o irmão Frei Ângelo de Luca morrera como santo e mártir no zelo de sua fé apostólica. (ALENCAR, 2002, p. 94)

Desta forma Loredano adentrou à morada de D. Antônio como aventureiro e foi aceito pelo fidalgo. Rapidamente passou a tramar contra a família. Quem descobriu foi Peri. O índio caminhava pelas matas quando ouviu uma voz estranha que logo reconheceu ser a de Loredano. Cavou então um buraco na terra que lhe possibilitou ouvir uma conversa de Rui Soeiro, Loredano e Bento Simões. Loredano tramara contra a família de D. Antônio de Mariz e tinha como cúmplices os outros dois. Nesse momento, Rui Soeiro e Bento Simões queriam retornar à morada de D. Antônio e deixar Loredano sozinho com seus planos macabros, que eram o de matar os colonos da casa, raptar Cecília para ser sua mulher e ir atrás do tesouro, cujo mapa tinha em mãos. No entanto, Loredano disse aos seus comparsas que deixara um testamento com D. Antonio para que fosse aberto, caso ele morresse. Nesse

testamento ele contava toda a verdade sobre a traição dos três. O italiano fez isso para que os outros não o matassem. Dessa forma, Bento Simões e Rui Soeiro estavam em suas mãos:

Estou cansado de esperar, e resolvido a aproveitar o primeiro ensejo. A mim como chefe, disse o italiano com um sorriso diabólico, devia pertencer D. Antonio de Mariz; eu vo-lo cedo, Rui Soeiro. Bento Simões terá o escudeiro. Eu reclamo para mim Álvaro de Sá, o nobre cavaleiro [...] Os mais, se nos incomodarem, irão depois; se nos acompanharem serão bem-vindos. Unicamente vos aviso que aquele que tocar a soleira da porta da filha de D. Antonio de Mariz é um homem morto; essa é a minha parte na presa! É a parte do leão [...] (ALENCAR, 2002, p.84-85).

Loredano nutria um amor carnal por Ceci. Ele a desejava possuir de qualquer forma. Em um outro momento, como vimos, Loredano tenta matar Álvaro, mas Peri o salva. Álvaro não entende o que ocorrera. Peri conta a Álvaro que havia três traidores, mas, não lhe revela quem eram.

Peri percebeu que na morada de D. Antônio havia homens prontos a matar. Ele viu que em torno de toda a casa havia palha. Isso porque Loredano já havia tramado colocar fogo nos outros aventureiros para depois fugir. Quanto Loredano se aproxima, verifica que seu plano fracassara. Encontrou Bento Simões morto no chão e os aventureiros em volta sem saber o que pensar. Peri que o matara. Posteriormente Rui Soeiro desapareceu, sem ninguém saber o seu paradeiro. O italiano então começa a atizar os companheiros contra Peri. Ele propõe que todos exigissem de D. Antônio o corpo do “assassino”. Estava armada a revolta dentro da casa de D. Antônio.

Os aventureiros se voltam contra o fidalgo e o ameaçam, sem, contudo, chegarem muito perto de D. Antônio. Loredano é o primeiro a se precipitar contra o fidalgo que descobre o próprio peito. O italiano não tem coragem de prosseguir. D. Antônio dá uma ordem para que todos larguem suas armas. Depois os aventureiros se dividem, ficando quatorze do lado de D. Antônio e cerca de vinte com Loredano, esses últimos têm o intuito

de matar o fidalgo. No momento em que eles se precipitam contra a casa de D. Antônio, chegam os inimigos maiores, os aimorés. Interessante ressaltar que os fatos, mesmo quando aparentemente desfavoráveis a D. Antônio, acabam tendo um desfecho benéfico, o que reafirma a importância e a soberania do fidalgo dentro da estrutura em que se encontrava.

Após a morte de Bento Simões e o desaparecimento de Rui Soeiro, Martim Vaz, outro aventureiro, torna-se o comparsa de Loredano, que, mesmo na iminência de morrer, não abandona os seus terríveis planos. Enquanto isso, João Feio, outro aventureiro, pressiona Loredano para que ele peça desculpas a D. Antônio. Em um determinado momento, João Feio faz a ronda lá fora, juntamente com mestre Nunes, um companheiro de D. Antônio que já conhecia Loredano desde a época em que ele era frade. João Feio então puxa conversa com mestre Nunes, que o ignorava até o momento em que contou a João Feio toda a história de Fr. Ângelo de Luca, o Loredano.

Conforme piora a situação dos colonos, Loredano incita os seus companheiros contra D. Antônio e sua família. O italiano faz um plano de salvar alguns, que fugiriam junto com ele, enquanto os outros distrairiam os aimorés. Ele pretendia trair metade dos homens que estavam ao seu lado. Enquanto isso, alguns de seus homens cavavam um buraco na parede para entrar na parte da casa em que estava D. Antônio e sua família. Do outro lado, estavam os outros, ouvindo a confissão de João Feio, de que Loredano era um ex-frade. Com essa revelação os homens se revoltam contra Loredano e resolvem condená-lo. Isso demonstra que a religiosidade estava latente no coração daqueles homens. Viram que o italiano era um herege e isso não poderiam perdoar.

Enquanto isso, Loredano e mais cinco homens continuam cavando a parede. No momento em que eles alcançam o outro lado, ao verem D. Antônio pronto para atacá-los, todos se arrependem. O fidalgo, por sua vez, os perdoa e manda que voltem aos seus

lugares. Loredano estremece. Com esse procedimento, D. Antônio vem reafirmar a sua condição de fidalgo e nobre.

Os outros aventureiros que acompanham Loredano decidem queimá-lo na fogueira, e já preparam esse ritual no meio do terreiro. Antes de matá-lo, Martim Vaz ainda pega o mapa do tesouro que estava em sua cinta, aumentando o suplício do italiano. Loredano é queimado na fogueira pelos seus companheiros. O italiano tem o fim que merecia de acordo com as suas ações. Ele não poderia passar impune e ter uma morte como a dos outros personagens. Obviamente que a morte dos outros também foi terrível, mas, de acordo com o eixo da narrativa, que reconstruiu o cenário colonial de uma perspectiva atualizadora do gênero épico, em que as características e as ações viriam condicionar a sorte dos personagens, Loredano deveria realmente morrer de forma diferente das outras pessoas do romance. Loredano é, portanto, queimado tal qual os hereges pela Inquisição – um herege da empreitada colonial.

Ele é um personagem que pratica ações desfavoráveis ao bom andamento da empreita colonial apresentada dentro do romance. Ele está no pólo negativo das relações que se travaram na terra colonial. Segundo Francisco Freire de Carvalho:

O efeito moral da Epopêa resulta da impressão produzida, ou ja por cada uma de suas partes separadamente, ou já pela unidade do todo; efeito este derivado dos grandes exemplos, que o poeta apresenta aos olhos de seus leitores, e dos nobres sentimentos que comunica aos seus corações. (CARVALHO, 1860, p. 93).

José de Alencar atinge a finalidade de causar uma grande impressão em seus leitores ao condenar exemplarmente Loredano. Ele representa o fim do vilão de forma adequada às terríveis ações que esse personagem pratica. Essas mesmas ações causam repugnância no público. Conforme já salientamos anteriormente, nas palavras de Francisco Freire de

Carvalho: “a nossa alma assim purificada despreza os prazeres vergonhosos”.
(CARVALHO, 1860, p. 91).

Os conflitos amorosos

Retomando os amores apresentados dentro de *O guarani*, conforme já dissemos anteriormente, o amor de Peri por Ceci vai além do amor carnal, é um amor espiritual. Esse herói foi representado dentro do romance com características apropriadas para causar no leitor admiração, o que é próprio do gênero épico. Por outro lado, existe o amor de Loredano, que é carnal e egoísta, o que causa repulsa no leitor. Esse personagem é consumido pela paixão e pratica suas ações de forma desenfreada e impensada.

A paixão ganha uma dimensão importante dentro do romance, porque a partir dela os leitores vão construindo uma escala de valores e a atribuem aos personagens. Vejamos o que diz Gerard Lebrun a esse respeito:

O objetivo do orador, e, mais ainda, do poeta, não consiste apenas em convencer através de argumentos. É necessário que ele também toque a mola dos afetos, e utilize os movimentos da alma que prolongam certas emoções. Desta forma, é preciso então saber a propósito de que objeto determinado e por que disposição determinada do autor se realizam estas variações afetivas. “Entendo por paixões”, diz Aristóteles na *Retórica*, “tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer”. Assim, sinto cólera quando sinto desejo de me vingar de uma manifestação de desprezo, de uma humilhação ou insulto. Sinto ódio quando, a qualquer preço, desejo a destruição de alguém, mesmo que eu não seja testemunha do mal que esse alguém sofre. Esses movimentos da alma são um dado da natureza humana e não se trata de extirpá-los, nem de condená-los. Ninguém se encoleriza intencionalmente. Ora, a qualificação bom / mau supõe que aquele que assim julga escolheu agir assim. Um homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que ela se submeta à sua ação. É deste modo que os outros o julgam sob o aspecto ético, isto é, apreciando seu caráter [...] Pois um juízo ético seria simplesmente impossível se não houvesse como regular as paixões. A excelência ética (arété) – que traduziremos muito imperfeitamente por virtude – só pode ser determinada pelo modo de reagir às paixões e, mais precisamente, pelo modo como um homem pode temperá-las. (LEBRUN, 1987, p. 19)

Dentro dessa perspectiva José de Alencar constrói os personagens. De acordo com o modo como eles reagem às suas paixões, eles vão praticando boas ou más ações dentro do romance e isso gera um juízo ético no leitor que, por sua vez, sente deleite ou desprezo, conforme os efeitos que as ações romanescas produzem dentro da narrativa.

Loredano, por exemplo, sentia vontade de possuir Cecília a qualquer custo, além de querer tomar o poder de D. Antônio e sentir ódio de Peri. É, portanto, um personagem totalmente tomado pelas paixões. Ele reage de forma inflamada aos seus sentimentos e causa diversos conflitos dentro da história. Conforme afirma Lebrun, ele não é responsável pelo que sente, mas sim pela forma como reage aos seus sentimentos. Peri, por outro lado, domina completamente suas ações e só age a favor da sua amada. Ele sente um amor apaixonado mais sabe reagir a essa sensação. O índio é virtuoso, pois apresenta dentro daquele contexto a “excelência ética”. Essa característica faz com que ele pratique ações elevadas.

Álvaro, por sua vez, sabe dominar os seus sentimentos. Apesar de sentir-se desprezado por Cecília, no início da trama, em nenhum momento pensa em vingar-se da moça. Pelo contrário, ele entende e não força uma aproximação, além de manter-se fiel ao juramento feito a D. Antônio, de que casaria com Ceci. Ele só se entrega ao amor de Isabel no momento derradeiro de sua morte, quando já não encontrava mais esperança de viver.

Ceci é portanto o centro do conflito no romance. Tanto pelos amores e paixões que suscita, como por ter sido eleita pelos índios aimorés como a filha que deveria ser morta para vingar a morte da índia daquela tribo morta por D. Diogo.

Ao final do romance, Peri e Ceci concretizam o amor deles. Tal amor só ocorreu fora daquela ordem social familiar, em que os casamentos eram arranjados de antemão. José de Alencar acabou por demonstrar ao seu leitor que as linhas que regem a estrutura

familiar e amorosa daquela sociedade estavam mudadas. Ele trouxe para o seu público a notícia de que o amor venceu as barreiras sociais e que, segundo a sua narrativa, graças a isso, o povo brasileiro foi constituído como uma nação mestiça que agregou as diferenças. Transplantado para o plano da cultura, o amor na colônia significa as novas possibilidades de relações de parentesco, isto é, uma nova ordem social mestiça.

Isabel: uma trama amorosa secundária

Isabel era tratada com muito amor pela família, com exceção de Dona Lauriana, que reconhecia na moça ecos de uma traição conjugal. A figura de Isabel foi construída por José de Alencar de forma a demonstrar uma contradição do processo colonial. Ela é representada como uma mestiça que estava, em certa medida, sem espaço definido dentro daquela estrutura. A moça era filha do fidalgo, mas a consideravam sobrinha. Ela amava o moço que, a princípio, iria se casar com Ceci. Ela sente-se rejeitada por D. Lauriana. Com o decorrer da narrativa, graças à reciprocidade do amor que sente por Álvaro, ganha um lugar social, mas isso se dá já no momento derradeira de sua morte. Isso é significativo, pois pode ser interpretado como se a inserção social do mestiço estivesse sempre fadada ao fracasso imediato. Isabel era, segundo o narrador, o contrário de Cecília:

Era um tipo totalmente diferente de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura [...] Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a esse rosto um poder de sedução irresistível.

(ALENCAR, 2002, p.27)

Álvaro, como vimos, amava Cecília, mas, com o decorrer da narrativa, percebeu que a moça não o amava com a afeição de uma futura esposa. Passou então a observar e se encantar por Isabel, a qual o amava de verdade.

A relação entre Álvaro e Peri era muito boa. O índio respeitava o cavalheiro por causa da sua senhora. Vejamos uma conversa entre Álvaro e Peri:

– Assim, disse Álvaro sorrindo, tu só me amas porque pensa que Cecília me quer? Disse o moço.

– Peri só ama o que a senhora ama; porque só ama a senhora nesse mundo: por ela deixou sua mãe, seus irmãos e a terra onde nasceu.

– Mas se Cecília não me quisesses como julgas?

– Peri faria o mesmo que o dia com a noite; passaria sem te ver.

– E se eu não amasse a Cecília?

– Impossível.

– Quem sabe? Disse o moço sorrindo.

– Se a senhora ficasse triste por ti!... exclamou o índio cuja pupila irradiou.

– Sim, o que farias?

– Peri te mataria.

(ALENCAR, 2002, p.123)

Nesse diálogo, fica claro que Peri venerava Cecília, e que Álvaro já estava se desiludindo com o casamento arranjado por D. Antônio, pois percebera que a moça não o amava.

Em dado momento, Isabel declara seu amor a Álvaro.

Álvaro, fascinado, a admirava; nunca a vira tão bela; o moreno suave do rosto e do colo da moça iluminava-se de reflexos doces e tinha ondulações tão suaves, que o pensamento ia, sem querer, enleiar-se nas curvas graciosas como para sentir-lhe o contato, espreguiçar-se pelas formas palpitantes. Tudo isso passara rapidamente enquanto Isabel hesitava ao proferir a primeira palavra. Por fim, vacilou: reclinando sobre o ombro de Álvaro, como uma flor desfalecida sobre a haste, murmurou [...] – vos amo! (ALENCAR, 2002, p.154).

Nesse primeiro instante, Álvaro sentiu-se ultrajado, pois havia prometido a D.

Antônio que se casaria com Cecília e via na atitude da jovem uma traição da parte dela para com Ceci e uma pressuposição de que ele, fidalgo, aceitaria da mesma forma trair sua futura esposa. Mas, com o decorrer da história o amor dele passa a pertencer a Isabel. Quando Cecília descobriu que sua prima amava o cavalheiro, passou a desprezá-lo para não fazer a prima sofrer. Com a chegada dos aimorés, Isabel ficou muito próxima de Álvaro e, em meio ao desespero de uma morte próxima, o amor dos dois aumentou e se fortaleceu.

Álvaro, recostado da parte de fora a uma das janelas da casa, pensava em Isabel. Sua alma lutava ainda, mas já sem força, contra o amor ardente e profundo que o dominava [...] Conhecía que amava Isabel, e que a amava como nunca tinha amado Cecília; a afeição calma e serena de outrora fora substituída pela paixão abrasadora [...] Consolava-o a idéia de que a situação em que se achavam não podia durar muito; pouco tardava que exaustos, enfraquecidos, sucumbissem à força dos inimigos que os atacavam. (ALENCAR, 2002, p. 233)

Depois de alguns episódios, Álvaro foi ferido pelos inimigos aimorés e chegou à casa dos colonos quase morto. Isabel, ao ver o seu amado assim, ficou desesperada. Pediu a Peri que levasse o cavalheiro para o quarto para passar os últimos instantes com ele.

Apenas ficou só, Isabel sorriu; mas o seu sorriso tinha um quer que seja do êxtase da dor [...] Tirou do seio a redoma de vidro onde guardava os cabelos de sua mãe e fitou nela um olhar ardente; mas abanou a cabeça com um gesto de expressão indefinível. (ALENCAR, 2002, p. 286)

Isabel se matou asfixiada. Morreu ao lado de Álvaro. O cavalheiro ainda soltou um último suspiro e disse o nome da moça. O amor entre Álvaro e Isabel foi representado como abnegado, próprio do amor romântico. Esse sentimento ultrapassou as barreiras da morte, foi incondicional. É interessante notarmos que o amor de Álvaro e Isabel só se concretizou realmente com o fim daquela estrutura familiar, no momento derradeiro da morte, do desespero.

Somos obrigados a concluir que naquela ordem social, na qual Isabel, mestiça, é

vista com reservas, tanto por Dona Lauriana como por Peri, o amor entre eles era possível, mas não sustentável. Veremos mais adiante como isso tem ressonância no próprio casal de protagonistas.

A unidade de ação em torno do amor entre Peri e Ceci

A unidade de ação do romance gira em torno do o amor de Peri por Ceci. O índio colocou-se como vassalo da moça logo no primeiro contato que teve com ela. Todavia, o contexto mais amplo, que gira em torno do casal de protagonistas e que se constituirá no meio necessário para a aproximação entre eles é o da empreitada colonial.

O texto se inicia com o enaltecimento da natureza, descrita por Alencar como aquela que trabalha a favor dos colonos: “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”.(ALENCAR, 2002, p. 8). No capítulo II, que tem o título de “Lealdade”, explicita-se que a intenção do romancista fora narrar tendo em vista um momento histórico preciso, o período Filipino. D. Antônio sentia grande lealdade pelo rei de Portugal e refugiou-se no interior da colônia para não prestar vassalagem ao rei espanhol:

A derrota de Alcácer-Quibir, e o domínio espanhol que se lhe seguiu, vieram modificar a vida de D. Antonio de Mariz. Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento de nobreza, e que só a ele devia preito e menagem. Quando pois, em 1582, foi aclamado no Brasil Felipe 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 de Crato. Depois, vendo que essa 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. Exclamou: Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nessa terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás n'alma de teus filhos. Eu o juro! (ALENCAR, 2002, p. 11).

A disputa com a coroa espanhola coloca em primeiro plano o projeto colonial português, que tem sua especificidade resguardada por D. Antônio de Mariz. No início do romance, os elementos da natureza são enaltecidos e personificados, chegando até mesmo a se assemelharem com a divindade. Vejamos a descrição de Alencar:

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal. É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso sofre o látego do senhor. (ALENCAR, 2002, p. 7).

Neste momento, o rio é engrandecido e humanizado. A natureza é colocada em constante movimento como se tudo confluísse para um ambiente harmônico. O rio é o “rei das águas”, é vivo e rasteiro. Através da personificação, José de Alencar dá ênfase à idéia de que a natureza é dona do espaço em que se deu a colonização e, mais do que isso, ela reproduz a ordem social, em que o pequeno rio é apresentado como vassalo do grande rei suserano. O rio tem poder e a natureza se molda para receber os portugueses. A natureza

ainda está em conformidade com as características de D. Antônio, como se ambos fossem parte um do outro, além de representar também, em um outro nível, a relação entre Peri e Ceci, pois o índio colocou-se como vassalo da moça desde o início do romance. Nas palavras de Valéria De Marco:

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 contigüidade. Já aos olhos de outra cultura, o rio é subordinado; impõem-se-lhe os limites da autoridade. Assim, nessa face do Paquequer, já se insinua o perfil moral de D. Antônio de Mariz e um fio importante dos conflitos que se travaram na narrativa. (MARCO, 1993, p.24).

Desse modo, o romancista “naturaliza” a ordem colonial, fazendo com que os elementos da natureza mimetizem a estrutura social de vassalagem que caracteriza as relações entre Brasil e Portugal, sendo que a exuberância e poder selvagem dessa natureza, também muito presentes, preconizam a futura nação jovem e independente, que terá ali origem. Portanto, a natureza aqui encarna tanto a ordem colonial quanto a sua potencial dissolução. Nesse último caso, podemos pensar na enchente final como uma metáfora da dissolução da relação de vassalagem de Peri e Ceci e do nascimento de uma nação livre.

Cecília é apresentada dentro do romance como aquela que já possui toda a majestade. Nas palavras de Alencar:

[...] era a deusa desse pequeno mundo que ela iluminava com seu sorriso [...] Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável. A mãozinha afilada brincava com um ramo de acácia que se curvava carregado de flores [...] (ALENCAR, 2002, p. 14 e 26).

A moça é colocada logo de início como uma “deusa”, que a todos ilumina. A descrição romanesca a enaltece como a uma donzela e rapidamente ela ganha o coração de Peri, de Álvaro e de Loredano.

As ações de Peri giram em torno de Ceci, e quando isso não acontece é porque Peri ainda não se encontrara com a moça. Ceci é, portanto, o objeto privilegiado das ações do romance. Peri quer adorá-la. Álvaro quer casar com ela. Loredano quer roubá-la. Os aimorés querem matá-la.

Em todo o decorrer da narrativa Peri salva Ceci, conforme já salientamos anteriormente. Ao final, Peri vence os inimigos aimorés. Esses últimos mataram o restante da família mas a menina foi salva e permaneceu com Peri na selva. Além de tudo, ele conquista Ceci, que acaba por amá-lo. Todos os conflitos presentes no romance têm Ceci como objeto, sendo Peri o vencedor dessa árdua disputa.

Foi então que ela sentiu a solidão estender-se em torno e envolvê-la; insensivelmente levou a mão ao seio e tirou a flor que Peri lhe tinha dado. Apesar de sua fé cristã, não pode vencer essa inocente superstição do coração: pareceu-lhe, olhando o íris, que já não estava só e que a alma de Peri a acompanhava. Qual é o seio de dezesseis anos que não abriga uma dessas ilusões encantadoras, nascidas com o fogo dos primeiros raios de amor?[...] Cecília amava; a gentil e inocente menina procurava iludir-se a si mesma, atribuindo o sentimento que enchia a sua alma a uma afeição fraternal. (ALENCAR, 2002, p. 310).

A conquista por parte de Peri do amor de Ceci representa, com pólos trocados, a conquista do europeu das terras brasileiras. A inversão se dá com o intuito de inverter no âmbito simbólico da cultura o período das conquistas: não foram os europeus que pela violência conquistaram as terras dos índios, mas sim os índios que, pela sua suposta pureza e ingenuidade, conquistaram o imaginário dos europeus.

O desfecho do romance: épica e criação da identidade nacional romântica

Antes da morte de Loredano, Peri, desesperado com o possível ataque dos aimorés, tem uma idéia. Ele pede que Ceci entregue uma carta a Álvaro. Nessa carta estava escrito

apenas o nome de Loredano e de seus cúmplices para que o cavalheiro pudesse tomar as devidas providências. O índio estava usando todos os artifícios para proteger Ceci das mãos dos inimigos aimorés e de Loredano. Vejamos a descrição romanesca do momento em que chegaram os aimorés na morada dos colonos:

Peri estremeceu, e lançando-se para a beira da esplanada estendeu os olhos pelo campo que costeava a floresta. Quase ao mesmo tempo um dos aventureiros que estava ao lado de Loredano caiu traspassado por uma flecha. – Os Aimorés! Apenas soltou Peri esta exclamação, uma linha movediça, longo arco de cores vivas e brilhantes, agitou-se ao longe da planície irradiando à luz do sol nascente. Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz [...] armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos. (ALENCAR, 2002, p. 212).

Passados dois dias da chegada dos aimorés nas proximidades da casa, o desespero é geral. Peri se instala no quarto de Cecília para lutar contra os inimigos. O índio faz tudo para agradar a sua senhora neste momento de desconsolo. Teve uma idéia para acabar com os inimigos de uma vez. Resolve tomar veneno e lançar-se contra eles para que, conforme o costume dos índios, os inimigos o comessem em um ritual antropofágico e morressem todos, de uma só vez.³

Nesse momento os Aimorés preparavam setas inflamáveis para incendiar a casa de D. Antonio de Mariz; não podendo vencer os inimigos pelas armas, contavam destruí-lo pelo fogo [...] envolviam a ponta da flecha com flocos de algodão embebidos na resina de almécega. Essas setas assim inflamadas, despedidas dos seus arcos voavam pelo ares e iam cravar-se nas vigas e portas das casas; o fogo que o vento incitava, lambia a madeira, estendia a sua língua vermelha, e lastrava pelo edifício. (ALENCAR, 2002, p. 238).

De repente, Peri se lança no meio dos inimigos aimorés:

Altivo, nobre, radiante de coragem invencível e de sublime heroísmo [...] o índio se apresentava só, em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança [...] O velho cacique dos Aimorés se avançava para ele sopesando a sua imensa clava crivada de escamas

³ Vale notar que se faz aqui evidente o desconhecimento de Alencar em relação aos rituais de antropofagia, pois o inimigo jamais era morto e devorado prontamente. Ver: “O mármore e a murta” de L. Filipe Alencastro.

de peixe e dentes de fera [...] O velho aproximando-se levantou a sua clava [...] ia descarregá-la sobre Peri e abatê-lo [...] o montante de Peri lampejou no ar e decepou o punho do selvagem; mão e clava foram rojar pelo chão. (ALENCAR, 2002, p, 242).

Peri tornou-se prisioneiro dos aimorés, que estavam ainda mais furiosos. Ao longe o índio guarani viu Cecília e a família de D. Antonio na janela, acenando para ele. Eles não sabiam do plano de Peri. Pensavam que ele ia morrer assim, nas mãos dos inimigos. Mas Peri já havia bebido o veneno e esperava ansiosamente o seu suplício. Esse é o momento em que a heroicidade de Peri se mostra mais evidente. Ele iria morrer e não sentia medo algum. Tudo para salvar Ceci da cruel morte que a rondava. Nessa passagem, José de Alencar atualizou as ações heróicas da épica para gerar no leitor os sentimentos próprios dos produzidos por esse gênero, em que o herói não mede esforços para realizar seus feitos extraordinários.

Entre os aimorés, a índia que cuidava de Peri se apaixonou pelo prisioneiro e tenta libertá-lo, mas, mesmo assim, Peri continua ali, aguardando a morte.

O prisioneiro obrigou-a a atar de novo os laços que o ligavam, e que ela, no seu generoso impulso de dar-lhe a liberdade havia desfeito. Nesse momento quatro guerreiros Aimorés dirigiam-se à árvore em que se achava Peri; e segurando as pontas da corda o conduziram ao campo, onde tudo estava já preparado para o sacrifício [...] No fundo as velhas pintadas de listras negras e amarelas, de aspecto hórrido, preparavam um grande brasido, lavavam a laje que devia servir de mesa, e afiavam as suas facas de ossos e lascas de pedras. (ALENCAR, 2002, p. 255).

No momento derradeiro em que Peri seria morto, um tiro mata o velho cacique. Era Álvaro. Ele chegava com mais nove homens salvar Peri. O índio é salvo e os homens também conseguem escapar da fúria dos aimorés, mas Álvaro fica ferido.

Desde que os Aimorés viram o moço sem defesa pelas costas, e exposto aos seus golpes, concentraram-se nesse ponto; um deles adiantou-se, ergueu com as duas mãos a pesada tangapema e atirou-a ao alto da cabeça de Álvaro [...] Quando os índios iam precipitar-se sobre o cavaleiro, Peri saltou no meio deles, e agarrando a espingarda que estava a seus

pés, fez dela uma arma terrível [...] Apenas se viu livre do turbilhão dos inimigos, o índio tomou Álvaro nos ombros, e abrindo caminho com sua arma terrível lançou-se na floresta e desapareceu. (ALENCAR, 2002, p. 283)

Peri conta à família de D. Antônio tudo o que se passara e corre para o mato para tomar uma planta que cortasse o efeito do veneno que bebera na véspera. Depois de uma pequena trégua dos inimigos aimorés, eles voltam a atacar com toda a força. D. Antônio acalma a todos, dizendo que morreriam como cristãos. Peri retorna a casa e pede para o fidalgo ir embora com ele para chamar ajuda. D. Antônio se recusa porque não poderia deixar seus amigos em um momento de desespero. Então Peri pede para levar Ceci embora. D. Antônio, a princípio não aceitou porque Peri não era cristão.

O fidalgo, contemplando sua filha, sentiu uma dor pungente e quase arrependeu-se de não ter aceitado o oferecimento de Peri, e de não tentar ao menos esse último esforço para defender aquela vida que apenas começava a expandir-se. Enquanto o espírito do fidalgo se debatia nessa luta cruel, Peri, de pé, junto de Cecília, parecia ainda querer protegê-la contra a morte inevitável que a ameaçava. Dir-se-ia que o índio esperava algum socorro imprevisto, algum milagre que salvasse sua senhora; e que aguardava o momento de fazer por ela tudo o que fosse possível ao homem. D. Antônio, vendo a resolução que se pintava no rosto do selvagem, tornou-se ainda mais pensativo; quando, passado esse momento de reflexão, ergueu a cabeça, seus olhos brilhavam como um raio de esperança. Atravessou o espaço que o separava de sua filha, e, tomando a mão de Peri, disse-lhe com uma voz profunda e solene: Se tu fosses cristão, Peri! O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras. (ALENCAR, 2002, p. 294).

Peri aceita ser cristão e D. Antônio o batiza.

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma. – Peri quer ser cristão! Exclamou ele. D. Antônio lançou-lhe uma olhar úmido de reconhecimento. – A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. – Sê cristão! Dou-te o meu nome. (ALENCAR, 2002, p. 296).

Até esse momento, o leitor não tinha a certeza se Ceci seria ou não salva das mãos

dos inimigos. Essa apreensão a respeito do que vai ou não acontecer também é apontada por Francisco Freire de Carvalho como conveniente à Épica:

Também concorrem muito para o interesse, que deve produzir a ação de um poema Épico, os caracteres, que o poeta attribue aos seus heroes; para o que é de necessidade que esses heroes sejam taes, que a elles e affeioe fortemente o leitor, ao ponto de tomar parte nos seus perigos; ora; estes perigos e obstáculos constituem o que se denomina o nó ou o Enredo do poema Épico, e a arte do poeta consiste, mais que tudo, em bem dispor a sua marcha e progresso. Convêm para isto, que elle saiba fixar a atenção de seus leitores, fazendo-lhes presentir as dificuldades, que ameaçam mallograr a empresa das personagens, a favor dos quaes pretende inspirar interesse: convêm mais, que vá fazendo crescer, e accumular gradualmente estas dificuldades: que conserve por algum tempo os mesmos leitores em estado de inquietação e de incerteza: e que a final por meio de incidentes bem preparados lhes aplane a estrada que deve conduzir ao desenlace por um modo natural e provável. (CARVALHO, 1860, p. 98).

Peri já havia organizado tudo para fugir com a sua senhora. Leva-a para uma canoa e descem o rio Paquequer. Poucos minutos depois da saída de Ceci e Peri a fachada da casa tomba. Peri salva Ceci das mãos dos aimorés. Eles desciam a corredeira do rio, enquanto toda a família de Ceci morria nas mãos dos inimigos. Quando Peri levou Ceci, ela estava desacordada. Ao acordar, fica com raiva. Gostaria de ter morrido junto com sua família. Em meio a tudo isso:

O índio fez a canoa boiar sobre as águas do rio, e quando tomou a menina nos braços para deitá-la no barquinho, ela sentiu pela primeira vez na sua vida que o coração de Peri palpitava sobre o seu seio [...] Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado aparecia-lhe de repente como um herói; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o. (ALENCAR, 2002, p. 306).

Há posteriormente uma inundação. Cecília não quer mais se separar de Peri. Ambos iriam se encontrar com Deus, segundo Ceci. Descem o afluente do rio Paraíba em uma palmeira. O amor se concretiza no coração de Cecília e um beijo veio selar esta união. Era o beijo da gênese do povo brasileiro. Esse beijo representou o nascimento da nação mestiça. Dessa forma, José de Alencar recriou o ambiente colonial de forma heróica, fazendo com

que o seu leitor brasileiro se reconhecesse naquele casal, produzindo assim sentimentos próprios do gênero épico, em que são ressaltados grandes feitos e o enaltecimento do passado histórico.

No romance verificamos que Deus é chamado para adentrar na morada dos colonizadores. A família de D. Antônio de Mariz era extremamente católica e, neste ponto, houve uma substituição das lendas pagãs pelo cristianismo dentro da narrativa, isto é, foram utilizados elementos deste último, em desacordo com a épica clássica que contava com a mitologia e figuras do paganismo. No entanto, essa substituição não foi completa. Ao final, há o mito de Tamandaré⁴ que vem reafirmar a estética clássica. Foram, dessa forma, mesclados elementos do paganismo com aqueles do cristianismo, prevalecendo, sobretudo, esses últimos. Isso fica claro no momento final do romance, quando D. Antônio batiza Peri dentro da fé cristã para que ele possa levar Ceci embora. Com essa passagem, constatamos que, apesar de lendas pagãs serem representadas no romance, manteve-se um forte vínculo com o cristianismo.

Ao representar o mito de Tamandaré, o escritor o sobrepôs ao de Noé, explicitando nitidamente a mestiçagem cultural. Tal mestiçagem foi representada dentro de um estado de conformidade, como se tudo ocorresse de modo natural. Nesse ponto, vale ressaltar as palavras de Serge Gruzinski sobre os espaços coloniais em que ocorreram diversos tipos de mestiçagem:

Em vez de enfrentar as perturbações ocasionais baseando-se num fundo de ordem sempre pronto a se impor, a maioria dos sistemas manifesta comportamentos flutuantes entre diversos estados de equilíbrio, sem que exista necessariamente um mecanismo de retorno à normalidade. Ao contrário, a longo prazo a reprodução de estados semelhantes ou vizinhos

4 Peri explica esse mito no romance. Segundo ele, houve uma grande inundação que matou todos, menos Tamandaré e sua companheira. Eles resistiram porque estavam em uma palmeira que foi salva pelo Senhor. Ao final Tamandaré e sua companheira povoaram a terra. (ALENCAR, 2002, p. 323)

acaba criando situações novas. Quanto mais as condições são perturbadas, mais ocorrem oscilações entre estados distintos, provocando a dispersão dos elementos do sistema, que ficam oscilando em busca de novas configurações. Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade. Nessa perspectiva, misturas e mestiçagens perdem o aspecto de uma desordem passageira e tornam-se uma dinâmica fundamental. (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

Nesse ponto, Alencar representou a mistura como algo que já estava previsto dentro daquela ordem, como algo inato ao momento colonial. Sendo assim, as diferenças foram neutralizadas e o novo surgiu. Esse novo já era fruto do mundo miscigenado que comportaria elementos advindos da dita civilização e de elementos próprios das culturas indígenas. Dentro dessa perspectiva, encontramos o casal Peri e Ceci como a personificação da mistura e do nascimento da nova nação mestiça.

A incerteza, por sua vez, também fora mantida. Não somente como forma de dar verossimilhança ao encontro de elementos distintos que iriam, aos poucos, neutralizar as diferenças para realçar a nova ordem mestiça que se formava, mas também, no plano da narrativa, para manter o imprevisto, que também é um elemento próprio do gênero épico. Dessa forma, verifica-se mais uma vez que a narrativa alencariana apresentou características próprias daquelas descritas por Francisco Freire de Carvalho, que repensou esse gênero no século XIX. Os leitores foram mantidos em um estado de incerteza, tal qual descreveu Francisco Freire de Carvalho, assim como eram incertas as relações sociais no espaço colonial, pois os destinos da família de D. Antônio e de todos os outros personagens dentro da narrativa mantêm-se incertos até próximo ao final da narrativa. Até então era inconcebível acreditar que D. Antônio morreria em um incêndio:

Quem lançasse os olhos nesse momento para aquela banda da esplanada veria ao pálido clarão do incêndio deslizar-se lentamente por cima do precipício um vulto hirto, como um dos fantasmas que, segundo a crença popular, atravessavam à meia-noite as velhas ameias

de um castelo em ruínas. (ALENCAR, 2002, p. 297).

Esse incêndio, segundo Alencar, era como um fantasma. O escritor faz aí uma alusão à crença popular e, tal crença também fora apontada por Francisco Freire de Carvalho como algo pertinente à Épica para compor feitos extraordinários. Vejamos as palavras do escritor:

Assim que podemos ficar certos, de que neste gênero de poesia, mais do que em nenhum outro, tem oportuno lugar o maravilhoso e o sobre natural, principalmente por dar facilidade ao poeta para engrandecer o seu assumpto, e para alargar e variar o seu plano, compreendendo dentro dele o Ceo, a Terra, o Inferno, os homens, os seres insensíveis, em uma palavra, o circulo inteiro do Universo... Sobre tudo, que não tem o poeta liberdade absoluta para inventar o maravilhoso, que mais lhe agrada; por que este deve ser fundado sempre na crença popular, fazendo o mesmo poeta prudente uso da fé religiosa, e até da credulidade supersticiosa do paiz, em que vive, ou acerca do qual escreve; de maneira que em todo o caso dê um ar de verossimilhança aos acontecimentos mais contrários ao curso ordinário da natureza... se a verossimilhança não reluzir na sua obra, ser-lhe-há impossível o fazer uma impressão duradoura. (CARVALHO, 1860, p. 104-105).

O guarani não traz o sobrenatural de forma abundante, mas, podemos perceber que alguns feitos de Peri, se não forem de antemão considerados sobrenaturais, caminham rumo a isso. No momento em que o índio tomou veneno para se entregar aos inimigos aimorés e ser comido por todos no ritual antropofágico, ele buscava matá-los e salvar a família de D. Antonio de Mariz. Essa atitude beira o sobrenatural. A enchente e a evocação do mito de Tamandaré no final do romance também têm uma dimensão sobrenatural.

Existe no romance um embate entre o bem e o mal. Os aimorés acabam por representar o mal, por estarem contra a família de D. Antônio, que, por sua vez, representava o bem, assim como Peri. Loredano representa o mal, Álvaro representa o bem. E nesses pares o romance vai se estruturando, mesmo porque sem o mal não haveria como enaltecer todas as características e ações boas daqueles que representam o bem. E é a partir

desses pares que o heroísmo desmedido de Peri vem à tona, quando o índio faz coisas surpreendentes para salvar Ceci e sua família da fúria dos aimorés, dando ao romance vigor suficiente para produzir nos leitores os efeitos próprios do gênero épico.

CAPÍTULO II O GÊNERO TRÁGICO E *O ESCRAVO*

A trama de *O escravo*

O escravo foi escrito por José Evaristo de Almeida, que nasceu em Portugal no século XIX, morreu na Guiné-Bissau no século XX, e passou grande parte de sua vida radicado em Cabo Verde, onde deixou inclusive descendentes. Além de *O escravo*, que foi impresso em Lisboa em 1856, o autor publicou no mesmo ano um folheto intitulado *Epístola Ao Ilm.º e Exm.º Francisco de Paula Bastos*, que faz referência a Cabo Verde. *O escravo* foi publicado posteriormente no periódico *A Voz de Cabo Verde*, Praia, desde o número 244, de 22 de maio de 1916, até o número 294, de 21 de maio de 1917.

Como se trata de um romance muito pouco conhecido, em vista das pouquíssimas edições que teve, faremos aqui um resumo detalhado de sua trama. *O escravo* divide-se em dezenove capítulos e passa-se na ilha de Santiago, na primeira metade do século XIX. Tem por protagonista João, um escravo negro que se apaixona por sua senhora, Maria, uma mestiça livre. Maria, pintada como a mais bela, singela e pura das criaturas, dera uma educação esmerada a João, ensinando-o até a ler e escrever. João vive inteiramente para ela.

A narrativa se passa no ano de 1835. Inicia-se com a descrição do sítio em que Maria morava, situado próximo à Vila da Praia da ilha de São Tiago. Na referida descrição o autor comenta o jardim e suas belas flores, já fazendo referência ao zelo de Maria com suas coisas. Nesse jardim também se desenrola um diálogo entre Maria e seu escravo João. O autor, desde o primeiro capítulo, avisa ao seu leitor dos sentimentos que o escravo nutria por sua senhora. Nesse diálogo, o personagem de João ganha evidência ao contar sua triste história. Ele fora escravo do irmão da moça, que era muito maldoso. Aos oito anos de idade esse irmão morreu, e o pai de Maria, Cláudio Pimentel, deixou que a filha ficasse com João. A partir de então ele recebeu uma ótima educação e fora tratado como alguém da família.

No segundo capítulo faz-se referência à cor da pele dos personagens. A mãe de Maria, Mariana, era uma mulata e o pai era mestiço. Maria era portanto mestiça de pai e mãe. João ganhou a confiança de sua senhora no momento em que salvou as florzinhas dela da chuva que as iria matar. Ele as cobriu com folhas de bananeira. Maria, por sua vez, vivia para sua mãe, seu pai, seu escravo e suas flores.

Cláudio Pimentel, o pai de Maria, se afastara de casa, a serviço, em uma comissão para a Guiné. No período de sua ausência, Maria e sua mãe receberam a visita de um oficial chamado Sr. Lopes. Ele era ilhéu de nascimento mas, dentro do romance, é descrito como “o verdadeiro tipo português”. Fora à casa de Maria entregar uma carta de recomendação a Cláudio para que este o recebesse. Por conta dessa recomendação, as moças aceitaram o Sr. Lopes e o trataram como amigo. No entanto, ele se encantou por Maria instantaneamente e, mais do que isso, se declarou para a moça no primeiro momento em que ficou a sós com ela. Maria, por sua vez, rejeitou o oficial. Achou que ele pensava que iria possuí-la simplesmente porque ela era mulata e ele branco.

Luiza era outra escrava da casa. Amava João e sofria por perceber que ele amava

Maria. Certa feita, Luiza conversou com João e lhe revelou que conhecia o seu amor pela senhora. João pediu-lhe ajuda para ter acesso ao quarto de Maria enquanto ela dormisse para que pudesse apenas contemplá-la nesse momento de intimidade. Luiza prometera-lhe ajuda, desde que ele fosse antes ao batuque com ela em troca do referido favor. O batuque era uma reunião de escravos, que se deleitavam ao som de tambores improvisados, feitos com panos entre as pernas, e de dança. No batuque, havia uma figura central que dançava o torno, que se caracteriza por empregar trejeitos eróticos com os quadris. Como Luiza dançava o referido torno, acreditou que assim poderia chamar a atenção de João e conquistá-lo.

No dia combinado, João compareceu ao batuque. Antes de iniciar a música e a dança, o velho Domingos contou uma história e uma feiticeira, ex-escrava, contou outra. A feiticeira narrou a história de uma escrava chamada Júlia que fora obrigada a se tornar amante de seu senhor, Jerônimo Pimentel, quando tinha apenas treze anos. Como resultado desse relacionamento, dera à luz a um menino que ficara com o pai. Deixada de lado pelo seu senhor, essa mesma escrava se apaixonou por um outro escravo chamado Luís. Ficou grávida de seu secreto amante e teve o filho. Ao descobrir o ocorrido, Pimentel pegou a criança, ameaçando matá-la, caso Júlia não revelasse quem era o pai. Como a escrava resistia em revelar o nome do amante, o senhor fez uma marca no peito da criança para provar a seriedade de suas intenções. Ao ver o sangue, Júlia revelou ser Luís o pai. Jerônimo Pimentel foi atrás do escravo e o torturou até a morte. Depois entregou Júlia para que todos os escravos a possuíssem e ainda a maltratou por um longo período, até que um bispo, tio de Pimentel, ordenou ao sobrinho que assinasse a alforria da escrava. A feiticeira encerrou sua narração muito emocionada, evidenciando ser ela própria a ex-escrava Júlia. João, por sua vez, passou a desconfiar que Júlia era sua mãe, pois tinha uma cicatriz no

peito desde muito criança.

O Sr. Lopes estava presente no batuque e ouviu a história de Júlia. Posteriormente, procurou-a e contou que estava tramando uma revolta, juntamente com três companheiros, em que iria saquear a cidade e raptar Maria. Sabendo da influência da feiticeira sobre os escravos, pediu a ajuda de Júlia, que não hesitou em colaborar, pois sabia que a família Pimentel seria atingida diretamente, o que vinha de encontro à sua vontade de vingança. Ela iria convencer os escravos a não se oporem à revolta armada do Sr. Lopes

Voltando à casa de Maria, João adentrou no quarto de sua senhora com a ajuda de Luiza no dia combinado. Ele estava contemplando Maria e pegou em suas mãos. Luiza, ao ver essa cena, sofria muito. Maria acordou e viu que o escravo estava em seu quarto. Ela ficou muito brava com a falta de juízo dos dois escravos e pediu uma explicação a Luiza. Depois, para solucionar aquela situação com dignidade, deu a alforria a João, que disse preferir a morte a sair de perto dela. João acabou por culpar Luiza pelo ocorrido, como se ela é quem fosse a grande causadora de suas desgraças. Saiu desgovernado de casa e foi encontrar a feiticeira.

Júlia morava em uma caverna úmida e escura, longe de tudo. Depois de três dias caminhando sem dormir, o escravo chegou a um lugar de péssima aparência, que era a própria morada de Júlia. Ela não estava e ele ali adormeceu. Quando ela retornou, ele falou de suas suspeitas quanto a ser seu filho e ela o reconheceu como tal. Felizes, conversaram bastante e contaram as suas vidas um ao outro. Júlia contou outras atrocidades que Pimentel havia impingido a ela. Disse ao seu filho que iria se vingar de todos daquela casa. João estremeceu, porque o pai de Maria era o filho que Júlia tivera involuntariamente com Pimentel e, portanto, viu-se num impasse entre a emoção de ter encontrado sua mãe e o amor e respeito que tinha por Maria e por toda a família dos Pimentel.

De repente, João ouviu tiros. Era a revolta armada promovida pelo Sr. Lopes que já estava se consumando lá fora. Ao perceber que sua mãe tinha participação no que ocorria, se desesperou. Júlia proclamou a vitória do Sr. Lopes, vendo ali realizada sua vingança, pois já supunha que Lopes tinha Maria em seu poder. João, que havia descoberto as intenções do Sr. Lopes para com Maria, tentou sair correndo para salvar sua amada. Júlia o segurou com uma força extraordinária e ambos caíram em uma ribanceira. Ela morreu e ele ficou desfalecido.

Enquanto isso, o Sr. Lopes e seus cúmplices matavam vários oficiais e saqueavam as casas que encontravam pela frente. João, por sua vez, recebia os cuidados de Luiza, pois, ao socorrer os feridos no embate, ela o encontrou desacordado. Luiza contou-lhe que a feiticeira morrera com a queda e descobriu por intermédio de João que ele era tio de Maria. Em vista desse parentesco, novas esperanças de ficar com João eclodiram em seu peito e este, para não decepcioná-la ainda mais, disse que a queria.

João recuperou-se e armado de uma espingarda saiu correndo para salvar Maria, que fora raptada por Pimentel. João tinha apenas duas balas e já havia desperdiçado uma, sem êxito. Ao avistar o Sr. Lopes, o seu cavalo estava muito cansado e estancou. João atirou no cavalo de Lopes, que caiu. Este último sacou a espada e esperou João para o combate. Maria aproveitou e fugiu para o mato. José Joaquim, companheiro de Lopes, o incitou a fugir porque de longe se via uma tropa enorme vindo atrás deles. Lopes feriu João e fugiu sem a posse de Maria. Ela, por sua vez, ao ver que eles haviam ido embora, saiu de seu esconderijo e pegou João nos seus braços. Ele estava morrendo. Ela deu-lhe o primeiro e último beijo, e o escravo morreu.

Luiza andava em busca de João com outro escravo chamado Tomás. Quando o encontrou morto, pediu para que Tomás, em troca de um colar, carregasse o cadáver até

uma caverna e a fechasse com pedras. Ele carregou o corpo de João até a caverna. Ao beijar os lábios gelados de João, Luísa desejou morrer junto com seu amado. De repente, uma pedra enorme caiu na sua cabeça e ela morreu instantaneamente. Era a primeira pedra que Tomás lançava para fechar a caverna. A história termina com a menção da mudança de Maria e de sua mãe para Bissau, dois meses depois desse desfecho, onde o pai dela se encontrava a trabalho.

Os procedimentos do gênero trágico no interior do romance *O escravo*

Veremos agora, dentro da nossa análise, os efeitos produzidos pelo romance *O escravo* que condizem com aqueles próprios do gênero trágico atualizados dentro do contexto do século XIX. Vale lembrar que a opção estética de José Evaristo de Almeida, de buscar os efeitos do gênero trágico dentro de sua representação romanesca, está intimamente relacionada com o contexto histórico de Cabo Verde. Trata-se de um romance que propõe a contestação da ordem social. Tal contestação se dá pela atualização dos efeitos que a obra trágica causava nos leitores, como veremos mais adiante. Por ora, vejamos o quanto há de tragédia em *O escravo*, em especial no efeito que procura produzir nos leitores.

Em seu *Dicionário poético*, Candido Lusitano (1719-1773), grande estudioso e divulgador dos preceitos clássicos entre os portugueses no decorrer do século XVIII, assim define a tragédia:

Theatral, scenica, triste, lúgubre, fatal, funesta, funérea, luctuosa, lacrimosa, dolorosa,

sanguinolenta, cruenta, sanguinosa, grave, severa, austérea, sublime, altiloqua, grandiloqua, altisonante, magestosa, heróica, violenta, terrífica, horrífica, calamitosa, infausta, infeliz, misera, misérrima, acerba, lamentável, lastimosa, antiga, vetusta, Grega, Romana, pomposa, magnífica, celebre, famosa, memorável. (LUSITANO, 1820, v. 2, p.183)

É fácil constatar que grande parte dessas características apresentadas por Candido Lusitano está presente dentro do romance. Mas iremos tomar *O escravo* à luz das idéias de Francisco Freire de Carvalho acerca desse gênero, visto ser o grande divulgador dos preceitos estéticos greco-romanos no século XIX e uma das prováveis fontes de reflexão literária para José Evaristo de Almeida.

Antes de qualquer comentário, vale lembrar que as reflexões acerca do gênero trágico foram elaboradas por Aristóteles e depois por outros pensadores sempre em torno do teatro. Segundo Francisco Freire de Carvalho: “As obras Dramáticas operam a expansão dos caracteres por intervenção dos sentimentos e das paixões, representando-as” (CARVALHO, 1860, p. 92). Aqui, estamos estudando um romance que, ao que tudo indica, tem por objetivo primordial representar as paixões de seus personagens, isto é, de seus caracteres, exatamente o mesmo fim que o de uma peça trágica. Para reafirmar a importância das paixões em tal livro, podemos nos reportar às palavras de Manuel da Veiga, a respeito de *O escravo*:

[...] o livro é uma autêntica saga de amor. Nele, a dor do amor parece ser muito mais pungente que a da escravatura. A escravidão exercida pelo amor sobrepõe-se àquela que é exercida pela condição de escravo. Quase todos os personagens sofrem de amor ou por causa do amor. Porém, a cada personagem um amor diferente. Assim, o amor de João é quase platônico, o de Maria é extremamente espiritual, o de Luiza é largamente humano e, finalmente, o do Sr. Lopes é carnal, egoísta e criminoso. (VEIGA, s.d., p. 17)

Desde o momento inicial da obra, os sentimentos dos personagens são evidenciados e, de acordo com o modo como cada um reage a esses sentimentos, delineiam-se os

caracteres. É, portanto, a partir dessas paixões que os personagens praticam suas ações. Conforme as palavras de Gérard Lebrun, já reproduzidas anteriormente, o problema que se coloca para o homem grego frente à paixão está na escolha de sua conduta, pois o homem não escolhe as paixões, mas é responsável pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação. Eis aí um ponto crucial para o desenrolar de uma tragédia.

Em *O escravo*, verifica-se que as relações dos personagens dentro do romance são inteiramente baseadas nos sentimentos e nas paixões que eles nutrem uns pelos outros. O romance se inicia com um diálogo entre o escravo e sua senhora. A cena se passa no jardim da casa de Maria. Eis o diálogo entre eles:

Se Deus lhes tivesse dado o dom da compreensão... praticava com elas [as flores] o mesmo que pratiquei contigo, meu João; far-lhes-ia aprender quanto meu pai me ensinou; e, assim como cultivei o teu espírito, eu desenvolveria o de essas inocentes flores, que me dão instantes de pura satisfação. Ah! Exclamou João depois de um curto silêncio – quanto é grato ouvir-vos! Como se dilata o coração de quem luta, quando a vossa harmoniosíssima voz se lhe cõa na alma! É ouvindo-vos que se pode, na terra, ouvir a voz dos anjos, é sendo vosso servo que se chega a compreender a elevação do vosso sentir; que se podem apreciar vossas virtudes, a bondade de vosso coração... (ALMEIDA, 1856, p. 27)

Nesse trecho inicial fica evidente que João ama a sua senhora. Também se evidencia que o destino do escravo, desde o princípio, é sofrer, não por ser escravo, mas pelo amor que sentia, o qual o aprisionava mais do que qualquer outra condição. João vive em função do seu amor por Maria. Esse amor vai levá-lo ao infortúnio. Ele age apaixonadamente de forma a não dosar as suas ações conforme a conveniência. No momento em que ele adentra no quarto de Maria, por intermédio de Luiza, pratica uma ação que não estava de acordo com a moralidade e os costumes exigidos naquela casa. O escravo se rende ao amor e não controla os seus atos.

Parece-nos, portanto, que todo o infortúnio deve-se a um ato passionai e

involuntário. Por desejar somente contemplar Maria dormindo, acaba provocando sua expulsão da casa e o conseqüente afastamento de sua amada. A trama aqui não tem a mesma força que a de um *Édipo Rei*, por exemplo, no qual, por amor aos pais adotivos, que acredita serem seus legítimos progenitores, foge da casa paterna para evitar que o vaticínio de matar o pai e casar-se com a mãe se concretizasse, e acaba realizando essa cruel destino involuntariamente com seus pais verdadeiros. A peripécia presente na peça de Sófocles não aparece em *O escravo*, que se aproxima mais, em termos de motivação da ação, de uma tragédia ao modo de *Medéia*, de Eurípidés, na qual é a paixão desenfreada que provoca toda a desgraça. Arriscaríamos afirmar que *O escravo* apresenta uma trama motivada pela passionalidade presente em *Medéia*, associada à involuntariedade presente nas ações de Édipo, pois João age passionalmente como Medeia, mas provoca sua própria tragédia involuntariamente como Édipo. Tudo se passa no interior de um espaço burguês, ainda que escravagista, no qual as ações das personagens não têm e nem pretendem ter mais a representatividade social que a tragédia possuía, como já ficou observado quando falamos da epopéia – daí o efeito de estranhamento dessa aproximação. No entanto, isso não invalida a identificação de estratégias similares de representação das paixões presentes nesses textos.

Tomemos a partir daqui algumas estratégias típicas da tragédia e procuremos identificá-las em *O escravo*.

Os caracteres

Segundo Francisco Freire de Carvalho:

A Tragedia, considerada como representação dos caracteres, e do modo de proceder dos homens em certas situações críticas, e próprias para lhes servirem de prova, é um dos mais bellos conceitos do ingenho, e da arte do poeta: Ella é uma imitação directa dos costumes e das acções humanas; por quanto na Tragedia os caracteres não são pintados, como na Epopêa, por meio da descripção e da narração feitas pelo poeta; antes este, deixando de figurar, introduz as próprias personagens obrando per si mesmas; e fallando de um modo conforme aos seus caracteres. Segue-se daqui, que não ha genero, que, como este, exija de seu autor tão profundo conhecimento do coração; assim como nenhum outro ha, quando é habilmente, que desperte tão fortes commoções; visto ser uma cópia fiel das paixões humanas, e dos funestos effeitos que ellas produzem, quando não são reprimidas. Por quanto o amor e a admiração dos caracteres virtuosos, a compaixão a favor dos desgraçados, mais que tudo a favor das victimas da injustiça, e a indignação contra os autores de seus males, são os sentimentos, que mais constantemente costumam ser excitados pela tragedia. (CARVALHO, 1860, p. 116)

Concluimos então que os caracteres são descritos, conforme o trecho acima, como o conjunto de características psicológicas, físicas, espirituais que vão fazer com que um personagem pratique ações de uma determinada maneira. Ainda que o texto de José Evaristo de Almeida não pertença ao gênero dramático, verifica-se que os personagens são construídos ao modo da tragédia, porque é com o desenrolar dos acontecimentos e das ações desses personagens que são apresentadas as características que possuem. Em alguns trechos do romance, José Evaristo de Almeida emprega a descrição das características dos personagens. Isso não está de acordo com os procedimentos utilizados pela tragédia clássica, em que, segundo Freire de Carvalho, os caracteres se apresentam de acordo com as ações dos personagens. No entanto, mesmo quando o escritor de *O escravo* apresenta os caracteres de seus personagens, as ações que eles praticam no decorrer da trama evidenciam as características descritas anteriormente. As ações revelam muito mais sobre os caracteres que as palavras do narrador e muitas vezes até as relativizam, como veremos logo adiante.

Na cena abaixo, que foi descrita no início do romance, verificamos que o modo de agir dos personagens já delineia suas características:

Ela, a jovem que tratava de objectos tão queridos ao seu coração, de objectos inocentes como a sua alma, puros como o seu pensar – ela, dizemos, toda entregue a essa ocupação tão grata às almas, que as flores simbolizam – não reparara que um cem-pés lhe subira pela manga do roupão, e estava a ponto de invadir-lhe o colo, que – por estar nu – a brisa beijava a seu belo prazer. De um salto transpôs o escravo o espaço que o separava de sua senhora, e subtil – como o hábil operador, cujo escalpelo apenas corta a porção que lhe é destinada – ele deitou por terra o venenoso insecto, sem que com os dedos tocasse, nem de leve, em sua senhora.

– Que é isso, João? lhe diz ela, olhando-o com expressão de bondade.

– Não é nada, senhora, apenas um malévolo que pretendia aproximar-se de vossos ombros, mas que pagou bem cara tal ousadia.

E dizendo isto apontou para o chão mostrando esmagada sua vítima.

– Eu te agradeço, meu João. Quem me diria que entre essas flores, que eu tanto prezo, se havia de esconder tal sevandija! Mas, nem por isso, eu quero menos às minhas flores: se elas pudessem falar, de certo me teriam avisado do perigo que me estava iminente; ter-me-iam prevenido de que se serviam delas para me molestarem. Mas elas não falam; podem só manifestar-me a sua alegria, apresentando-se-me viçosas. (ALMEIDA, 1856, p. 26).

Nessa cena, a ação de João é determinante para entendermos o seu carácter e a sua paixão por Maria. Ao mesmo tempo que mata o insecto, sequer toca na pele de Maria, como se isso fosse macular um ente divino. Na expressão do desejo de Maria de que as flores fizessem o papel de guardião de sua integridade, cumprido naquele momento por João, há naturalmente a idéia de que João seria tal qual uma flor para ela, flores que tanto amava. Portanto, o amor de Maria por João se apresenta aqui pela analogia entre ele e as flores. É, dessa forma, na leitura da ação dos dois personagens que podemos vislumbrar o casal amoroso que protagonizará a narrativa. Posteriormente, João conta a sua história para Maria, já deixando claro que nutria sentimentos de amor pela moça. As ações de João, portanto, vão sempre no sentido de proteger Maria, ainda que tenha cometido o erro trágico de adentrar a seu quarto, como já foi comentado.

Vejamos como Maria é descrita no romance:

Maria, dotada de compreensão fácil – de uma penetração de causar inveja aos mais talentosos – possuía – além dos lisonjeiros dotes físicos – um coração de têmpera sumamente delicada. Dera-lhe a natureza uma daquelas almas, fortes na dor, sensíveis na compaixão, modestas na alegria [...] A ingenuidade da sua alma levava-a a acreditar nas flores uma sensibilidade igual à sua. (ALMEIDA, 1856, p. 34).

Ela demonstra isso ao longo da narrativa, não só pelas suas palavras suaves para com os escravos, mas pela sua compreensão e seu modo de agir. Trata a todos de modo amável. Caracterizada como moça de família, não é apresentada com ímpetos de rebeldia, pelo contrário, esperamos que aceite como natural o destino que se lhe impõe. Enquanto o pai está ausente, ajuda sua mãe. Dedicava grande parte de seu tempo às flores, demonstrando com isso possuir um caráter sensível. No momento em que foi raptada pelo Sr. Lopes, percebe que ama João, principalmente ao vê-lo quase morto em seus braços, depois de tê-la salvado:

Maria ao observar a enorme ferida do escravo, soltou um grito de pungente aflição. Meu Deus! Meu Deus! – disse ela. – Permite, Senhor, que a minha liberdade não custe a vida àquele que me a deu. E correndo para ele, foi com o lenço ver se estancava o sangue que, a largos borbotões, saía da ferida: para o conseguir ela não duvidou de sentar-se ao lado do escravo. (ALMEIDA, 1856, p. 150).

Maria é portanto a protagonista de bom caráter, que causa admiração no leitor. No trecho acima, mostra que também era religiosa. Chama Deus para salvar o escravo. Coloca-se ainda como uma pessoa igual a João, pedindo para que a sua vida não custe a vida do amigo moribundo. Suas ações são dotadas de bondade e seu caráter é assim delineado.

Todavia, nada na fala do narrador anuncia a sua determinação e arrogância na atitude para com o Sr. Lopes, depois de ter sido por ele contejada. O discurso em prol do mestiço e o orgulho de sua origem em nada estava anunciado pela descrição que dela havia feito o narrador. Neste sentido, é a partir da ação de Maria que tomamos conhecimento de sua consciência social, de sua quase militância pela causa do mestiço caboverdiano. A partir desse episódio, somos obrigados a reelaborar a imagem que havíamos construído da até então frágil e indefesa Maria, demonstrando o quanto a efetiva ação das personagens

tem mais peso no romance do que a descrição que delas faz o narrador.

Cláudio, o pai de Maria, é descrito no romance como um militar que se ausentara a serviço e deixara a filha e a mulher, Mariana.

Havia nas Companhias de linha da Província um sargento indígena, a quem seus camaradas muito respeitavam, em razão do seu irrepreensível comportamento, e subida instrução de que dispunha. Não se sabiam quem eram seus pais; apenas constava que viera de Santo Antônio, de onde era natural, recomendado pelo Bispo dessa época ao governador de então, o qual [...] bem depressa o fez subir os postos inferiores e o promoveu a Capitão [...] Casara na idade de 18 anos, e na vida privada não desmereceu nunca do conceito que a pública lhe granjeara. Todo dedicado a sua esposa, que era uma linda mulata, filha de um rico proprietário de São Nicolau – prodigalizava-lhe os maiores extremos, os quais ela do coração lhe retribuía [...] ele se ocupava em transmitir a sua filha a educação que recebera do Bispo que o protegera. (ALMEIDA, 1856, p.34).

Nesse trecho, a descrição de Cláudio aponta para o fato de ele ser um pai zeloso, que dera uma ótima educação à filha, além de ser bom marido. As suas ações caminham de acordo com a descrição romanesca. Ao se ausentar de sua casa, ele está pensando no bem estar de sua família. Em nenhum momento encontramos uma atitude egoísta em seu caráter. Pelo contrário, ele se preocupa com sua filha e isso fica bastante claro no momento em que Maria escreve-lhe reclamando do Sr. Lopes, lembrando-se das palavras do pai a respeito do amor:

Maria, o amor é uma necessidade da vida: ele faz as delícias da existência, quando a alma recebendo-o pouco a pouco, pode firmar-se sobre as virtudes do ente que no-lo inspira: santificado depois pelo altar, ele promove o deleitoso viver que desfrutamos, eu e tua mãe. Quando porém ele se apresenta frenético, feroso e deslumbrante, falando à sensualidade e não ao coração; quando ele nasce de pensamentos impuros e arrasta a vítima inocente ao crime [...] então esse amor criminoso é a origem de imensos males. (ALMEIDA, 1856, p. 91).

Nessa descrição mostrou-se uma pessoa respeitosa, amável, sensata, controlada. Sendo assim, suas ações, naturalmente, vêm de acordo com o seu caráter bom e zeloso.

Como esteve ausente no momento em que se deu a descrição romanesca, concluímos que estava trabalhando para zelar pelas suas amadas, Maria e Dona Mariana.

Dona Mariana, por sua vez, é apresentada como uma mulher sensível que sofria com a falta do marido:

E quando idéias sinistras produzidas pela ausência do esposo, e pai, vinham enuviar aquelas fronteiras – tipos de bondade e candura – qual delas mais se empenhavam em dissipar a melancolia da que primeiro a manifestava: trocavam-se então frases consoladoras – e ambas diligenciavam esconder as lágrimas, a fim de que estas não fossem orvalhar e dar vigor à saudade que nutriam. (ALMEIDA, 1856, p. 35).

Nesse ponto, a ação de sofrer e de consolar a filha, delineia o caráter de Mariana. Ao que tudo indica, era uma mulher dedicada à família que se empenhava em não ver Maria sofrer. A única ação significativa que terá em todo o romance é a de gritar por socorro quando Maria é raptada por Pimentel, o que está plenamente de acordo com sua atitude zelosa em relação à filha.

Não é por acaso que essa coerência entre descrição e ação apresenta-se somente em relação a Cláudio e a Dona Mariana, que não participam efetivamente da ação concreta da narrativa. Em relação a todas as outras personagens, como veremos, sempre haverá algum hiato entre o como nos são apresentadas e como agem no decorrer da narrativa.

Luiza é delineada de forma positiva pelo narrador. Ela é apresentada dentro do romance através de um diálogo com João. Estava chorando quando apareceu seu amigo. Para não importuná-lo, não contou a ele o motivo de seu padecer (o amor que sentia por ele). Nesse diálogo ela percebe a tristeza do escravo e tenta consolá-lo, demonstrando que era afetuosa e dedicada.

Vejamos como se deu essa conversa:

- Então que tens, Luiza? Por que choras? Diz-me o teu mal; qualquer que seja, buscarei consolar-te, e se o não puder conseguir, chorarei contigo.
- Minha tristeza... meu mal... queres sabê-lo? Ah nunca! Para que to diria eu?
- Para quê? Pois não sou eu teu irmão na desventura? A desgraça que sobre um pesa, não esmaga igualmente o outro? E a quem havemos – nós, míseros escravos – confiar nossas penas, se não for a nossos irmãos? Quem nos virá consolar, inspirar-nos resignação, se a não pedirmos àqueles que sofrem como nós; àqueles que não podem erguer a cabeça, sem que vejam suspenso o açoite, tantas vezes injusto?
- É verdade: porém tu, João, não estás nesse caso; tu não és infeliz. Não gozas tu da confiança de teus senhores? Não te preferem, não te tratam eles de modo a despertar a inveja em teus companheiros? E devo eu ir afligir-te com a narração de meus males; desviar-te do caminho da felicidade, para te fazer entrar na melancólica vereda que trilho?
- Eu feliz?!... Ah Luiza! Não queiras nunca experimentar as angústias que eu padeço! Prefere antes ser obrigada a dormir sobre um leito formado de agudos ramos de espinheiro, que, ainda assim, fora teu sono mais sossegado do que aquele a que estou condenado! Teu corpo sangrara menos que as úlceras do meu coração [...] (ALMEIDA, 1856, p. 50-51).

Nesse ponto, eles demonstraram ser amigos e compreensivos. Luiza, por sua vez, deixa claro que a condição de João gerava inveja nos outros escravos. Ao falar disso, é sobre ela mesma que estava falando, pois sentia inveja do amor que João nutria por Maria. Esse sentimento de inveja, no entanto, era abafado pelo amor que possui. Ela queria ajudá-lo a não sofrer, demonstrando ter um bom caráter.

Amava-o aos quinze anos, e – assim como todas as paixões – esse amor fez de princípio as delícias da sua existência. Lisonjeava-a a idéia de que João corresponderia ao puro sentimento que inspirava, logo que o descobrisse; e por isso, todas as vezes que o encontrava, ela buscava com a muda linguagem dos olhos – significar-lhe o que a boca tinha pejo de exprimir. E nos batuques – uma das poucas distrações concedidas aos escravos – era sempre diante de João, que Luiza – fazendo valer toda a graça com que lhe dotara a natureza – ia desenvolver o seu talento artístico nos requebros do torno [...] Só João ignorava a paixão de que era objeto [...] Luiza conheceu em breve que João vergava sob o peso de uma angústia perene, e – por isso que as almas bem formadas julgam pelos seus os corações alheios – ela adivinhou que o escravo sofria um padecimento de amor. Ao firmar-se em tal suposição, a escrava sentiu o ciúme comprimir-lhe o coração, como se lho apertasse com um anel de ferro em brasa. (ALMEIDA, 1856, p.52).

Nesse trecho, o narrador explicita que Luiza tinha uma “alma bem formada”, e isso se reitera com as ações da personagem. Ela se resigna e ama. Mostra-se uma pessoa de caráter controlado, dona de seus impulsos. Todavia, também suas ações vão revelar algo

que a descrição do narrador não explicita: sua fragilidade e sua dimensão trágica.

Luiza, observando João tão próximo de Maria, sentiu uma dor aguda atravessar-lhe o coração, e não podendo ser superior por mais tempo ao ciúme que lhe despedaçava o peito, deixou cair os braços sobre a cômoda, e descansou a testa em fogo sobre as mãos ainda mais frias que a pedra onde pousavam. E João aproximou-se do leito da virgem; e tanto, que podia aspirar o hálito dela... notar-lhe o sereno arfar do peito... João, insensivelmente inclinara a cabeça sobre a mão de Maria – e... ó sacrilégio! Seus beijos em fogo tocaram aquela mão que ele desejava mil vezes comprimir em seu peito! Seus lábios juntaram-se mansamente, mas, ao desunirem-se, produziram um som que fez voltar Luiza. Esta sentiu-se desfalecer ao certificar-se de que fora aquele som a suavíssima vibração de um beijo! E quando ela viu sucederem-se a este um segundo, um terceiro, tentou, para não cair, segurar-se à cômoda; mas a pedra – humidecida pelas lágrimas que profusamente ela aí derramara – deixou resvalar a mão, que lhe pedia amparo, e a infeliz caiu no sobrado, o qual estremeceu produzindo um som forte que retumbou pelo vácuo do edifício. João voltou o rosto, sem contudo se resolver a abandonar a mão de Maria. (ALMEIDA, 1856, p. 95-96).

Apesar de ter a intenção explícita de ajudar João a se aproximar de Maria, adentrando ao quarto desta quando ela dormia, Luiza é quem vai delatar “inconscientemente” a presença do escravo no quarto, ao desfalecer e, como isso, fazer barulho e acordar Maria. É uma atitude fatídica, que vai no sentido de revelar, primeiramente, uma Maria mais emotiva e frágil do que se imaginava e, principalmente, uma Maria com um destino mais trágico do que sua resignação lhe reservava, pois, agindo no sentido do bem de seu amado, involuntariamente causa-lhe a desgraça, como fez Édipo em relação aos seus pais.

Vejamos agora a descrição do Sr. Lopes:

O Sr. Lopes era um homem alto e grosso em proporção. Ilhéu de nascimento, havia em suas maneiras alguma coisa que revelava uma educação acima do vulgar. Sua fisionomia masculina era o verdadeiro tipo português: faces proeminentes – olhos pequenos e muito vivos – a testa alta deixando ver – pela ausência dos cabelos, as características bem pronunciadas de audácia desmedida, ambição e orgulho. A barba e bigodes espessos, fortes e pretos como azeviche, dariam a seu rosto, de um trigueiro sanguíneo – o aspecto da ferocidade, se um sorriso – que podia tomar-se indistintamente por ironia, ou bondade – não modificasse um pouco a influência repulsiva, que exercia seu rosto – quando sério...

(ALMEIDA, 1856, p.38).

Pela descrição acima, ficamos sem saber se devemos gostar ou não dos Sr. Lopes. A rigor, não há nada de repulsivo nele. É descrito como um português audacioso, másculo, culto. Todavia, o Sr. Lopes é o vilão da história e suas ações vêm a todo o tempo reafirmar essa condição. Com o decorrer da trama é que as características negativas do personagem vão se delineando, de acordo com as suas ações. Após flertar com Maria de modo grosseiro, irá fazer um pacto com a feiticeira Júlia para conter a participação dos escravos na ação que pretende comandar contra os militares. Ao final do romance, ele saqueia a cidade e rapta Maria. Portanto, são suas ações que dizem quem ele realmente é.

Júlia é quem conta a própria história. Ainda que o faça em terceira pessoa, para preservar sua identidade, quer por pudor, quer por vergonha, sua narrativa é, de fato, em primeira pessoa e, portanto, a constituição de sua personagem tem menos interferência do narrador. Assim inicia sua narrativa:

Houve uma – Júlia se chamava ela – uma jovem preta – oh! tão jovem, que apenas treze maíos contava! – a qual, apesar dos seus poucos anos, soube resistir por algum tempo aos desejos de seu senhor. Mas, ai! Uma noite ela sentiu sobre o peito a boca de uma pistola; a vida considerava ela o seu único bem – teve medo de morrer – desmaiou... e... depois, uma existência cruel, meses de pungente tortura – qual a de ser forçada a abraçar aquele que se não ama – fizeram-lhe lamentar bem cedo não ter antes preferido a morte à vida, que se lhe tornava de insuportável peso. E quando sentiu que ia dar ao mundo o fruto do crime de seu senhor, ela rojou-se por terra, e amaldiçoou, antes de nascer, o ente que alimentava em suas entranhas! (ALMEIDA, 1856, p. 71-72).

As outras ações de Jerônimo Pimentel, pai de Cláudio Pimentel, irão fazer com que ela se torne uma mulher amargurada, vingativa, solitária e triste. Toda a ação dela no decorrer do romance é no sentido de reafirmar sua amargura e espírito de vingança. Mesmo depois que reencontra o seu filho João, não altera seus sentimentos. Há, portanto, coerência

entre o que narra de si mesma e as suas ações no decorrer da história. Tal coerência entre narração e ação difere daquela presente nas personagens de Cláudio e de Dona Mariana pelo fato de ser ela mesma a narradora de sua história, o que aproxima de forma peculiar narração e ação, uma vez que a narração aqui é mais uma das ações de Julia no interior do romance.

Jerônimo Pimentel, por sua vez, é o personagem de má índole, que judia de sua escrava. Ele pratica ações ruins e é apresentado como antagonista dentro da narrativa. Esse personagem é descrito na narrativa pela voz da feiticeira, que havia sido escravo dele.

Vejamos como a descrição é feita:

Este muito nobre senhor [Pimentel] entendia que as escravas deviam ufanar-se, quando escolhidas para servirem de joguete aos desejos sensuais de seu senhor; e acreditava – o orgulhoso – que à menor manifestação da sua parte, elas não podiam deixar de pagar-lhe com paixão uma preferência, a que deviam ser reconhecidas. Pobre louco, que julgava poder alcançar corações que fazia sangrar com tratamentos cruéis – tratamentos que em nada se compadeciam com o sentimentos que pretendia inspirar! (ALMEIDA, 1856, p. 71).

Nesse ponto, o narrador deu voz à personagem para que ela descrevesse o Sr. Pimentel. Posteriormente, as ações descritas pela Júlia irão reafirmar a descrição romanesca, de que ele era um personagem ruim, que judiava de seus escravos.

Como podemos constatar, é a ação das personagens que primordialmente as caracteriza, aproximando-as assim dos caracteres da tragédia. Mas, como já observamos, não temos aqui um gênero de tragédia pura, mas sim uma adequação de algumas estratégias desse gênero ao do romance. O modo como os caracteres se organizam no interior do texto é algo que não podemos atribuir à tragédia, mas sim ao gosto romântico.

Com a chegada à casa de Maria do Sr. Lopes, o narrador estabeleceu a tensão entre dois pólos: o bem e o mal. O bem representado por a família de Maria, João e Luíza; o mal

representado pelo Sr. Lopes, Pimentel e a feiticeira Júlia. A grande maioria dos romances oitocentistas se estrutura na luta do bem contra o mal, evidenciando os feitos heróicos e condenando aqueles tidos como negativos dentro de um determinado contexto cultural. A paixão desenfreada (João por Maria, Luiza por João, Sr. Lopes por Maria), o desejo de vingança (Julia pela família dos Pimentel), a paixão pelo dinheiro e pelo poder (Sr. Lopes) são apontados dentro da narrativa como grandes causadores de infelicidades e desgraças e são essas paixões que vão conduzindo as ações dos personagens.

Todavia, se, segundo as palavras citadas acima, “O fim da tragédia é aperfeiçoar a nossa sensibilidade virtuosa”, isso também se verifica dentro do romance. Maria, por exemplo, também sentia amor por João. Mas é um amor menos ousado. Ela sabe usar os sentimentos a seu favor. A personagem é pintada como singela, de boa alma, equilibrada. E são justamente essas qualidades que vão fazê-la resplandecer dentro da obra. Ela sobrevive aos infortúnios pelo seu comedimento e bom coração. Podemos vê-la, portanto, como um personagem que carrega consigo todos os valores do classicismo.

Já João, apesar de ter um bom coração, morre pela sua paixão desenfreada. No entanto, a morte do escravo se deu em um gesto heróico. Ele morreu porque tentou salvar sua senhora das mãos do Sr. Lopes. E conseguiu. Mas, durante a narrativa, todos os pesares pelos quais o escravo passou estão intimamente ligados ao descontrole de seu sentimento por Maria. Esse amor descontrolado é próprio do amor romântico, que supera todas as barreiras.

O destino trágico de João nos sensibiliza muito mais do que o fim tranquilo de Maria, que parte com a mãe para a Guiné. A virtude aqui, diferentemente do modelo clássico, não está em aprender a controlar as paixões, mas em amar profunda e

verdadeiramente alguém, ainda que isso lhe custe a vida. Portanto, nossa sensibilidade virtuosa é educada, mas a lição é outra. É a supremacia da ação verdadeira e impulsiva do sujeito, representada pela bastardia de João, em detrimento de uma ação verdadeira e comedida do coletivo, representada pela família de Maria.

Os reconhecimentos

Com relação ao reconhecimento, Francisco Freire de Carvalho não discorreu em sua obra *Lições Elementares de Poética Nacional* a esse respeito. Sendo assim, tomaremos a definição aristotélica de reconhecimento para demonstrarmos como eles estão estruturados dentro de *O escravo*. Segundo Aristóteles:

O reconhecimento, indica-o a própria palavra, é a passagem do desconhecimento ao conhecimento; tal passagem é feita para amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio [...] Outras formas há, porém; em relação a coisas inanimadas e acidentais, por vezes ocorre o reconhecimento, como o dissemos; igualmente, reconhece-se se uma pessoa praticou ou não uma ação [...] O reconhecimento se dá entre pessoas; ocasiões há em que somente uma personagem reconhece outra, quando não existe dúvidas acerca da identidade de uma delas; outras vezes, as duas se reconhecem. (ARISTÓTELES, 1999, p. 51).

Dentro da narrativa, temos o reconhecimento de João e de Júlia. Isso se deu no momento em que João refletiu acerca da história que a feiticeira havia contado no batuque. Ali ele percebeu que podia ser filho de Júlia. Para completar esse episódio, ambos se reconhecem quando ele vai visitá-la para se certificar de que ela era realmente sua mãe:

Bem adiantada ia a noite, quando João sentiu um leve rumor... pouco depois, um vulto chegou a pouca distância da cova. João levantou-se e mandou essas palavras a recém-chegada: Boa velha, recolhes hoje bem tarde! – E tu – quem quer que sejas – disse a velha

com voz áspera – como ousastes permanecer em um sítio, onde, além da feiticeira, ninguém se anima a demorar-se? – Precisava falar-vos – tornou João – careço de vós; estou aqui desde a manhã – Oh! Deve ser bem forte o motivo que te conduz, para te não cansares de esperar-me até uma hora tão adiantada da noite! – Nada menos que pedir-vos notícia de minha mãe. – Tua mãe! Conheço-a eu por ventura? E quanto a conhecesse, acreditas que me ocuparia a espiar-lhe os passos? – É tão vossa conhecida que até lhe sabeis a história. Eu sou o desgraçado da infeliz Júlia! – Tu! Tu o filho de Júlia!... É Júlia que te escuta, fala pois... Oh!... filho de Luís! Deixa que eu empregue sobre seu rosto milhões de afectuosíssimos beijos! (ALMEIDA, 1856, p. 115-116).

Dessa forma ambos se reconhecem, e tal reconhecimento também é típico da tragédia. Júlia fica muito feliz ao ver João. Conta-lhe sua trágica história e demonstra possuir desejo de vingança, conforme já relatamos anteriormente. João, por sua vez, diz a Júlia que fora escravo de Cláudio Pimentel e que esse lhe tratava muito bem, assim como a sua filha Maria. Júlia fica furiosa e diz a João que Cláudio não era seu filho. Que ela gostaria de matá-lo, assim como a toda a família. Ele conversa muito com sua mãe e a convence a deixar a vingança de lado. Ela, para não magoar o seu filho querido, finge que assim o fará, no entanto, ela já havia combinado com o Sr. Lopes a revolta que, para a desventura de João, já estava ocorrendo na cidade, conforme relatamos no resumo da trama.

Nesse ponto, João também descobre que Maria é sua sobrinha. Com essa nova revelação, o seu amor toma novas proporções, pois ele se vê quase impossibilitado de ter o mesmo tipo de amor que sentia por ela. Há, portanto, dois reconhecimentos que envolveram João: o reconhecimento de quem era sua mãe e o de que Maria era sua sobrinha.

Também ocorre o reconhecimento de fatos, quando Maria descobre que João adentrou em seu quarto sem seu consentimento. Nesse ponto é o tipo de reconhecimento descrito por Aristóteles como aquele em que se descobre se alguém praticou ou não uma ação. Vejamos como Maria descobre que João adentrou em seu quarto:

Maria ficara estupefacta; não podia explicar-se o que se passava em torno dela. Diante de si,

elevava-se como um espectro – a que o medo dava formas gigantescas – a figura do escravo, imóvel como uma aparição – sombrio como o desgosto – gélido como a morte! Ela sentia uma mão fria segurar a sua, que ardia nos sítios onde os lábios de João haviam tocado... João ao sentir separar-se da sua mão a de Maria, compreendeu a dificuldade da posição em que o colocara o seu desmesurado amor... caiu sobre os joelhos – tapou os olhos com as mãos confrangidas – e bradou, traindo na voz tudo quanto o desgosto tem de mais aflitivo e pungente: – Perdão! Perdão! (ALMEIDA, 1856, p.97).

Seguiu-se a essa cena as explicações de Luiza e de João. Luiza tenta justificar o ocorrido dizendo que João a amava e que viera ali para conversar com ela. João, por sua vez, desmentia Luiza e dizia que entrou à força para vê-la, porque a amava, sem o consentimento de Luiza, livrando assim a escrava de qualquer responsabilidade. Nesse momento, evidencia-se a passagem da fortuna para o infortúnio na vida de João, como o amargo fruto que colhe de seu puro e casto amor.

Porque eu amo-vos, senhora! Amo-vos com todo o fogo da paixão... Mas quando a reflexão me arremessa para o positivo acerbo, para a realidade pungente, que se me descerra cercada de espinheiros bravios, que me não mostra regato límpido que mitigar possa o ardor da minha alma, volvo a afogar-me no tempestuoso pego de minhas angústias!... Hoje, conduzido pelo delírio, pelo instinto que para vós me chama – eu pude gozar do único prazer real que neste mundo me fora permitido. Oh! eu pude embebecer-me na sublime contemplação de vossos encantos... Eia, senhora, tendes ouvido a confissão de um crime que vós não podeis deixar impune – a vossos pés está o delinqüente – feri, senhora: dai-me a morte que mereço... dai-ma, mas por piedade! (ALMEIDA, 1856, p. 101).

Nesse ponto, Maria também reconhece que era alvo do amor de seu escravo. Portanto, conforme o relato da narração que já descrevemos anteriormente, ela dá a João a alforria.

Os reconhecimentos têm finalidade precisa, pois eles mudam completamente o curso da história e a sina dos personagens. João, por exemplo, cai em desgraça em relação a Maria após o reconhecimento de ter adentrado ao quarto dela, enquanto dá uma chance ao amor de Luiza depois do reconhecimento de que Maria é sua sobrinha. Júlia, por sua vez, vê-se feliz depois de uma vida de tristezas ao descobrir que o seu filho estava vivo. Maria,

ao saber do amor que João nutria por ela, também passa a ver o escravo de outra forma, chegando mesmo a amá-lo.

Os sentimentos de terror e piedade

Dentro de *O escravo*, existe uma carga de sentimentos que, aos olhos do leitor, se apresenta como incontrolável. Beira o exagero. Ao exaltar de tal forma os sentimentos dos personagens, o escritor busca produzir no leitor efeitos próprios daquele produzido pelo gênero trágico, tais como o terror e a piedade. Vejamos as palavras de Francisco Freire de Carvalho:

O fim da tragédia é aperfeiçoar a nossa sensibilidade virtuosa: pelo que, todas as vezes que um autor nos interessar a favor da virtude, e nos ensinar a ter compaixão dos desgraçados; todas as vezes que elle nos inspirar sentimentos, que o espectáculo das vicissitudes humanas deve fazer despertar; finalmente todas as vezes que pelo mesmo interesse, que nos fizer tomar pelos males alheios, elle nos dispor a evitar na marcha de nossas ações certos erros e certos defeitos; um tal autor desempenhará completamente o fim moral da tragédia. (CARVALHO, 1860, p. 116).

Segundo Freire de Carvalho, o autor deve fazer o seu leitor se interessar pelas virtudes e ensiná-lo a ter compaixão dos desgraçados. É exatamente isso que a leitura de *O escravo* incita em seus leitores. A trama do romance inspira o terror em relação às ações de Pimentel e de Lopes e a compaixão em relação aos padecimentos de Júlia, de João e de Luisa.

José Evaristo de Almeida induz o leitor a sentir piedade. A atitude de Maria em relação a João é um exemplo disso:

João, és forro; dou-te a liberdade: sai desta casa, onde jamais buscarás entrar... Quem não verá nas palavras de Maria mais um prémio, que um castigo? Quem? João, que ao ouvi-las

caiu de joelhos exclamando: Piedade! Piedade!... De que me serve a vida longe de vós? Oh! Daí-me a morte... eu vo-lo peço... Banido, meu Deus! Se a morte instantânea vos parece castigo muito leve, em relação à enormidade do meu delito, ordenai a tortura física: daí ao menos ao escravo a consolação de presumir que seus queixumes serão ouvidos por aquela, cuja presença é o único bem, que até aqui lhe tem sustentado a vida! (ALMEIDA, 1856, p. 102).

João não quer aceitar a “liberdade” que lhe é dada, preferindo a morte, pois, como sabemos, ama desmesuradamente sua senhora. Ficamos penalizados com sua dor, ao o vermos irremediavelmente separado de sua amada. Na seqüência, João conta a sua história para Maria. Vejamos como ele o diz:

É a minha história que eu pretendo contar-vos; a minha história que começa quanto eu tinha apenas nove anos. Nessa idade juvenil, já eu sofria os maus tratamentos a que nessa terra estão condenados os escravos. Tinha sido destinado para o serviço de vosso irmão; e vós sabeis, senhora, quanto eu involuntariamente vos fazia padecer, nas expressões desagradáveis que eles vos dirigia, quando tomáveis a minha defesa, e que vínheis – qual anjo benéfico – tirar-me das mãos de uma criança, cujo gênio – já de natureza arrebatado – não era possível reprimir, em razão da doença que aos oito anos o levou a sepultura... Era pois, um ente destinado a servir de brinquedo a uma criança, que me repetia a cada passo o que ouvia aos demais senhores de escravos: Esses negros são uns animais superiores aos macacos só no falar – o seu mestre deve ser o chicote – a tortura o incentivo para os fazer trabalhar. Logo depois da morte dele, vosso pai quis vender-me, porque de uma constituição fraca, não podia eu servir-lhe para o trabalho da lavoura, único a que destinava os escravos: vós vos opusestes a essa venda; e aquele que tinha recentemente perdido um filho, entendeu que devia anuir cegamente aos desejos da única que lhe restava. Foi então que uma nova existência raiou para mim: aos maus tratos, sucederam-se as expressões de bondade; e amigáveis conselhos vieram substituir as repreensões aviltantes. (ALMEIDA, 1856, p. 28).

Nessas palavras de João, verifica-se que José Evaristo de Almeida denuncia o que certamente todos já sabiam: os abusos pelos quais passavam os escravos nas mãos de seus senhores. A descrição do escravo denuncia a triste condição social daqueles indivíduos naquele território, o que, em certa medida, leva o leitor a refletir acerca dos valores que regiam aquela sociedade. O personagem do escravo representa o tipo social que vem denunciar os abusos do sistema escravagista. Dessa forma, através de seu diálogo, percebe-se que ele sofre muito nessa ordem social.

O narrador ainda faz reflexões sobre a questão escravagista no decorrer da obra.

Dentro dessas reflexões, nota-se o quanto o romance chama a atenção do leitor sobre as conseqüências desse sistema que vitima de forma rigorosa os escravos. Tais conseqüências são dignas de dó e compaixão, efeitos próprios da tragédia, atualizada naquele contexto.

Vejamos mais algumas palavras de João para Maria:

Numa ocasião deparei com a história da revolta dos negros na ilha de São Domingos. Ah! Essa noite foi para mim de um prazer indefinível! A narração das proezas daqueles negros despertou em meu peito sensações, até então, para mim desconhecidas. A ambição da glória entrou em meu espírito; esqueci o que era: julguei-me livre! Oh! E tão livre, que a meu lado pendia uma espada... o delírio apossou-se do meu cérebro... e eu corria... com o fim de libertar meu irmão do cativo! De então para cá, mal podeis imaginar senhora, de quantas dores tem sido vítima o meu coração! Desenvolvestes em mim sentimentos que se não compadecem com a condição de escravo – mostraste-me o caminho do saber, entrei nele – caminhei a passos agigantados – mas chegando ao meio, uma voz sinistra me brada: “escravo” e eu recuo horrorizado! Abristes-me as portas do entendimento, mas quando busco ler no livro do meu futuro, encontro em todas as páginas a palavra “escravo” escrita em caracteres pretos, oh! pretos como o meu semblante! (ALMEIDA, 1856, p.30).

João, apesar de ser escravo, recebeu de sua senhora a educação e a instrução próprias do homem branco e, exatamente por isso, apresentava condições de argumentar acerca de sua vida e da dos outros que possuíam a mesma condição de escravo. Nessa passagem, evidencia-se que a educação formal aumentou o padecer do escravo. Através desse conhecimento, ele ficou mais infeliz com a sua condição. Passou a ter consciência de que era impossível para um homem como ele querer algo mais do que servir aos seus senhores. Ainda faz uma alusão à cor da pele: por ser negro seria impossível ascender socialmente. Ao ler escravo na cor preta, João se relembra que além de escravo, ele era um preto. Nessa fala, ele evidencia os preconceitos dos quais era vítima, não só pela condição de escravo, mas também pelo tom preto de pele. Para completar, Maria, ao ver o seu escravo nessa situação, dá-lhe a alforria. Ele, por sua vez, sente-se pior ainda. A liberdade era como um castigo para João:

... Ai de mim! Eu não julgava que a narração dos meus males merecesse um tão violento castigo! Não era a liberdade que eu vos pedia; não: a liberdade?! De que me serviria?... Tirar-me-ia a liberdade o olvido do meu passado? Não; porque as vossas leis tiram ao liberto as prerrogativas ao homem nascido livre. (ALMEIDA, 1856, p. 31).

Nesse momento, há uma alusão à condição dos escravos que se tornavam livres dentro do território colonial. Esses homens ficavam sem rumo porque se habituaram a viver em sistema de servidão e, assim, não enxergavam outra forma de sobreviver, a não ser servindo seus senhores. Além disso, não conseguiam emprego e acabavam vivendo miseravelmente, pior do que quando eram escravos, pois naquela condição ao menos não lhes faltava comida e moradia. Portanto, além do sofrimento amoroso do personagem, temos aqui uma perspectiva histórica, demonstrando como a escravidão era algo que tolhia completamente a liberdade dos escravos, visto que, fora da ordem escravagista, eles se encontrariam sem emprego, sem casa, sem comida, sem nada. No caso de João, também ficaria sem o seu amor.

Por intermédio desses diálogos fica claro que o romance trata da própria ordem social de Cabo Verde, em que o espaço da colonização se apresenta de forma trágica, a partir do momento em que traz efeitos próprios de uma ordem política e social injusta e cruel para com os negros. Para coroar a condição digna de causar dó e piedade em que se encontrava João, temos a descrição de sua morte, posterior ao rapto da Maria.

Acudi, acudi! – gritavam várias bocas femininas – levam a senhora. E a estas vozes ia juntar-se uma outra mais aguda – mais estridente, mais desesperada, que dizia: Salvem, salvem minha filha das mãos daquele assassino! E ninguém corre – acrescentava a lacrimosa mãe – ninguém se anima a ir disputá-la ao covarde sedutor!... João começara a vestir-se logo que ouviu os gritos: quando Mariana acabou a sua lamentação, ele saltou da cama com agilidade superior à que devera esperar-se de um convalescente... soltou o cavalo Lasão... saltou-lhe sobre o dorso – bateu-lhe os calcanhares – e o feroso animal, livre do freio e sela fez estalar debaixo dos duros cascos o chão... João vê sobre a achada de São Pedro o raptor galopando naquele liso terreno. (ALMEIDA, 1956, p. 145-146).

Aqui se reitera o combate entre o bem e o mal, evidenciando o caráter heróico do escravo João, que arrisca a própria vida para salvar a sua senhora das mãos do raptor.

João... com a espada em punho correu sobre Lopes. Este não estava ferido, por quanto João atirara sobre o cavalo, e por isso Lopes, desnudando a espada, esperou o inimigo... Maria apenas viu os ferros engajados, levantou-se e fugiu – qual rola perseguida – a esconder-se numa das cerradas moitas de purgueira que ficam dali perto... João nunca tinha jogado as armas, por isso Lopes levava-lhe vantagem. O escravo evitava os golpes, fugindo agilmente com o corpo... João não teve tempo de reflectir sobre o partido que devia tomar, porque, um tiro que se disparou do lado, fê-lo cair com uma bala no peito. Lopes dispunha-se a acabar com um golpe de espada a vida daquele que tanto se empenhava em destruir-lhe os seus projectos, quando se sentiu agarrado: voltou o rosto e reconheceu José Joaquim [companheiro de Lopes naquele saque], o qual lhe disse: Foge, senão estamos perdidos. – Fugir – observou Lopes – de quê? – Olha; e José Joaquim apontou para o lado do Monte Tagarro: densa nuvem de pó deixava adivinhar uma multidão de cavalheiros... são os foragidos que regressam armados. (ALMEIDA, 1856, p.148).

A revolta dos cavalheiros contra o Sr. Lopes é representada como uma forma de demonstrar ao leitor que não existia harmonia social dentro da colônia, mesmo fora da tensão entre senhores e escravos. O modelo escravagista, portanto, abria frente para toda sorte de golpes corruptos. Mas, retomando a trama amorosa, somente no momento derradeiro de sua morte, João experimentou o amor de Maria. Quando João está ferido e Maria vem socorrê-lo, há o seguinte diálogo:

Vossos cuidados, senhora, são inúteis. Eu sinto aproximar-se a morte. – Oh! – disse Maria – e não haver quem o socorra... – Maria, expiar nos teus braços, era quanto neste mundo podia apetecer. Se tu soubesses quanto neste momento eu sou feliz.... A morte senhora, vai tornar-me teu igual... Eu amo-te Maria...oh! eu posso dizer-te sem pejo, porque a morte vai purificar o amor do escravo. E nisto a cabeça do escravo caiu sobre o seio da virgem. Depois, apontando para o céu, ele disse com a desfalecida voz de moribundo: Adeus, espero-te lá em cima... Ali, amar-me-ás tu? Ah! Diz que sim.... Maria, virgem pura... Maria, senhora da minha alma, um beijo.... um beijo teu... em quanto eu vivo.... E Maria chorava, não menos que o escravo, mas as lágrimas dela eram amargas; traduziam o doloroso transe por que passava a sua alma. E ela já o amava! Amava-o e de maneira que, se lhe fosse possível arrancar o escravo das garras da morte, ela orgulhosa o apresentaria ao mundo, como dono e senhor absoluto do seu coração, porque Maria compreendeu quanto havia de puro, delicado e sublime no amor que João lhe dedicava... E seus lábios, quais folhas de decolorada rosa, orvalhadas pelo rocío da manhã, foram unir-se à pálida boca de João; e os beijos deste, estremecendo a tão delicioso contacto, deixaram exalar a vida por entre um

sorriso de estreme prazer. E aquela alma tão pura, transportava-se ao céu, arrebatada nas asas daquele primeiro e último beijo de amor! (ALMEIDA, 1856, p.150-151).

O escravo morre e o amor se concretiza. É o primeiro e último beijo. É o beijo da morte. Um beijo próprio da tragédia que veio anunciar o fim de uma vida dedicada a servir sua senhora. Simbolizou o amor que jamais poderia acontecer, que só ganha reciprocidade quando é impossível de perdurar. Representa também a impossibilidade da felicidade de todos os escravos, que estavam completamente submetidos aos caprichos dos seus senhores. Somente com a chegada da morte que Maria aceitou o amor de João. Isso se deu fora da esfera social em que estavam inseridos os personagens. O amor de fato não superou a ordem social rígida da sociedade escravagista. O escravo morre e Maria sofre com isso, pois, significativamente, somente ao vê-lo morrendo reconhece que também o amava.

Luiza, por sua vez levou o corpo do escravo juntamente com outro negro para o Monte Vermelho.

E ela foi juntar os seus lábios aos lábios frios do escravo – beijou-lhe as pálpebras inanimadas – roçou-lhe a boca por sobre as faces sem vida – e, como se ele ainda pudesse ouvi-la, exclamou com o acento da mais sublime resignação: João, eu quero ir ter contigo, Tu esperas-me ansioso, não é assim? ... Ah! João, pede ao Criador do mundo que me chame para si tão breve, quanto o deseja meu coração; e... Não pôde acabar, uma grande pedra, despedida da entrada da gruta, foi esmagar-lhe a cabeça de encontro ao peito de João. Era a primeira pedra que Tomás [o negro que acompanhara Luiza] lançava na caverna. (ALMEIDA, 1856, p. 155).

O fim de Luiza é terrível. Ela morreu pelo amor que sentia por João, mas, ao mesmo tempo, de uma forma acidental, digna de pena. Novamente, o escritor busca efeitos próprios da tragédia.

O conflito finaliza com uma carga de tragicidade representada em beijos e mortes. O de João e Maria e o de Luiza e João, já morto. Esse final produziu efeitos próprios da tragédia: terror e piedade. Terror pela morte de João e piedade pelo fato de nem o seu puro

amor, nem aquele de Luísa puderam se concretizar além de um efêmero beijo.

Segundo Francisco Freire de Carvalho:

[...] que no desfecho de uma tragédia dominem sobre tudo a paixão e o sentimento [...]; e que no meio dos acontecimentos graves e trágicos, que terminão as grandes revoluções da fortuna e da vida humana... é antes aqui mais, do que em parte alguma, que o poeta deve mostrar-se singelo, grave e pathético, sem fallar outra linguagem, que não seja a da natureza.... o espírito da tragédia, fallando em geral, pende antes para deixar a final nas almas dos espectadores, ou dos leitores, uma viva e forte impressão de dor virtuosa... Assim, posto que seja conveniente mostrar pessoas inocentes expostas ao sofrimento, convêm ao mesmo tempo, que os seus sofrimentos sejam acompanhados de circunstancias, que fação a Virtude amável e respeitosa. (CARVALHO, 1860, p. 128-129).

Conforme podemos observar, ao provocar em seus leitores efeitos próprios daqueles causados pelo gênero trágico, José Evaristo de Almeida ajustou ao contexto do século XIX as idéias que ainda circulavam a respeito da retórica clássica. Sendo assim, *O escravo* foi um romance produzido dentro de um contexto histórico que condizia com aspectos inerentes ao gênero trágico. É um romance que busca interagir com o leitor, o levando a refletir acerca da sociedade caboverdiana. Ademais, o escritor escreveu na época do Romantismo, que, por sua vez, propõe rupturas com a tradição clássica. Apesar de existir rupturas, o contexto em que esse romance foi escrito justifica a opção estética de José Evaristo de Almeida. O romance deixa no leitor um sentimento trágico acerca da sociedade escravagista que perdurou em Cabo Verde e, por extensão, em todos os territórios ocupados pelo expansionismo europeu.

CAPÍTULO III

FORMAS LITERÁRIAS E O MOMENTO HISTÓRICO

Com o estudo dos romances *O guarani* e *O escravo*, acreditamos ter demonstrado que José de Alencar e José Evaristo de Almeida inspiraram-se nas representações literárias dos gêneros épico e trágico, respectivamente. Isso não aconteceu de forma gratuita, mas sim por motivação histórica e sociológica. O Brasil passava por um período em que a colônia acabara de se transformar em nação. Dessa forma, José de Alencar procurou representar o nascimento da nação brasileira dialogando com elementos do gênero épico porque era aquele que melhor se adequava a tal propósito. José Evaristo de Almeida, por sua vez, escreveu o seu romance dialogando com elementos do gênero trágico, tendo em vista a realidade social e política da colônia caboverdiana, marcada pelo sistema escravagista. Para melhor visualizarmos a atitude dos escritores de privilegiarem como referência formal este ou aquele gênero clássico na composição de seus romances, vejamos mais detidamente a realidade histórica do Brasil e de Cabo Verde naquele momento.

O guarani foi escrito em 1857, momento em que o Brasil já era independente de Portugal. O país fora colônia de Portugal por longos anos (1500-1822), mantendo uma dependência política, econômica e cultural com relação à metrópole. As independências política e econômica foram conquistadas nos anos de 1820, mas a independência cultural só foi paulatinamente adquirida com o decorrer do século XIX, a partir de iniciativas como a da composição de *O guarani*, de Alencar.

O movimento romântico no Brasil surgiu concomitante à independência política. O gênero romance, no entanto, inaugura-se somente em 1844, com a publicação de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Em seu enalço, veio José de Alencar,

Bernardo de Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, entre muitos outros. Coube a José de Alencar, segundo Antônio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2000), a abertura dos caminhos que deu prestígio ao gênero no Brasil. Romance e identidade nacional se integram na obra de Alencar. O indianismo foi incorporado por este escritor como um elemento ideológico, o que racionalizou alguns aspectos da mestiçagem física e cultural e ainda contribuiu para consolidar uma consciência nacional tocada pelo sentimento de inferioridade em face dos padrões europeus. Segundo Antônio Cândido, *O guarani*, no campo específico do romance, introduziu o indianismo como uma correção do que entendiam ser uma falta de imaginação em nossa literatura. Logo a seguir surgiu a preocupação etnográfica, e os escritores tenderam a elaborar uma literatura de cunho regionalista. Juntamente com José de Alencar, outros escritores passam a compor romances regionalistas: Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, etc.

José de Alencar iniciou sua carreira como romancista aos 27 anos, com o romance *Cinco Minutos* (1856), ao qual logo se seguiu *A Viuvinha* (1856) e *O guarani*, sendo que este último fora escrito em apenas três meses no ano de 1857. Com a independência política, a literatura deveria exprimir uma nova realidade voltada aos interesses de um crescente público leitor, ao mesmo tempo em que deveria manifestar o espírito nacionalista que se tornava cada vez mais evidente nos brasileiros. A atividade literária, segundo Antonio Candido, passou a ser parte do esforço de construir um país livre, em cumprimento a um programa que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Existia, então, uma necessidade de descrever a realidade imediata e os escritores sentiram-se tolhidos de exercer a fantasia devido ao peso da missão que lhes fora incumbida. Sendo assim, muitos deles passaram a apresentar a realidade e a fantasia como fatores concomitantes em seus romances, como José de Alencar. Este último iniciou o seu projeto de retratar o Brasil enquanto nação com *O guarani*. Ali ele representou, com elementos do gênero épico, o nascimento da nação brasileira. Posteriormente, ele mapeou a nação que cantara em *O guarani* com seus romances regionalistas. Iniciou-se assim, o processo de descolonização cultural do Brasil. Cabe aqui um comentário de E. J. Hobsbawn, a respeito de nação:

[...] como a maioria dos estudiosos rigorosos, não considero a “nação” como uma entidade social originária e imutável. A nação pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o “Estado-nação” [...] as nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, como destino político inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e freqüentemente oblitera as culturas preexistentes: isto é uma realidade. Em uma palavra, para os propósitos da análise, o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam o Estado e os nacionalismos, mas sim o oposto [...] As nações são fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidade, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente

nacionais e menos ainda nacionalistas. (HOBSBAWM, 1989, p. 21).

O texto acima afirma um conceito importante na nossa análise: a nação surge quando existe o nacionalismo. Ela é um produto de um conjunto de ideais que reúnem indivíduos no mesmo propósito, que seria reconhecerem-se como “donos” daquele território, ao menos culturalmente. Sendo assim, a nação brasileira surgiu representada em nossa literatura quando já existia o nacionalismo em nosso país. Os habitantes do Brasil se reconheciam como nacionais e reivindicavam a cultura brasileira, que obviamente seria diferente daquela produzida na Europa. Por esse viés, temos o José de Alencar indianista. O escritor exaltou o índio brasileiro na figura de Peri para apresentar ao seu público leitor o habitante brasileiro. Representou o encontro desse “brasileiro” com o moça branca filha de português, Ceci, para apresentar o povo que iria formar a nova nação. Dentro dessa perspectiva, o romance *O guarani* está intimamente ligado ao momento histórico pelo qual o Brasil passava. Era um país que havia tornado-se independente há pouco tempo. No dia 7 de setembro de 1822, D. Pedro I proclamou a independência do Brasil. No entanto, ele manteve-se aqui e tornou-se imperador do país. Segundo Eduardo Bueno:

Embora o Brasil tenha se desvencilhado do jugo português de forma bem menos turbulenta do que os países da América espanhola, a passagem do período colonial para o regime monárquico foi feita de uma maneira relativamente pacífica não só porque o país colocou no trono um rei português, mas, acima de tudo, porque a nova ordem tratou de manter intocados os privilégios das elites [...] Assim sendo, além de permanecer como a única monarquia do continente, o Brasil tornou-se também o único país independente da América do Sul cuja economia se baseava no trabalho escravo. (BUENO, 2002, p.175).

D. Pedro I, que conquistou toda a antipatia do povo brasileiro, devido ao fato de ter se envolvido em crises externas e internas, abdicou do trono em 7 de setembro de 1831 em

favor de seu filho de cinco anos, D. Pedro II, nomeando José Bonifácio como tutor da criança. Enquanto isso, houve uma Regência Trina Provisória, em que assumiram o poder os senadores Carneiro de Campos, Campos Vergueiro e o brigadeiro Francisco de Lima e Silva. Dois meses depois assumiu o poder uma Regência Trina Permanente composta pelos deputados Costa Carvalho e Bráulio Muniz, e novamente o brigadeiro Lima e Silva. Eles eram liberais moderados. No entanto, o país entrou em uma crise turbulenta. Muitos conservadores queriam a volta de D. Pedro I. As províncias continuaram a ser governadas pelas oligarquias locais e quem detinha o poder nacional eram São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, enquanto Rio Grande do Sul, Pernambuco e Bahia estavam excluídos do jogo político. Em meio a esse quadro, houve o golpe da maioria, em que os liberais proclamaram D. Pedro II maior de idade aos 14 anos, e ele assumira a monarquia em 1840, tornando-se imperador do Brasil. Mantive-se ali até 1888, quando foi deposto. D. Pedro II, em seus anos de monarca, é quem dará apoio para a constituição do nacionalismo brasileiro e da constituição de nosso Estado-nação e nesse ponto podemos retornar à polêmica em torno do poema *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, anteriormente comentada. É, portanto, nesse momento que alguns escritores procuraram criar uma imagem da identidade nacional que legitimasse o Brasil enquanto nação diferenciada e autêntica. Nesse quadro, destaca-se José de Alencar e o seu romance indianista *O guarani*. Ali ele pretendeu representar, com já foi diversas vezes afirmado neste trabalho, nada menos que o nascimento do Brasil, o que demandava um empenho literário muito particular. Vejamos algumas considerações de Doris Sommer a respeito de Alencar e do quadro político brasileiro:

Em 1850, ano em que Alencar concluiu o curso de Direito em São Paulo e se mudou para o

Rio de Janeiro, o Brasil parecia alcançar a maioria junto com seu jovem imperador. A regência tríplice que governara no interregno havia reprimido em um ano as revoltas que se seguiram a abdicação [...] Durante os conflitos, entretanto, o enorme império conseguiu permanecer unificado e relativamente próspero, ainda sem um forte sentimento nacional de identidade, mas com esperanças de que este não demoraria. Entre 1850 e 1870 (os anos mais intensamente produtivos de Alencar) estavam sendo tomadas decisões importantes, como, por exemplo, sobre a escravidão e o comércio [...] Conservadores e liberais participavam de um “governo de conciliação” [...] Em 1853, quando a conciliação tornou-se a política oficial, os brasileiros atingiram independência política e estabilidade plenas [...]. O fim das guerras civis que duraram todo o interregno, por vezes tênue, o desejo de independência cultural, política e econômica [...] ajuda a explicar esse momento partilhado pela América espanhola e pelo Brasil, quando os países atingiram a maioria e produziram seus romances nacionais. Mais do que nunca, no Brasil, assim como no resto do continente, os americanos estavam receptivos a propostas que, como as de Alencar, buscassem uma independência cultural que respeitadamente relegasse Espanha e Portugal ao limbo de uma pré-história. O que poderia ser mais brasileiro e proclamar a independência de forma mais clara do que escolher como protagonistas da nação os índios e aqueles primeiros portugueses que, dando as costas para a Europa, escolheram unir-se aos nativos? (SOMMER, 2004, p. 174-175).

Como o romantismo procurou ajustar a literatura ao universo burguês, temas tradicionais foram revistos, pois já não poderiam exprimir a nova realidade política, social e cultural. A independência política proporcionou um maior campo para que os autores românticos exprimissem o que entendiam ser o espírito patriótico, tendo como principal objetivo encenar de maneira original a representação da realidade brasileira e produzir uma “literatura nacional”.

Toda a crítica sabe o quanto José de Alencar esteve envolvido com o quadro político brasileiro no período do Império. Ele era um político conservador, que teve problemas com o então imperador D. Pedro II. No entanto, não entraremos pela seara da vida política do escritor, visto que o nosso interesse é apenas demonstrar que Alencar utilizou-se de elementos do gênero épico para escrever o seu romance *O guarani*, porque o contexto nacional solicitava obras de cunho nacionalista e a sua escolha de representar a gênese de uma nação conduzia irreversivelmente, por conta da formação literária clássica que tiveram os escritores românticos, para o modelo da épica.

Vejam agora como se deu esse processo histórico em Cabo Verde. Em vista do pouco conhecimento que se tem da história de Cabo Verde, vale dar uma rápida vista de olhos sobre a histórica daquele arquipélago desde que a presença portuguesa ali se fez. Em 1460 os portugueses chegaram nas ilhas de Cabo Verde, situadas a 455 quilômetros da Costa Africana. O arquipélago é constituído por dez ilhas e alguns ilhéus, agrupados em dois conjuntos, o de Barlavento, ao norte, formado pelas ilhas de Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista, e os ilhéus Branco e Raso, e o de Sotavento, ao sul, composto pelas ilhas Brava, Fogo, Santiago e Maio e os ilhéus Secos. Segundo Leila Leite Hernandez (2002), por volta de 1510, os relatos apontavam a existência de uma população pequena em Santiago, e menor ainda em Fogo, a qual começou a ser habitada no final do século XV. As outras ilhas permaneciam desabitadas. Homens brancos, nobres e plebeus se instalaram em Santiago para povoarem as terras recebidas da coroa portuguesa e a atividade mais rentável era o tráfico de escravos. Em 1503 inicia-se o povoamento de Santiago e de Fogo. Em Fogo eram produzidos alguns gêneros de subsistência. Os habitantes de lá praticavam a agropecuária intensiva e plantavam algodão e purgueira. As outras ilhas foram sendo povoadas mais tardiamente, como as do grupo de Barlavento que tiveram o início da exploração de cloreto de sódio nos últimos anos do século XVI.

Cada uma das ilhas desenvolvia atividades econômicas predominantemente agrícolas ou agro-pastoris com produtos para exportação, como açúcar, algodão, urzáia e purgueira, e uma pequena produção para consumo interno, em especial milho, feijão, mandioca e batata-doce. A comercialização desses produtos era controlada pela Coroa ou por comerciantes que adquiriam esses direitos mediante a compra de concessões. Além disso, a fiscalização portuguesa monopolizava o comércio para garantir a transferência de recursos da colônia para a metrópole.

Cabo Verde surgiu então nos tempos modernos como área colonial sob o domínio português e seu espaço econômico era definido por sua relação com o mercado internacional. A Casa Real financiava as expedições e o rei conservava para si a propriedade jurídica da terra. As despesas, como o transporte e o estabelecimento dos povoadores, e também as referentes à exploração da terra eram responsabilidade dos donatários. Em contrapartida, eles e seus descendentes tinham o poder de administrar justiça e de conceder a posse de terras a colonos. Dessa forma, os donatários formavam o grupo que detinha autoridade econômica e política. Dominavam o plantio, a comercialização de algodão, a comercialização de urzela e o tráfico negreiro.

No período filipino, a má situação financeira das coroas de Portugal e da Espanha, associada à falta de controle do comércio nas colônias levou os Conselhos da Fazenda e Ultramarino a autorizar, em 1664, a criação da Companhia da Costa da Guiné, e, em 1676, da Companhia de Cacheu, Rios e Comércio da Guiné, que, segundo Leila Hernandez, deixou de existir em 1682. Essas Companhias eram de capital privado e tinham o direito de explorar as colônias mediante pagamento de tributo ao rei português. No ano de 1690 é instituída a Companhia de Cacheu e Cabo Verde, que mais tarde teve seus direitos transferidos para a Companhia Estanco do Maranhão e Pará, a qual, por sua vez, exerceu atividades como empresa monopolista de 1775 até 1778, quando foi sucedida pela Companhia de Comércio da Costa D'África, que atuou entre os anos de 1780 a 1786. Posteriormente, em 1789, a Companhia Estanco do Maranhão e Pará obteve uma aprovação régia que lhe permitiu continuar as negociações até 1914.

Segundo Leila Leite Hernandez, essas Companhias desagradavam os comerciantes e a população em geral. Muitos historiadores atribuem a elas a decadência do arquipélago. Eram instituições monopolistas que colaboraram para a decadência das vilas e dos

morgadios, contribuindo para a propagação da miséria e da fome em Cabo Verde. Inúmeros proprietários venderam suas terras e migraram para outros países. Concomitante a isso, existia o Regimento de 1753, que proibia a divisão das terras, o que facilitava a venda de grandes áreas a preços pequenos.

Surgiram então instrumentos financeiros para facilitar a aquisição e a manutenção de terras. O primeiro foi o Banco Nacional Ultramarino⁵, que concedeu entre 1868 e 1870 empréstimos com garantias hipotecárias aos proprietários caboverdianos. Anos mais tarde, entre 1920 e 1940, eles perderam suas terras por não possuírem condições de amortizar seus débitos, e portugueses da metrópole as adquiriram a preços baixíssimos, passando a serem donos das melhores terras de Santiago, de Fogo e de Brava. Desta forma, até 1975 manteve-se a grande concentração de terra em Cabo Verde, e cerca de 140 mil pessoas deixaram o continente, além disso, os poucos que restaram dependiam da agricultura. Vale ressaltar que muitos caboverdianos já haviam deixado as suas terras por conta das várias crises pelas quais o arquipélago passou. Segundo Valentim Alexandre e Jill Dias:

Nos finais do século XVIII, com a crise de 1775, a população reduziu-se substancialmente [...] Por volta de 1807, a população mais do que duplicou... Durante a primeira metade do século, a população flutuou bastante devido aos vários momentos de crise por que passou o arquipélago [...] Essas crises começaram a ter muito maior impacto devido à decadência econômica do arquipélago, a que se juntam fatores por vezes acidentais. Carreira refere que a crise começada em 1810 pela escassez das chuvas foi agravada com a ausência dos navios americanos, em virtude da guerra ‘anglo-americana’ que impedia os navios desta última nacionalidade de freqüentarem os portos das ilhas onde, normalmente, compravam couro, peles e sal. Assim, à escassez de gêneros alimentícios, juntou-se a escassez de dinheiro. A crise de 1831-1833 foi uma das mais graves ocorridas no século XIX, atingindo a totalidade das ilhas e reflectindo-se numa dramática crise de mortalidade. (ALEXANDRE & DIAS, 1998, p 170).

Além de enfrentaram inúmeras crises, o trabalhador caboverdiano tinha uma

5 O Banco Nacional Ultramarino, segundo Jill Dias e Valentim Alexandre, também possuía a exclusividade da emissão de notas em todas as colônias da África, buscando assim a integração da economia colonial.

reduzida possibilidade de mobilidade social e tendia, dessa forma, a aceitar os padrões impostos, padrões esses reforçados pela Igreja Católica que, segundo Jill Dias, pregava um modo de vida submisso, na tentativa de diluir os antagonismos que estruturavam as classes.

Mesmo vivendo em estado de extrema carência, os homens de Cabo Verde se revoltavam pouco, e a maioria das revoltas, tanto as de escravos como as de rendeiros, que surgiram ao longo dos séculos XIX e XX, ocorreram por problemas específicos e tiveram um alvo bastante limitado.

Em meio a esse contexto, José Evaristo de Almeida utilizou os acontecimentos históricos também como uma forma de atingir a verossimilhança dentro de seu romance. Representando a realidade social do arquipélago, o narrador deu vivacidade à história de seus personagens, além de denunciar os problemas que permeavam a escravatura.

Feito esse panorama geral, deteremo-nos nos episódios históricos que envolveram Cabo Verde no século XIX, no qual o romance *O escravo* foi escrito e ambientado. No entanto, remeteremos o leitor ao anexo no final deste volume, com um resumo da história de Cabo Verde, fundamentado na obra de Leila Leite Hernandez (2002).

É interessante ressaltar que Cabo Verde foi habitada juntamente com a empreitada colonial, constituindo assim, um território bastante heterogêneo com relação à população que ali se instalou. Segundo Helder Garmes:

Quando os portugueses chegaram às ilhas que formam o arquipélago de Cabo Verde, não havia grupos autóctones que as habitasse. De clima árido, com pouca água disponível, tais ilhas não eram efetivamente um lugar fácil para se estabelecer. Todavia, o interesse luso restringia-se a certos pontos estratégicos da costa, ao estabelecimento de portos que pudessem controlar o comércio na área, para o que as condições geográficas das ilhas eram ideais. A população que se estabeleceu em Cabo Verde desde então foi levada para lá pelos portugueses. Mas também diversos marinheiros do mundo todo ali ficaram por livre e espontânea vontade, lembrando ainda que os espanhóis e depois os franceses, quando em conflito com os

portugueses, ali temporariamente se estabeleceram. Isso tudo faz de Cabo Verde um lugar peculiar, sem a presença de populações e culturas originais [...] (GARMES, 2002, p. 283).

Devido ao aspecto salientado no trecho acima, o de que não havia culturas originais em Cabo Verde, juntamente com as crises pelas quais o território caboverdiano passou, houve uma grande degradação da vida moral e física da população. Segundo António Carreira (1969), o tipo de povoamento disperso que predominava em Santiago nasceu com a fuga dos escravos, com a chegada de libertos e até de alguns brancos. Os fugitivos e os libertos que não queriam sujeitar-se à submissão em relação aos proprietários fundiários deslocaram-se para o interior de Santiago e outras ilhas. Fundaram assim numerosos povoados onde se praticava uma agricultura pobre e sem recursos. Juntamente a isso, praticava-se uma atividade industrial incipiente que se resumia aos panos de algodão, aos produtos da cana-de-açúcar, ao couro e peles e ao anil. A manufatura e o trabalho de ofício também eram muito fracos no arquipélago. Segundo Pusich (1810): “tudo era feito por simples curiosidade, e nada por profissão, nem perfeito, por não fazerem disso a sua subsistência, sem regularidade nos trabalhos, sem princípios de arte e sem instrumentos próprios [...]”.

Segundo Valentim Alexandre, no início do século XIX, o comércio externo caboverdiano continuava a ser dominado pela urzela e pelo sal. Além desses produtos exportava-se também panaria e aguardente para a Guiné, milho para a Madeira e Canárias, peles e couros para os EUA, animais vivos para as Antilhas e a costa africana, e alguns gêneros para os navios que escalavam as ilhas. Mesmo assim, o comércio estava bastante precário e isso afetava a vida econômica do arquipélago.

Concomitante a isso, vale ressaltar que as inúmeras secas pelas quais o território

caboverdiano passou foram uma das grandes responsáveis pelas condições precárias de vida dos habitantes. Segundo Maria Elizabeth Candio:

O clima é temperado, mas seco, e a escassez das chuvas provoca estiagens muitas vezes prolongadas, originando as secas, que conduzem à fome e muitas vezes à morte: as ilhas são frequentemente alvo de lestadas (ventos de leste), que aceleram os efeitos da estiagem [...] A primeira seca da qual se tem notícia se prolongou de 1580 a 1583 [...] Entre 1809 e 1811 se verificou uma grande crise de fome [...] de 1831 a 1833 a seca atingiu a totalidade das ilhas e se refletiu na dramática mortalidade de 30000 pessoas [...] os anos agrícolas de 1896 a 1898 foram desastrosos para a alimentação do povo [...] Nos anos de 1903 a 1904, a ilha de Santiago foi a mais atingida pelo flagelo da seca [...] perdeu pela morte 17710 pessoas [...] Nesta crise [1921-1922] uma boa parte da população de todo o arquipélago foi dizimada pela fome, enquanto outra parte emigrou para os Estados Unidos da América [...] (CANDIO, 2006, p. 37-50).

Outro fator importante para esse enfraquecimento econômico de Cabo Verde foi a grande diversidade de moedas que rodavam pelo arquipélago. Segundo Lopes de Lima:

Não há moeda especial nesta Província; a que gira como tal no arquipélago com um tipo fixo, e por isso se reputa moeda provincial, é a moeda antiga da prata brasileira, a qual corre em todas as ilhas, pelo seu valor nominal [...], e nesta moeda, que ali se chama fraca, se cobram as rendas e se pagam os encargos [...] Gira também, pela mão dos comerciantes e do povo, grande variedade de moedas de prata das diversas Nações. (ALEXANDRE & DIAS, 1998, p. 177).

Além da situação econômica precária que expomos acima, encontramos ainda, entre os historiadores, a apresentação de grandes variedades de indivíduos e grupos sociais. Durante a primeira metade do século XIX, se sobressaem três grupos sociais, sendo um grupo dominante, um grupo intermediário e os escravos. Segundo Pusich, as três classes que compunham a população caboverdiana eram os brancos, os mulatos e os pretos. A primeira, ele apontou como a mais diminuta e a segunda como a mais numerosa; a terceira, composta de negros, ele apenas afirmou que era constituída por escravos, ou vadios. Vejamos as palavras de Valentim Alexandre:

Pusich separava as classes em função da cor que, de facto, ainda definia a posição de cada um na escala social: o branco era o senhor e o negro o escravo, encontrando-se o mestiço em uma posição intermediária. Mas, ao apresentar as classes, o autor mostrava que as raças apresentavam já alguma complicação umas com as outras, pois os brancos e mulatos possuíam quase todos os bens e alguns pretos (forros) também eram proprietários. Esta era uma tendência que vinha de trás, muito lentamente, mas que as modificações operadas a partir da segunda metade do século iriam acelerar. (ALEXANDRE & DIAS, 1998, p. 178).

A principal mão-de-obra do arquipélago era a escrava e o seu número vinha diminuindo desde meados do século XVIII, segundo salientou Valentim Alexandre. Juntamente a isso, na primeira metade do século XIX foram criadas muitas dificuldades para a entrada de escravos nas ilhas, como os tratados assinados por Portugal com a Inglaterra e o decreto de abolição do tráfico de 1836. Vale ressaltar que em Cabo-Verde a lei que proibia a escravatura foi editada em 1875, passando a vigorar em 1876. Nessa situação, a sociedade passou a virar-se por si própria e a agricultura transformou-se na principal atividade econômica das ilhas.

A crise de estiagem, associada à falta de mão-de-obra, foram os principais fatores da desagregação da grande propriedade fundiária. Houve então, uma mudança na estrutura social de Cabo Verde, devida à abolição do regime de morgadio e da escravatura⁶, à grande emigração, o crescimento dos conflitos sociais e à grande fome que ocorreu durante a crise de 1863-1866.

Em meio a tudo isso, Portugal tomou medidas a partir da década de 50 para garantir e proteger a sua ocupação efetiva. Segundo Alexandre & Dias:

Essas medidas integraram e condicionaram o processo de transição econômica e social que

⁶ Segundo Alexandre & Dias, a escravatura e o regime de morgadio constituíram, ao longo dos séculos, dois elementos estruturantes da sociedade e da economia cabo-verdianas. Foram abolidos na segunda metade do século XIX: primeiro o morgadio, por uma lei de 1863, depois a escravatura, por uma lei de 1875.

então se vivia. Além das disposições sobre a propriedade fundiária e sobre o trabalho escravo, podemos considerar, entre outras, as medidas de política aduaneira, as reformas da administração pública e financeira, as medidas de unificação monetária e a criação do banco colonial. (ALEXANDRE & DIAS, 1998, p. 200).

Iniciou-se então um processo lento de transformações com o novo sistema colonial, o que acabou reestruturando o funcionamento da sociedade caboverdiana e dando uma maior possibilidade de participação social aos mestiços e aos libertos. No entanto, os resultados dessas transformações só se tornaram evidentes com o passar dos anos.

Ao se deparar com tal contexto, José Evaristo de Almeida não teria melhor forma de representar literariamente a situação do território caboverdiano do que o gênero trágico, visto que a realidade social e política daquele país, repleta de fatalidades naturais, políticas e sociais, estabelecia forte analogia com aquele gênero literário.

Mas é bom lembrar que *O escravo* não foi escrito sem que houvesse um diálogo também com o meio literário caboverdiano. A literatura naquela colônia desenvolveu-se somente a partir de meados do século XIX, quando da instalação da imprensa oficial em 1842. Logo iniciou-se a publicação do *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde*, sendo posteriormente denominado apenas *Boletim Oficial de Cabo Verde*. Era impresso em Boa Vista e foi o único veículo de escrita daquela comunidade até o ano de 1870. Este Boletim tinha uma parte oficial e uma parte não oficial, sendo que na parte não oficial eram divulgados conhecimentos científicos, históricos, culturais e políticos. Segundo Helder Garmes:

Entre 1847 e 1850, o *Boletim Oficial de Cabo Verde* apresentou uma seção literária digna de qualquer periódico lisboeta, estampando duas longas narrativas folhetinescas de autoria de Sérvulo de Paula Medina e Vasconcelos: “A bella virgem do Mondego ou as duas victimas” e “Um filho chorado – romance”... Ambas pautavam-se por um romantismo exacerbado, ao modo de um Camilo Castelo Branco, sem, contudo, a mordacidade e a perspicácia dele. Eram histórias redigidas integralmente dentro do ultra-romantismo, passadas em Portugal, sendo que seu valor residia no fato de serem os primeiros textos

literários de fôlego publicados originalmente em Cabo Verde, ainda que nada tivessem a ver com a realidade cabo-verdiana... Na arte do verso, deparamo-nos com poucos trabalhos. .. Um outro, de José Evaristo de Almeida, “Ao Illmo. E Exmo. Sr. Francisco de Paula Bastos”... fazia as despedidas ao ex-governador. (GARMES, 2002, p. 289).

Nos anos de 1870, ao lado de tais textos passaram a ser produzidas crônicas, poemas, e outros textos em um jornalismo não oficial, em periódicos como *O Independente* (1878), *O Correio de Cabo Verde* (1879), *Eco de Cabo Verde* (1880), e *A Imprensa* (1880), *A Justiça* (1881). A partir daí, os escritores que produziam em Cabo Verde já demonstravam forte preocupação com os caminhos da política, da sociedade e da vida cultural e literária do arquipélago.

José Evaristo de Almeida escreveu seu romance em meados do século e, portanto, tinha como interlocutores alguns poucos sujeitos letrados que publicavam no *Boletim Oficial* e outros que, duas décadas depois, estariam presentes nas publicações periódicas. Não é, portanto, por acaso que sua obra demonstra uma preocupação e uma reflexão acerca da estrutura social e racial que compunha naquele momento o perfil da sociedade de Cabo Verde.

A partir de 1880, segundo Helder Garmes, uma nova geração de escritores surgiu em Cabo Verde em torno do periódico *A Imprensa*, reaparecendo, quase vinte anos depois, na *Revista de Cabo Verde* e no *Almanach Luso-Africano*, o qual surgiu em 1894 e tinha um forte caráter literário e, principalmente, um forte espírito crítico em relação à administração colonial portuguesa. Muitos dos escritores dessa geração ainda colaboraram em *A Voz de Cabo Verde*, periódico publicado em 1911, que irá publicar *O escravo* pela primeira vez no arquipélago, demonstrando forte interesse nativista.

É razoável supor que José Evaristo de Almeida escreveu o seu romance *O escravo* já imbuído de valores vigentes na elite letrada caboverdiana que irão aflorar publicamente

nos anos subseqüentes: a crítica ao descaso da administração colonial, a crítica ao sistema escravagista, a reivindicação de uma identidade própria. A escolha de elementos do gênero trágico entra nesse quadro sócio-político como uma opção quase que necessária para representar uma realidade castigada pelas intempéries da natureza e pela incompetência da administração colonial portuguesa. Em um determinado momento da narrativa, quando o narrador relata a revolta do Sr. Lopes contra os militares, assim diz: "E não pense o leitor ser isto pura ficção de romance; nem tão pouco creia haver poesia na descrição que temos feito: por quanto infelizmente tudo aconteceu como deixamos relatado." (p. 133). Nesse ponto, o escritor deixa claro que estava denunciando através da literatura os abusos e injustiças cometidos naquela sociedade. Portanto, em consonância com o contexto natural, social e político sobre o qual o romance se debruça, coube perfeitamente a apropriação de elementos da tragédia. Tais elementos deram verossimilhança e vivacidade à narrativa, pois havia uma grande motivação política e sociológica para que *O escravo* fosse escrito dessa forma.

Para concluir, gostaríamos apenas de ressaltar que é no confronto entre os dois textos que emerge como evidente a aproximação dos dois romances com os gêneros clássicos. Se tomarmos um e outro separadamente, veremos algo de épico em *O guarani* porque o próprio Alencar reflete teoricamente sobre o gênero, induzindo tal relação – e talvez sem isso poucos se lembrassem de fazer tal associação – e, quanto a *O escravo*, ainda que a sociedade escravagista seja fundamentalmente “trágica” no sentido coloquial do termo, é provável que ninguém se lembrasse de relacionar o romance com o gênero trágico, não fosse sua comparação com *O guarani*. Demonstra-se, aqui, portanto, a peculiaridade da literatura comparada, que faz emergir e torna evidente, nos textos confrontados, aspectos que de outro modo permaneceriam absconsos, talvez latentes, mas jamais de tal maneira

evidenciados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (2002). *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo, SENAC.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin (1982). *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Ática.
- ABREU, J. Capistrano de (1954). *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Briguiet.
- ADORNO, Theodor (1980). “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In: Benjamin. Adorno. Horkheimer. Habermas. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grunnewald et al. São Paulo, Abril Cultural.
- ALENCAR, José de (2002). *O Guarani*. São Paulo. Editora Paulus.
- ALENCAR, José de (1960). *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar. 4 vols.
- ALENCAR, José de.(1960). “Ao correr da pena”. In: *Obra completa*. V. 4. R.J., Aguilar, p. 647-48.
- ALENCAR, José de. (1850) “O Estylo na Litteratura Brasileira”. In: *Revista Ensaios Literários*. São Paulo.
- ALENCAR, José de. (1999). *O Guarani*, SP, Ateliê Editorial.
- ALEXANDRE, Valentim & DIAS, Jill (1998). *Nova história da Expansão Portuguesa. O Império Africano (1825-1890)*. Editorial Estampa, Lisboa.

- ALMEIDA, José Evaristo de (1856). *O escravo*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- ARISTÓTELES.(1999). *Arte Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural.
- BOECHAT, Maria Cecília (2003). *Paraísos artificiais. O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte Editora UFMG; PPG em Letras; FALE-UFMG.
- BAKHTIN, Mikhail (1981). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo. HUCITEC.
- BASTIDE, Roger (1973). *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. 6º Ed. Editora Brasiliense, São Paulo.
- BITTENCOURT, Marcelo Pinto (1996). *Linhas que forma o –eme-: um estudo sobre a criação do movimento popular de libertação de Angola*. São Paulo, FFLCH, USP (tese de doutorado).
- BOECHAT, Maria Cecília. (2003). *Paraísos artificiais. O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte Editora UFMG; PPG em Letras; FALE-UFMG.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. (1979). *A Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de Berrettini, Célia. São Paulo, Editora Perspectiva.
- BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da Colonização*. São Paulo. Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre. (2005) “O Mercado de Bens Simbólicos”. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, (Introd.,

- org. e sel. de Sérgio Miceli).
- BROCA, Brito. “José de Alencar – Folhetinista”. In: Alencar, José de. *Ao correr da pena*.
- CANCLINI, Néstor García (2000). *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp.
- CANDIDO, Antonio (1989). “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2º Ed. São Paulo. Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio.(1987). “Timidez no Romance”. In: *A educação pela noite*. São Paulo, Editora Ática.
- CANDIDO, Antônio.(1987) “A literatura durante o Império”. In: Holanda, Sérgio Buarque (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Vol. 3. Rio de Janeiro, DIFEL, p. 347.
- CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da Literatura Brasileira*. 9ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Itatiaia Limitada.
- CANDIO, Maria Elizabeth (2006). *A representação literária da evasão em Morte e Vida Severina e em Poemas de quem ficou*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP. São Paulo.
- CARREIRA, António (1969). “A evolução demográfica de Cabo Verde”, in: *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, vol. XXIV, nº 94, p. 475-500.
- CARVALHO, Francisco Freire de (1860). *Lições Elementares de Poética Nacional*. Lisboa, Typographia Rollandiana.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1967). “O folclore na obra de José de

- Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Obras*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. v. 1. p. XL-XLV.
- CUNHA, Euclides da (2003). *Os Sertões*. São Paulo, Editora Martin Claret.
- DANTAS, Pedro. (1952). “Observações sobre o romance de José de Alencar”. In: HOLLANDA, Aurélio B. de (Coord, notas e rev.). *O romance brasileiro (De 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro. p. 75-83.
- DE MARCO, Valéria (1993). *A perda das ilusões; O romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Edunicamp. (Coleção Repertórios).
- DE MARCO, Valéria. (1986). “*O Império da Cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*”. São Paulo, Martins Fontes.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Editora Ulisseia. p. 201-243
- FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Portugal, Livraria Sá da Costa Editora, p.35-48.
- FARIA, João Roberto. (1992). “Alencar: a Semana em Revista”. In: Vários Autores. *A crônica*. Campinas, Unicamp, p.304.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo (1995). *Repensando o Sincretismo*. São Paulo, Edusp.
- FREYRE, Gilberto (1999). *Casa-Grande & Senzala. Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 36º Ed. São Paulo – Rio de Janeiro, Editora Record.
- GARMES, Helder (1999). *A Convenção Formadora. Uma contribuição para a história do periodismo literário nas colônias portuguesas*. Tese de

- Doutorado apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP. São Paulo.
- GARMES, Helder. (2002) “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem”. In: *Revista Via Atlântica*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH – USP, São Paulo.
- GRUZINSKI, Serge (2001). *O Pensamento Mestiço*. São Paulo, Companhia das Letras.
- HERNANDEZ, Leila Leite (2002). *Os Filhos da Terra do Sol. A formação do Estado Nação em Cabo Verde*. São Paulo, Summus.
- HOBBSAWM, Eric J. (1991). *Nações e nacionalismo desde 1780* (trad. de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino). São Paulo, Editora Paz e Terra.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (2002) *Raízes do Brasil*. 26º Ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- HOMERO. *Odisséia*. (2000). Trad. Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, pref. Haroldo de Campos. São Paulo: Ars Poetica / EDUSP.
- HORÁCIO (1984). *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de Fernandes, R. M. Rosado. Portugal, Editorial Inquérito.
- LEBRUN, Gerard. (1987) “O conceito de paixão”. In: CARDOSO, Sérgio... [et al.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- LEITE, Ana Mafalda (1996). “Angola”. In: CHABAL, Patrick. *The post-colonial literature of lusophone Africa*. Evanstown, Illinois, North

Western University Press.

- LIMA, J. J. Lopes de (1998). “Ensaio sobre a estatística das possessões portuguesas”. Lisboa, 1844, pp. 50-51. In: ALEXANDRE, Valentim & DIAS, Jill. *Nova história da Expansão Portuguesa. O Império Africano (1825-1890)*. Lisboa, Editorial Estampa.
- LUKÁCS, Georg. (2000) *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. São Paulo, Editora 34.
- LUSITANO, Candido (1820). *Dicionário Poético*. Lisboa: na Impressão Régia, 3ª ed. V. 1-2.
- MARTINS, Eduardo Vieira. (2005). *A Fonte Subterrânea. José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. São Paulo, Edusp.
- MARTINS, Eduardo Vieira. (1999) “Apresentação e notas”. In: Alencar, José de. *O Guarani*. SP, Ateliê Editorial.
- MATOSO, José (org.). *História de Portugal*. Lisboa. Editorial Estampa, Vols. 5 e 6.
- MEMMI, Alberto (1997). *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- MUNANGA, K. (1999). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, Vozes.
- PINTO, Maria Cecília de Moraes (1995). *A vida selvagem; Paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume. (Timbre, 2).
- PRADO, Paulo (2001). *Retrato do Brasil*. 4ª Ed. São Paulo, Companhia das Letras.

- PUSICH, António (1998). “Memória ou descrição physico-política das Ilhas de Cabo Verde, 1810”. In: ALEXANDRE, Valentim & DIAS, Jill. *Nova história da Expansão Portuguesa. O Império Africano (1825-1890)*. Lisboa, Editorial Estampa.
- RAMA, Ángel. (2001). “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, F. & VASCONCELOS, Sandra, G. T. (orgs.) *Ángel Rama*. São Paulo, Edusp, p. 209-238.
- REIS, Carlos. (1997) “HERÓI”. In: Buescu, Helena Carvalho (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho.
- RENÉ, Péllissier (1941). *História das Campanhas de Angola (1845-1941)*. Lisboa, Editorial Estampa.
- RIBEIRO, Darcy. (2004). *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- RICUPERO, Bernardo (2002). *O Romantismo e a Crise do Império*. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Ciência Política da FFLCH – USP, São Paulo.
- ROMERO, S. (1978). “Mestiçagem e literatura nacional”. Gregório de Matos. In: CANDIDO, A. (org.) *Silvio Romero. Teoria, crítica e história literária*. Petrópolis, Vozes.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (2000) “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”. In: *O contrato social e outros escritos*. São Paulo, Cultrix, p. 54-57.
- SANTILLI, Maria Aparecida (1985). *Africanidades*. São Paulo, Ática.

- SCHWARZ, L. (1993). *O espetáculo das raças*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SCHWARZ, Roberto (1992). A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*; Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 4. ed. São Paulo, Duas Cidades. p. 29-60.
- SCHWARZ, Roberto (1977). “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades.
- SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira. (orgs.) (1988 e 2001). *Nova História da Expansão Portuguesa*. Lisboa, Editorial Estampa. Vols. 10 (1988) e 11 (2001).
- SOMMER, Doris. (2004). *Ficções de Fundação. Os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gonçalves, Gláucia Renata e Reis, Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- WEBER, Max (1981). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Editora Universidade de Brasília.

ANEXO

Resumo da história de Cabo Verde

Segundo Leila Leite Hernandez, todas as revoltas eram sufocadas com a maior

presteza e brutalidade possíveis. Portugal tentou regular as relações de trabalho, mas manteve o sistema de economia agrária cabo-verdiana. Surgiram então uma série de pequenos movimentos e de revoltas entre 1946 e 1961 contra os abusos na cobrança de rendas e a brutalidade com que eram punidos os revoltosos. A insatisfação permaneceu e, em 1956, fundou-se o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-Verde, que, em 1963, desencadeou a luta armada na Guiné-portuguesa, ao mesmo tempo em que estava sendo organizada a luta política em Cabo Verde.

Em 1967, Portugal criou o Regulamento do Arrendamento Rural de Cabo Verde, que tinha por objetivo delinear as relações no campo, além de ter reconhecido o trabalhador como vítima de injustiças sociais. Na verdade, Portugal tentava manter a concentração de poder em suas mãos, mas, esse Regulamento não evitou o avanço do movimento liderado pelo Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGG). O Partido tinha por objetivo despertar em homens e mulheres o desejo de justiça e terra para todos.

Em 1928, Portugal cria o “Código Indígena”, em que o trabalho forçado foi abolido legalmente, e constitui-se o “Contrato”. Desta forma, foi transferida aos diferentes grupos étnicos a autoridade para recrutar trabalhadores e colher impostos. Com este “Código”, a prática da corrupção e da violência passou a ser exercida pelos próprios nativos. Vale ressaltar que a abolição do trabalho compulsório fez com que apenas o trabalho livre fosse considerado legal, mas, este trabalho livre, considerado então dignificante e civilizador, recrutava apenas os negros e mestiços que atingiam de maneira satisfatória os padrões da língua e cultura portuguesa, e que obtinham o estatuto de “assimilados”, isto é, passavam a ser considerados cidadãos portugueses. Em 1953, Amílcar Cabral chegou a Guiné-Portuguesa e reuniu-se com integrantes do Movimento da Independência Nacional da Guiné (MING), que era composto por um reduzido número de intelectuais, pequenos

artesãos e operários que discutiam as possibilidades de luta contra o colonialismo. O grupo acabou sendo denunciado ao governo e extinto. Posteriormente, em 1957, houve um encontro em Paris que contou com inúmeros representantes dos países africanos interessados no desenvolvimento da luta nas Províncias Ultramarinas Portuguesas. Neste encontro, Amílcar Cabral representou Guiné e Cabo Verde. Deste encontro resultou a criação do Movimento Anticolonialismo (MAC). Juntamente ao MAC, destacou-se a FRAIN (Frente Revolucionária Africana de Independência Nacional, fundada em 1960, que coordenava as lutas nacionais em Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Goa.

Concomitante a isto, inúmeros outros países passaram a se mobilizar para colaborar com a África nas lutas pela independência. Dentre eles, destacou-se a então União Soviética e a China que condenavam a política colonialista americana e encorajavam a causa revolucionária. Um dos problemas enfrentados pelo PAIGC era impedir a cisão dos movimentos da Guiné e de Cabo Verde. O Partido mostrava aos habitantes que era necessário unificar as reivindicações específicas, as expectativas particulares e as esperanças difusas. Iniciou-se a luta armada na Guiné em 1963 e o movimento espalhou-se por todo o sul do território. Outras partes vão sendo tomadas pouco a pouco pelos guineenses. Em 1965, as zonas libertadas passaram a atingir 60% do território da Guiné, com cerca de metade da população. Para responder ao autoritarismo político português, o PAIGC cria as Brigadas de Ação Política, reorganizadas em 1971 com o nome de Brigadas de Trabalho Político. Eram formadas por grupos permanentes que levavam informações acerca da política e dos planos do partido à população das zonas libertas. Posteriormente, passaram a chamar o território guineense de Guiné-Bissau. Daí em diante permaneceu o êxito das lutas, que passaram a aumentar inclusive em Cabo Verde.

Os guerrilheiros da Guiné passaram então a atacar o sudeste do país e, poucos meses depois, quando já estavam munidos com canhões, bombardearam os quartéis portugueses. Em 21 de janeiro de 1973, Amílcar Cabral foi assassinado. Em julho realizou-se o II Congresso da PAIGC, que elegeu Aristides Pereira como secretário-geral e, em 24 de setembro de 1973, em Madina-Boé, reuniu-se a Assembléia Nacional Popular, que proclamou a formação do Estado da República de Guiné-Bissau, o qual adotou sua primeira constituição e designou os órgãos do Poder Executivo. Um ano depois, Portugal reconheceu sua perda política perante as outras províncias. Em Cabo Verde, diferentemente das outras colônias portuguesas na África, a assimilação e a aculturação se deu de forma bastante eficaz e muitos habitantes se consideravam portugueses e questionavam a africanidade da sociedade como um todo, dificultando a formação de uma consciência nacional. Desta forma, através de um processo de inversão ideológica, eles acabaram alimentando um patriotismo centralizado em torno do Estado português. Em contrapartida, o PAIGC ressaltava a importância da unidade para atingir a independência. Nesse confronto de idéias, destacaram-se dois grupos políticos: o primeiro mobilizado no Liceu de Praia, tendo como integrantes Elvio Fernandes, Domingos Mendes Junior, Jorge Lopes e Elísio Carvalho; e outro mobilizado em Santa Catarina, liderado por Zé Braga, Eugénio Furtado, Sérgio Furtado e Ivo Pereira. Mesmo com essas cisões, o PAIGC conduzia a ação política e, em 1973 há um grande avanço do movimento de libertação que passou então para a luta armada pela independência.

Quando Aristides Pereira chegou em Cabo Verde, em 1975, houve a primeira reunião da Comissão Nacional naquele país, que preparou as eleições para a constituição da Assembléia Nacional Popular e a formação do Governo de Cabo Verde independente. Cinco meses depois, em 5 de julho, a ANP reuniu-se pela primeira vez e foi proclamada a

independência de Cabo Verde em uma cerimônia oficial que contou com representantes de diversos países, inclusive de Portugal. Com a independência fundou-se o Estado de Cabo Verde. No entanto, foi mantida a estrutura do governo colonial. Isso resultou em uma política reformista com inúmeros embates. Em primeiro lugar, acentuaram-se as divergências entre caboverdianos e guineenses, que desembocou em um cisma político-ideológico em 1980. Em segundo lugar, cindiu-se a estrutura partidária caboverdiana quando os militantes do PAIGC que atuavam em Bissau e em Lisboa regressaram a Cabo Verde e ocuparam os principais postos do governo. O grupo de Bissau era formado por caboverdianos que participaram de forma ativa na luta armada e eram ideologicamente partidários do modelo soviético de revolução. Dentre eles se destacaram Aristídes Pereira e Pedro Pires. O grupo proveniente de Lisboa caracterizou-se pela heterogeneidade. Uma parte era maoísta e se autodefinia como representante do marxismo puro, outra parte era trotskista e defendia a necessidade de um contínuo desenvolvimento da revolução em Cabo Verde. Posteriormente surgem dois grupos que se organizaram dando origem à União Democrática Cabo-Verdiano (UDC), que propõe que Cabo Verde mantenha-se unido com Portugal, e à União dos Povos das Ilhas de Cabo Verde (UPICV), notadamente nacionalistas. Em 1990 o PAIGC toma o poder em Cabo Verde.

Convém ainda ressaltar que a sociedade cabo-verdiana chega ao final do século XX apresentando graves contradições sociais. Permaneceu a dependência econômica e social de Cabo Verde com relação a Portugal, além de uma grande desigualdade de poder existente entre os habitantes do país. Sendo assim, os caboverdianos procuram uma forma de Estado que não coloque em risco o projeto democrático de uma sociedade mais livre e igualitária.

